

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E HISTÓRIA**

O MEZ DA GRIPPE: A BABEL CARNAVALIZADA

**UFPR/Curitiba
2008**

Claudiana Soerensen

O MEZ DA GRIPPE: A BABEL CARNAVALIZADA

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do título de mestre em Estudos
Literários, ao Curso de Pós-graduação em
Letras, pela Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof. Dra. Célia Arns de Miranda

**UFPR/Curitiba
2008**



PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de CLAUDIANA SOERENSEN para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas CÉLIA MARIA ARNS DE MIRANDA, MARTA MORAIS DA COSTA e VALDECI BATISTA DE MELO OLIVEIRA argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“O MEZ DA GRIPPE: A BABEL CARNAVALIZADA”

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CÉLIA MARIA ARNS DE MIRANDA		Aprovada
VALDECI BATISTA DE M. OLIVEIRA		APROVADA
MARTA MORAIS DA COSTA		APROVADA

Curitiba, 30 de setembro de 2008.

Prof. Dr. Paulo Astor Soethe
Coordenador



Para Marcus Vinicius Soerensen Spanhol,
meu coração personificado, vital para o meu viver....

Para Fabio Alexandre Spanhol, exemplo de amor,
altruísmo, dedicação e companheirismo...

Agradecimentos

Agradeço, em especial, Fabio Alexandre Spanhol, meu companheiro e amigo há doze anos, por aceitar minha ausência durante os meses em que fiz os créditos, e possibilitar meus estudos nesse período.

Ao meu filho amado, Marcus Vinicius Soerensen Spanhol, que sofreu a ausência materna durante quase todo o ano de 2006, soube ser forte, paciente e amoroso em minhas idas e vindas Cascavel-Curitiba.

Ao meu estimado sogro, Alcino Spanhol (*in memoriam*), que cuidou do meu filho durante muitas noites quando eu estava ausente. Vencido pelo câncer, seus exemplos marcaram minha vida. Foi um modelo de ser humano e deixou saudades.

À minha “secretária do lar”, Anair dos Santos, por ter cuidado dos meus amores e do meu lar, enquanto estive em Curitiba.

Às companhias de viagem, Garcia e Catarinense, pelo transporte seguro nas mais de 300 horas de viagem entre minha cidade e a cidade sede do mestrado.

À minha orientadora, Dra. Célia Arns de Miranda, pela atenção não apenas com o trabalho dissertativo, mas para comigo também. Agradeço pelas inúmeras leituras, troca de idéias (via e-mails) e pelas valiosas contribuições. Ela é para mim, a generosidade em pessoa.

À minha eterna professora Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira, por apresentar-me Mikhail Bakhtin, um autor tão longínquo quanto apaixonante. A motivação no primeiro trabalho na faculdade de Letras, serviu para encorajar-me a ser mais que uma mãe adolescente. A partir de suas observações percebi que poderia ser uma profissional valente, como a área de licenciatura exige.

Ao secretário do Departamento de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, Odair Rodrigues, pela incansável gentileza no atendimento e informações.

Aos professores do Departamento de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, em especial à Dra. Célia Arns de Miranda, Dra. Marta Morais da Costa, Dra. Marilene Weinhardt, Dr. Paulo César Venturelli e à Dra. Raquel Illescas Bueno, por contribuírem com minha formação acadêmica.

Ao professor Dr. Gilberto de Castro pelas valiosas observações realizadas no 3º Seminário de Dissertações e Teses – área de Estudos Literários, ao argüir o primeiro capítulo de minha dissertação.

Aos meus colegas de disciplinas, pelas discussões atentas, as quais enriqueceram meu acervo de conhecimento.

À família Quadros, exemplo de amor familiar. Em especial, minha amiga e colega de mestrado Deisily, pela acolhida carinhosa e pelas confidências. Que a amizade, iniciada no curso de pós-graduação, perpetue ao longo dos anos.

À Eunice Moraes, colega de curso de pós-graduação e confidente nas horas de turbulência e dúvidas. Meu carinho à pessoa e minha admiração à sua intelectualidade.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, pela concessão da bolsa como pesquisadora do mestrado, o que possibilitou meus estudos durante determinado período.

À banca de qualificação, Dra. Célia Arns de Miranda, Dra. Marta Moraes da Costa e Dra. Marilene Weinhardt, pelas observações minuciosas no trabalho final de pós-graduação. Certamente o direcionamento sugerido foi fundamental para a integralização dessa dissertação.

À banca de defesa, Dra. Célia Arns de Miranda, Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira e Dra. Marta Moraes da Costa, pelas pertinentes sugestões e acréscimos ao trabalho final do mestrado. Meu carinho e admiração a essas mulheres-exemplos.

“Vendo-me assim completamente cercado por tantas vilanias – e enquanto meu cérebro se esforçava ainda no prólogo, eles já haviam iniciado a peça -, sentei-me, redigi uma outra mensagem da melhor maneira que me foi possível. Antigamente, tinha eu a idéia, tão comum entre os estadistas, de que era uma baixeza escrever com bela ortografia, e esforcei-me o mais possível para esquecer tal arte; mas, desta vez, que excelente serviço me prestou! Quer saber o que escrevi?”

(Shakespeare - *Hamlet*)

Resumo

O presente estudo volta-se para a análise estética e interpretativa da obra contemporânea *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier. Ao exercer diferentes funções nos meios midiáticos – televisão, cinema e jornal – o autor demonstra fascínio pelas artes visuais e compõe suas obras numa miscelânea de imagens e escrita. Em *O Mez da Grippe*, com primeira edição em 1981 e reedição em 1998, o “Frankenstein de Curitiba” - como Valêncio Xavier é chamado por alguns, urde um enredo que questiona a fixidez de gêneros textuais e deflagra o hibridismo de linguagens. Fotos, postais, manchetes de jornais, anúncios publicitários, relatos memorialísticos, narrativa poética, formam uma relação simbiótica entre os recursos visuais e as palavras. Os discursos ora divergem, ora convergem, levando a diferentes caminhos interpretativos, culminando em uma espécie de mosaico labiríntico em que os recortes e colagens formam *links* interdependentes. As chaves teóricas mestras para a realização desse trabalho são a teoria da carnavalização do russo Mikhail Bakhtin, alguns conceitos e autores da Estética da Recepção, bem como determinados postulados sobre a pós-modernidade. Tais proposições conceituais conjuntamente à análise da obra valenciana sugerem que *O Mez da Grippe* pode ser lido como a Babel carnavalizada, um híbrido imagético e lingüístico com possibilidades diversas de interpretação.

Palavras-chave: *O Mez da Grippe*, Valêncio Xavier, carnavalização, Estética da Recepção

Abstract

This present work is about the esthetic analysis and interpretation of the contemporary work “O Mez da Gripe” by Valêncio Xavier. Working with different functions of the media – television, Movie Theater and news – the author shows fascination for the visual arts and he composes his works in a mixture of images and writing. In “O Mez da Gripe”, first edition in 1981 and reprint in 1998, the “Frankenstein de Curitiba” (Frankenstein from Curitiba) – as Valêncio Xavier is called by some people, he produces a plot which he questionates the fixity of textual genres and the language hybridism. Pictures, postcards, headlines from papers, advertisements, memorial reports, poetic narrative, they form a symbiotic among the visual resources and words. Speeches sometimes diverge and sometimes converge, leading to different interpretative ways, a kind of labyrinthine mosaic which clippings and collages become independent *links*. The theoretical master keys to make this work are Carnivalization theory by the Russian Mikhail Bakhtin, some concepts and authors of Reception Esthetic, as well as the postulates about postmodernist. Such propositions together to the valenciana work analysis suggest that “O Mez da Gripe” can be read as the carnival Babel, a hybrid of images and linguistic with a lot of interpretation possibilities.

Key-Words: “O Mez da Gripe”, Valêncio Xavier, carnivalization, Reception Esthetic

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I - A “BIBLIOTECA DE BABEL”: <i>O MEZ DA GRIPPE</i>	7
1.1 O criador Valêncio Xavier	7
1.2 “A biblioteca de Babel”: <i>O Mez da Grippe</i>	16
1.3 As galerias hexagonais, os poços de ventilação e as varandas baixíssimas em <i>O Mez da Grippe</i> : a relação palavra/imagem	25
1.3.1 A fragmentação do cotidiano histórico: a Primeira Guerra Mundial.....	28
1.3.2 A fragmentação do cotidiano histórico: a gripe espanhola.....	35
CAPÍTULO II - ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O TEXTO LABIRÍNTICO DE <i>O MEZ DA GRIPPE</i>	48
2.1 Um breve desfiar teórico sobre a Estética da Recepção e alguns de seus conceitos	48
2.2 <i>O Mez da Grippe</i> – labiríntico, romance iconográfico, polifônico: algumas interpretações da obra	52
2.3 O pós-moderno e <i>O Mez da Grippe</i>	61
CAPÍTULO III - A TEORIA DA CARNAVALIZAÇÃO E <i>O MEZ DA GRIPPE</i>	67
3.1 Historicizando a concepção carnavalesca de mundo	67
3.2 A máscara e a relativização da verdade	75
3.3 O riso.....	79
3.3.1 O riso em <i>O Mez da Grippe</i>	83
3.4 A importância do corpo: o princípio material e corporal e o realismo grotesco	88
3.4.1 O princípio material e corporal e o realismo grotesco em <i>O Mez da Grippe</i>	93
3.5 O sistema de imagens carnavalescas e a sua vigência na contemporaneidade	104
3.5.1 A montagem carnavalesca em <i>O Mez da Grippe</i>	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

O início da trajetória literária de Valêncio Xavier ocorre em 1963 quando publica o conto “Acidentes de trabalho”, seguido por vários outros, divulgados na Revista *Senhor*. Apesar de continuar a escrever e a publicar, por muito tempo, suas obras tiveram apenas abrangência regional, exceto por poucos leitores e críticos dispersos no Brasil como, por exemplo, Décio Pignatari, Flora Süssekind e Boris Schnaiderman. A tiragem pequena produzida por editoras de pequeno porte, não contribuiu para a expansão da literatura valenciana até o final da década de 1990.

A tendência de abertura por parte das grandes editoras a talentos menos conhecidos nacionalmente, possibilitou a Valêncio Xavier, em 1998, a divulgação de cinco livros de sua autoria por uma das maiores editoras brasileiras. A Companhia das Letras reuniu e reeditou em *O Mez da Grippe e outros livros*, obras publicadas anteriormente. Foi quando Xavier angariou importância nacional após 35 anos de publicação assídua e de muita insistência para vencer percalços e receber o devido reconhecimento. Finalmente, em 1999, ele foi indicado ao prêmio Jabuti na categoria Melhor Produção Editorial, entre 1578 trabalhos inscritos. Ao receber o prêmio, desabafa: “Estou super feliz da vida, muito embora o prêmio maior eu já tenha recebido do público, que foi a aceitação do livro. Isso poderá abrir caminho para outros.”¹

A versatilidade de Valêncio Xavier, um curitibano de coração, inclusive conhecido como o “Frankenstein de Curitiba”, permitiu a criação de obras híbridas e coesas constituídas por palavras e imagens. Entre elas está *O Mez da Grippe*, obra analisada no presente trabalho. Editada pela primeira vez, em uma versão artesanal, pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1981, a novela foi reeditada pela já citada editora em 1998.

O fascínio pelas imagens e pelas letras e a trajetória profissional como fotógrafo, jornalista, escritor, cineasta, desenhista, e as várias funções desempenhadas na televisão, possibilitaram a Xavier um dinamismo literário. Ao utilizar as técnicas de recorte e colagem, o resultado de aparente caos não é sinônimo de dispersão sem rumo, sem conseqüência. Pelo contrário, a fragmentação conduz a labirintos densos e interpretações plurais; as trilhas sugerem o sincretismo elaborado com rigor. Se o

¹ LEITE, Z. C. Xavier ganha um Jabuti e ainda concorre a outro. *Folha de Londrina/Folha do Paraná*. Curitiba, p 3, 12/03/1999.

primeiro impacto causa estranhamento, o passo seguinte é conduzido pela sedução que a obra produz. O diálogo entre escrita e artes visuais fascina o leitor e instiga-o à decifração labiríntica conduzida pelo novelo de Ariadne, que nada mais é que o fio que entrelaça os fragmentos de *O Mez da Grippe*.

Seduzida pela narrativa ágil, enigmática e plural de Valêncio Xavier, a escolha por *O Mez da Grippe*, como obra-recorte desta dissertação, foi instantânea quando se percebeu a tênue fronteira entre a ficção e a realidade instaurada na obra. Outro fator que contribuiu para essa seleção foi o intuito de contribuir com a tendência atual de englobar autores pouco divulgados, tanto no panorama da história da literatura de projeção nacional quanto no âmbito dos estudos acadêmicos.

A pesquisa prévia sobre os estudos acadêmicos de pós-graduação que focalizaram a produção literária de Valêncio Xavier, obteve como resultado a dissertação produzida por Tomás Eon Barreiros, durante o mestrado em Comunicação e Linguagens, pela Universidade Tuiuti do Paraná, em 2003. Sob o título *Jornalismo e construção da realidade - análise de O Mez da Grippe como paródia crítica do jornalismo*, a perspectiva do autor fixa-se nos antagonismos das manchetes veiculadas pelos jornais *Diário da Tarde* e *Commercio do Paraná* – uma das fontes que compõem a narrativa valenciana. O jornalista investiga a objetividade tencionada pelos jornais em contraposição a outras fontes. Ele destaca, inicialmente, alguns documentos – notas jornalísticas, fotografias, notas oficiais do governo e o relato oral de dona Lúcia (testemunha e vítima de um dos acontecimentos históricos retratados na obra) – apresentados como verdadeiros e que “contribuem para criar um efeito de sentido de verdade”. Porém, as contradições dos depoimentos de dona Lúcia “colocam em xeque a validade do discurso jornalístico, que se apresenta como reprodução do real. (...) para a semiótica discursiva, trata-se, na realidade, de fazer crer ser objetivo, criando o efeito de sentido de objetividade.”² A dissertação foi transformada em livro no mesmo ano da defesa.

Uma outra pesquisa acadêmica foi elaborada por Regina Chicoski e intitula-se *Eros e tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Trata-se de uma tese de doutoramento pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, defendida em 2004. Os textos analisados pela autora são as novelas *O Mez da Grippe* e *O Minotauro*, o raconto *Maciste no inferno*, e os contos “O mistério da prostituta japonesa”, “Mercúrio

² BARREIROS, Tomás. *Jornalismo e construção da realidade: análise de O “mez da grippe” como paródia crítica do jornalismo*. Curitiba: Pós-escrito, 2003, pp. 103-104.

mistério” e “O mistério do gato preto e da gata gorda”. A partir de tais textos, Chicowski discute a relação entre erotismo e morte na ficção de Xavier. Para a pesquisadora o “aparente caos, a descontinuidade tipográfica, a desconstrução do discurso e o fragmentarismo textual revelam um conjunto do qual resulta a proliferação de vozes que dialogam entre si”. Essas vozes independentes, ressalta a autora, “se combinam formando um todo coerente e significativo”.³

Após constatar que existiam apenas dois trabalhos de pós-graduação *Strictu Sensu*, defendidos até o ano de 2007, que enfocam a literatura valenciana, a presente pesquisa se justifica na medida em que pode vir a representar a ampliação de estudos sobre a escrita, o autor, técnicas e procedimentos que compõem a obra de Valêncio Xavier. A partir da interpretação que aproxima a obra valenciana do conto “A biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, foi possível analisar *O Mez da Grippe* sob o viés dos conceitos da Estética da Recepção e da carnavalização. Estes foram os objetivos que fundamentaram a presente pesquisa.

O capítulo I que recebeu o título de “A ‘biblioteca de Babel’: *O Mez da Grippe*” tem como primeiro tópico, as considerações sobre vida, obra e fortuna crítica de Valêncio Xavier. Embora a abordagem seja sucinta, é importante desvendar parte do universo cultural do autor para perceber suas referências quando compõe suas obras. O dinamismo, a inquietude e a rebeldia, não configuram apenas a personalidade de Xavier, mas são, também, características de suas obras. Segundo o jornalista José Castello, Valêncio “quebra muitos valores do cânone oficial: no lugar da palavra bem dita, ele oferece a palavra do outro, anônima, repetitiva, avulsa como num jogo; no lugar do estilo, ele nos apresenta um embaralhamento, uma montagem”.⁴

Embasado no conto “A biblioteca de Babel”, do argentino Jorge Luis Borges, o segundo tópico deste capítulo relaciona a biblioteca borgiana à obra *O Mez da Grippe*. Entre as várias interpretações admissíveis do conto de Borges, uma engendra a grande metáfora em que o mundo e a literatura se confundem. Ler um texto é tentar decifrá-lo, mas se considerarmos que o próprio mundo está impregnado de linguagem, a própria realidade pode ser considerada como uma grande biblioteca cheia de textos à espera de quem os decifre. Nessa mescla de literatura e realidade, a metáfora das galerias hexagonais, poços de ventilação e varandas baixíssimas auxiliam-nos na tarefa de intuir

³ CHICOSKI, Regina. **Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier**. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) - UNESP/Assis, 2004. p.11.

⁴ CASTELLO, José. “O enxadrista Xavier”. In: *O Estado do Paraná*, (04/05/2001).

um sentido à obra valenciana. Os vários caminhos possíveis e a miscelânea de códigos levaram-nos a intitular este trabalho como *O Mez da Grippe: a Babel carnavalizada*.

O terceiro tópico analisa os dois eventos históricos que abalam o cotidiano curitibano, descritos em *O Mez da Grippe*. A partir do detalhamento dos acontecimentos – a Primeira Guerra Mundial e a gripe espanhola – pode-se entender a narrativa literária que se forma através dos fragmentos esparsos. Propagandas, fotos, cartões postais, memórias, manchetes de jornais, poema narrativo (ou narrativa lírica), são os elementos que sofreram recortes de um universo anterior e receberam nova composição através da montagem realizada por Valêncio Xavier.

O Capítulo II, intitulado “Estética da Recepção: o mosaico labiríntico em *O Mez da Grippe*”, aborda alguns conceitos dessa vertente da Teoria Literária estabelecendo relações com a composição valenciana. O que é ressaltado nessa crítica estética é o papel primordial do leitor na realização da obra. Sabe-se que um livro adormecido em uma prateleira é apenas um conjunto de letras em estado de pré-morte (ou pré-vida). É o leitor quem insufla vida ao texto. Daí, evidencia-se o papel essencial do leitor quando da escritura da obra.

Escreve-se pensando em um leitor, (...) Quando a obra está terminada, instaura-se um diálogo entre o texto e os seus leitores (o autor fica excluído). Enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo.⁵

O terceiro tópico deste mesmo capítulo, ressalta as características pós-modernas na obra em análise. O que se desejou apreender foi o porquê da transposição histórica de eventos ocorridos no início do século XX, após várias décadas. A pesquisadora canadense Linda Hutcheon, em *Uma Teoria da Paródia*, argumenta que a transposição paródica “não trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”⁶. Os vários recortes de 1918, são colados por Xavier na década de 1980 (a primeira edição da novela). Entretanto, não são simples colagens. Os fragmentos são montados justamente para evidenciar as diferenças. Os

⁵ ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. 4. ed. (Trad.) Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 40.

⁶ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 19.

discursos se confrontam, as fotografias e os postais permitem contestações dos documentos oficiais, e dessa forma, a transposição do acontecimento histórico estabelece uma “confrontação direta da relação do estético com o mundo de significações exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos – em outras palavras, com o político e o histórico”⁷. O contexto histórico muda e, com isso, as significações se alteram.

Sob o título “A teoria da carnavalização e *O Mez da Grippe*”, o capítulo III aborda a discussão teórica sobre o conceito de carnavalização – originado pelo russo Mikhail Bakhtin (1895 -1975) – suas categorias, imagens e formas. Para o autor, os eventos históricos e culturais remodelaram o conceito ao longo dos séculos, entretanto, a essência carnavalesca permaneceu até a contemporaneidade. A intenção deste enfoque é a perceber de que forma os elementos que constituem a “carnavalização” podem ser encontrados na literatura moderna, e de maneira específica, na obra *O Mez da Grippe*.

A busca por respostas a tais indagações baseou-se em duas obras de Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoievski* e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Na primeira obra, originada em 1929, revista e ampliada substancialmente em 1963, a temática da “carnavalização” é abordada de forma branda, tendo como foco principal a polifonia. O desenvolvimento amplo da teoria do carnaval se consolida nos estudos sobre Rabelais, tese de doutorado de Bakhtin na década de 1950. Como não obteve o título de doutor pela Universidade de Moscou, o pesquisador russo deixou-a por anos engavetada. Em 1974, ele decidiu publicá-la. Nessa obra, Bakhtin destaca o carnaval como sendo o desvirtuamento da cultura oficial através do contraste entre duas ou mais imagens que se constroem em uma só, tais como: a conjunção do sagrado com o profano, do alto com o baixo, do belo com o feio, do sublime com o vulgar, da sabedoria com a estupidez, do nascimento com a morte, da afirmação com a negação, do histórico com o ficcional, do oficial com o popular. Ao compreender que a carnavalização permite a unidade dos contrários, a teoria bakhtiniana contribui para análise da obra *O Mez da Grippe*.

Os tópicos incluídos no capítulo III retomam a teoria bakhtiniana da carnavalização enfocando a atualização desta e como as categorias carnavalescas podem ser aplicadas na obra de Valêncio Xavier. Segundo Bakhtin, “o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim

⁷ HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991, p.42.

continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura”⁸. Pontuou-se algumas permanências carnavalescas em *O Mez da Grippe*, como por exemplo, o riso, as máscaras, o princípio material e corporal, dentre outros.

Os recortes executados por Valêncio Xavier em *O Mez da Grippe* fazem parte do olhar pós-moderno enquadrando-se dentro de uma poética que Maria Adélia Menegazzo denomina como “poética do recorte”:

No campo das artes, quer se trate de literatura ou de pintura, a imagem construída e apresentada ao leitor/ espectador é sempre resultado de um corte do espaço e do tempo feito por um olhar especial do artista. Determinar o tipo de corte realizado por este olhar supõe identificar uma escolha, *um ponto de vista*, entendido como o lugar a partir do qual uma imagem real ou imaginária é olhada e/ou construída.

O corte implica também a noção de *enquadramento*... Tanto o *ponto de vista* quanto o *enquadramento* dependem de componentes subjetivos e ideológicos. É necessário, ainda, considerar a *colagem* cubista e a *montagem* cinematográfica como meios materiais que permitem acentuar o caráter *construtivo* do que se pretende descrever como uma *poética do recorte* na arte pós-modernista.⁹

Recorte, colagem, montagem são recursos utilizados por Valêncio Xavier para construir sua obra. Ao trazer em sua tessitura o verbal e o visual, a história e a literatura, o real e o imaginado, *O Mez da Grippe* relativiza a tênue fronteira entre elementos aparentemente contrários, inserindo-se nas características pós-modernas. O leitor valenciano se confronta com as várias confluências e percebe a pluralidade, a abertura, as trilhas sinuosas que a novela constrói. A leitura exaustiva da obra leva à convicção de que é apenas uma leitura, um percurso, uma rota seguida, mas que sem dúvidas, abre muitas outras possibilidades para o leitor.

Assim como *O Mez da Grippe* esse trabalho também é forjado a partir da “poética do recorte”. Teorias, autores, citações, obras, são recortadas e montadas no intuito de obter coerência.

Mas o sertão era para, aos poucos e poucos, se ir obedecendo a ele;
 não era para à força se compor. Todos que malmontam no sertão
 só alcançam de reger em rédea por uns trechos;
 que sorrateio vai virando tigre da sela.
 (Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*.)

⁸BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (Tradução Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, 1999, p. 30.

⁹ MENEGAZZO, Maria Adélia. *A poética do recorte: estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004, p. 60.

CAPÍTULO I

A “BIBLIOTECA DE BABEL”: O MEZ DA GRIPPE

O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor.

(Clarice Lispector. “A descoberta do mundo”)

1.1 O criador Valêncio Xavier

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, idéias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos.

(Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é filosofia?*)

Chamado de “Frankenstein de Curitiba”, Valêncio Xavier Niculitcheff nasceu em São Paulo no dia 21 de março de 1933, porém, radicou-se na capital paranaense e a retratou como cenário em algumas de suas criações. Voltou para São Paulo, assim que se casou em 1966, mas retornou a Curitiba, a “cidade com aura de magia” segundo ele, três anos mais tarde. Os dados sobre a vida e a fortuna crítica de Valêncio Xavier, em sua maioria, foram extraídos de jornais e revistas, visto que não existe livro editado sobre o autor e há poucos trabalhos acadêmicos enfocando sua biografia¹⁰.

Xavier construiu um currículo vasto visto que fez inúmeras incursões em diferentes profissões. No cinema, Xavier desempenhou diversas funções: foi consultor de imagem, roteirista, produtor e diretor. Como cineasta, recebeu vários prêmios, assim elencados pela Revista *Direção*:

Caro Signore Feline, ganhou o prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada Brasileira de Curta-Metragem. *O Pão Negro* – um episódio da Colônia Cecília arrebatou o Prêmio Paraná 1993 de Roteiro para Vídeo e outro prêmio do Festival de Cinema e Vídeo do Maranhão em 1994. O vídeo *El Cine* por Paul Leduc foi apresentado *hors concours* no Festival de Cinema e Vídeo Latino-Americano de Havana. *Os 11 de Curitiba* – *Todos Nós* conquistou o Troféu Jangada

¹⁰ Em CHICOSKI, Regina. **Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier**. 223 f. (Tese de Doutorado em Letras - UNESP/Assis, 2004 – orientada pelo Prof. Dr. Igor Rossoni), há um capítulo sobre a vida, a obra e a fortuna crítica de Valêncio Xavier.

(1995) da OCIC Brasil – Organização Católica Internacional de Cinema.¹¹

Ligado à televisão desde 1960, trabalhou em diversas emissoras atuando como autor de telenovelas, teleteatro, programas humorísticos, cenógrafo, assistente de direção artística e também como produtor. Deixou de trabalhar na televisão por considerá-la uma ferramenta demasiadamente publicitária, voltada, exclusivamente, a finalidades comerciais.

O currículo denso de Valêncio desdobra-se ainda mais revelando que ele atuou também como escritor, pesquisador, historiador de cinema, artista gráfico e fotógrafo (incluindo Paris, nos idos de 1959, em galerias de arte). Foi criador e primeiro diretor da Cinemateca do Museu Guido Viaro e diretor do Museu da Imagem e do Som – MIS. Sua marca na história cultural curitibana ainda é lembrada e está refletida em eventos atuais, como no 2º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino, realizado em Curitiba no Museu Oscar Niemayer, em outubro de 2007. Nesse evento, lembraram os organizadores, que o trabalho de Xavier à frente da direção da Cinemateca

serviu para formar uma geração de cineastas curitibanos, como Beto Carminatti e Fernando Severo, pois sob a sua direção a Cinemateca contava com uma programação extremamente variada de filmes e cursos, um estímulo aos jovens pretendentes à carreira cinematográfica, pois nas décadas de 70 e 80 ainda não haviam cursos de cinema na capital paranaense¹².

Por sua paixão e trabalho árduo no cinema e televisão, nesse mesmo ano foi criado o *Prêmio Valêncio Xavier* - uma homenagem em deferência ao autor - destinado àqueles que colaboraram com a vida cultural nacional. Durante o 2º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino a organização do evento e a direção da Escola Superior Sul Americana de Cinema e TV – CINETVPR destacaram o significado do prêmio:

Ao instituímos o Prêmio Valêncio Xavier, nós da CINETVPR e do 2º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro Latino prestamos um tributo a este pioneiro do Cinema e da Televisão paranaenses, buscando na sua história de luta pela cultura deste estado a inspiração

¹¹ REVISTA DIREÇÃO, 1997, p. 99.

¹² Disponível no site do 2º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino: <http://www.festivaldecinema.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=15> Acesso em 02/12/2007

para fortalecermos a nossa escola e fomentarmos o Pólo de Cinema do Paraná¹³.

A trajetória profissional de Xavier conduz à pluralidade de conhecimento que, entretanto, não é acadêmica. A formação acadêmica do escritor é ínfima se comparada às áreas profissionais nas quais atuou. Com apenas dois anos de Belas Artes, mesmo assim agraciado com medalha de prata na categoria desenho, a formação do paulista com alma curitibana foi realizada a partir do contato profissional pragmático, pela experiência de vida. O contato com diversas áreas influenciou a criação da obra *O Mez da Grippe*¹⁴, assim como de outras obras do autor, cuja incorporação da linguagem visual torna-se tão relevante quanto à da linguagem verbal.

Em entrevista concedida a Joca Reiners Terron, da *Revista Cult*, Xavier é contundente e explícito ao afirmar que para ele “as imagens têm o mesmo peso que as palavras”¹⁵ e suas narrativas evidenciam justamente isso. Existe o forte imbricamento entre o verbal e o imagético, em uma construção textual mista. Da mesma maneira que Valêncio exerce fascínio ao lidar com a palavra, trabalho similar ele desenvolve com imagens. Retira-as de fontes gráfico-visuais e imprime a elas a originalidade valenciana. Palavras e imagens nascem ali, naquele dado instante de criação. “O que eu faço é colocar a imagem com uma função narrativa dentro do livro, de forma que tenha o mesmo peso que o texto. É por isso que algumas pessoas me apontam como o precursor da multimídia ou como escritor *cult*, pós-moderno”¹⁶. A miscigenação gráfico-visual, segundo Lopes, “permite vários ângulos de leitura: como documento, poesia ou ficção”¹⁷, referindo-se a primeira edição da obra *O Mez da Grippe*, editada em 1981.

É possível observar a abrangência de múltiplas linguagens e gêneros, mesclando publicidade, jornalismo, fotografia, poesia, música, fatos históricos em narrativas as quais tornam tênues as fronteiras entre o icônico e o verbal, provocando inquietação no leitor ao convidá-lo para a tarefa de ser seu cúmplice na produção da obra, através da leitura.

¹³ Disponível no site do 2º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino: <http://www.festivaldecinema.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=15> Acesso em 02/12/2007

¹⁴ A edição de *O Mez da Grippe* utilizada para análise na presente dissertação, é de 1998, publicada pela Companhia das Letras.

¹⁵ TERRON, J. R. Entrevista com Valêncio Xavier. “O Frankenstein de Curitiba”. **Revista Cult**, mar. 1999. p. 5.

¹⁶ BROWNE, R. Linguagem cult, multimídia e pós-moderna. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 de set. 1998.

¹⁷ LOPES, A. M. As recordações do ‘mez da grippe’. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 19 set. 1981.

Com a narrativa de *O Mez da Grippe*, Valêncio brinca com o leitor, instaura um jogo¹⁸, como o próprio autor afirma em entrevista a Cassiano Elek Machado, publicada na *Folha de S. Paulo*: "Acho que tudo que faço é brincadeira. Mas é um outro significado da palavra brincadeira. Tenho quase certeza de que não tenho nada a dizer para o mundo. Não tenho mensagens, não quero ditar regras. Meus livros são apenas para serem lidos"¹⁹. José Castello, no artigo "O enxadrista Xavier", publicado em *O Estado do Paraná*, caracteriza a literatura valenciana como um jogo, uma espécie de xadrez que exige dos participantes estratégia e habilidade. O tabuleiro de xadrez com cores alternadas – geralmente em preto e branco, serve como metáfora dos vários "quadros" que compõem *O Mez da grippe* e que se alternam entre o lingüístico e o visual. Segundo Castello, Valêncio Xavier

vai montando seus livros a partir de frases soltas, recortes, figuras, peças de propaganda, nacos enfim da era contemporânea ou recente, como quem arma um quebra-cabeças – e aqui entra o segundo elemento, o mais superficial dos dois, o jogo. O que talvez o próprio Valêncio não perceba é que, atuando assim, como quem realmente não se leva a sério, vai compondo, devagar, uma imagem ímpar de si.²⁰

A junção entre a experiência com várias linguagens e o espírito inquieto, possibilita à sua literatura a eclosão de uma linguagem própria, original, ideogramática, resultado da fusão entre palavra e imagem. Para Boris Schnaiderman, Valêncio "é um destes artistas que conseguiram trazer para o texto escrito a experiência adquirida em outros meios de expressão"²¹. Este é o retrato do modo como funciona o processo criativo do autor. O que se tem não é apenas imagem ou texto, mas uma terceira opção que privilegia os dois. Usando um termo de Pierre Lévy²², o que Valêncio Xavier faz no papel tem características de "ideografia dinâmica" que é uma forma de escritura reivindicada pelos suportes técnicos atuais, bastante gráfica. Essa escritura gráfica é a

¹⁸ A palavra "jogo" é utilizada aqui, como sinônimo de lúdico, brincadeira, e não na acepção do conceito desenvolvido por Wolfgang Iser, em que "jogo" refere-se à relação realidade e ficção, embora esse conceito pudesse também ser enquadrado na análise da obra *O Mez da Grippe* já que esta questiona as fronteiras entre História e Literatura.

¹⁹ MACHADO, C. E. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 mar. 1999.

²⁰ CASTELLO, J. O enxadrista Xavier. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 04 maio. 2001. Caderno de Rascunho.

²¹ SCHNAIDERMAN, B. O mez da grippe – um coro a muitas vozes. *Revista USP*, nº 16, dez/jan/fev, 1992 – 1993, p. 103.

²² LÉVY, Pierre. *A ideografia dinâmica rumo a uma imaginação artificial?* Trad. Marcos Marcionilo e Saulo Krieger. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

renovação contemporânea da escrita; é o desenvolvimento de uma nova escrita-linguagem apoiada nos recursos tecnológicos disponíveis, e que é definido por Lévy como ideografia dinâmica, e é o que pratica Xavier em suas obras:

[Xavier] aciona sua metralhadora giratória, construindo vários tons de narrativa: diverso, misterioso, triste, pungente, amoroso, assustador, surreal. Por vezes o texto parece cinema lido, com uma tela imaginária enchendo nossos olhos. Por outras, é, como se fosse TV. Linguagem direta, frases curtas, seqüência rápida de imagens. Mas não podemos trocar de canal. Não temos o mais remoto controle.²³

De fato, as narrativas valencianas são jogos convidativos que propõem ao leitor reflexões em torno de si mesmo, pela fragmentação latente. Essa afirmação nos conduz a Proust quando ele afirma que “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo”²⁴. Castello corrobora com a afirmativa proustiana quando se refere a Valêncio:

Todo escritor fala de si, mesmo quando se despreza; e é ao falar de si que, por contágio, fala do mundo em que está metido. Assim também é com Valêncio Xavier, enquanto ele diz que apenas brinca; assim se dá em seus livros, de aparente leveza, sob a qual se escondem bons sustos...²⁵

O próprio autor postula a leitura e escrita de si mesmo, de seu gosto e agrado, sem, contudo, esquecer do leitor:

Escrevo aquilo que eu como leitor gostaria de ler. A história do público vem depois. Se o cidadão Valêncio não gosta do que leu, dispensa tudo que fez e começa tudo de novo. Tenho que me satisfazer. O livro (*O Mez da Grippe* - 1981) me fez ver que as pessoas gostam do que escrevo e de certa maneira tenho que escrever a elas. Não que eu vá mudar minha maneira, o meu estilo para agradar a este ou aquele, mas preciso me dedicar mais. Inclusive comecei a refundir textos que tinha escrito há anos²⁶.

²³ CORRÊA, M. C. A literatura visual de Valêncio Xavier. **Revista Iguazu - Cultura e Turismo**, ano 1, p. 18-19, set. 1999.

²⁴ PROUST *apud* COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 144.

²⁵ CASTELLO, *op. cit.*, 04 maio. 2001.

²⁶ XAVIER *apud* LEITE, Z. C. A “Grippe” de Valêncio Xavier. **Folha do Paraná**. Curitiba, 12 set. 1998.

Os “sustos” apontados pela linguagem jornalística de Castello, podem ser traduzidos pelo efeito de “estranhamento”, segundo a Estética da Recepção. Eles são decorrentes da fragmentação e multiplicidade de fontes e recortes que compõem as narrativas de Xavier. Notícias de um tempo longínquo, letras de músicas, fotografias, relatórios governamentais antigos, dados estatísticos, publicidade de produtos remotos, tudo ajuda a compor um mosaico provocando um efeito estético inovador e caótico. Castello reitera que a literatura de Xavier “tem algo de bruto, de primitivo, até de selvagem – e por isso fere”²⁷. A brutalidade que causa o rompimento da mesmice também é destacada por Carlos Reichenbach, cineasta brasileiro, ao comentar a trajetória e algumas obras de Xavier:

Historiador, cineasta, montador, pesquisador e anarquista, Valêncio Xavier é o homem que faz filmes com a máquina de escrever, papel, tesoura e goma Guarany: o cinema em seu estado mais bruto. *O Mez da Grippe* (colagem antropofágica), *Maciste no Inferno* (raconto composto com propaganda de jornais e fotogramas de épicos baratos) e *O mistério da prostituta japonesa* são autênticos “filmes construídos em papel”. *Crime à moda antiga* é o melhor livro-filme de ficção-documental da literatura nacional. Leitura obrigatória!²⁸

Evanir Pavloski, no artigo intitulado “Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O Mez da Grippe* de Valêncio Xavier”, pontua a multifacetada construção valenciana comparando-a a caminhos heterogêneos, cheios de fendas e sem iluminação densa, os quais incitam o leitor à atividade construtiva:

Os caminhos pelos quais os leitores transitam ao longo da obra de Valêncio Xavier são comumente heterogêneos, mal iluminados e cheios de reentrâncias. Tanto os aspectos temáticos abordados pelo autor quanto a pluralidade de linguagens da qual ele se utiliza provocam não apenas um efeito estético original e marcante, mas também um envolvimento constante dos seus interlocutores para com o texto que desafia qualquer tipo de passividade receptiva, se é que tal posicionamento é realmente viável num processo essencialmente construtivo como a leitura.²⁹

²⁷ CASTELLO, *op. cit.*, 04 mai. 2001.

²⁸ Disponível no site do 2º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino: <http://www.festivaldecinema.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=15> Acesso em 02/12/2007

²⁹ PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em *O Mez da Grippe* de Valêncio Xavier. **Revista Letras**, Curitiba, n. 66, 2005. p. 45.

Valêncio Xavier constrói um labirinto, como sugerem o título do artigo de Pavloski e sua afirmação: “percebemos que o texto de Valêncio Xavier se notabiliza por uma multiplicidade abrangente de instâncias de significação, as quais acabam por formar um labirinto no qual os leitores desenvolvem suas investigações em busca de um suposto fechamento definitivo para a obra como um todo”³⁰. Chicoski também alerta que para o leitor “não ser ludibriado pelo narrador no percurso labiríntico há necessidade, muitas vezes, de releitura da obra interativa, pois o ‘hipertexto’ se revela a cada investida do leitor”³¹. E o próprio autor confirma a construção labiríntica em suas obras: “Minha esperança é que o leitor também construa o seu, que fique inacabado como o meu. Senão não é mais labirinto. Talvez eu esteja dando um brinquedo ou um jogo para o leitor curtir; o ato de ler é tão importante quanto o ato de escrever”³².

O Mez da Grippe conduz à idéia do labirinto, leva a lugares inusitados e, ao mesmo tempo, leva ao mesmo lugar. Quer dizer, a outros lugares que podem ser o mesmo. Dentro desse contexto Pavloski enfatiza que “o retorno ao ponto de partida não é apenas previsível, mas também esclarecedor, uma vez que saber onde estamos é o primeiro passo para descobrirmos para onde estamos indo”³³.

A crítica literária e professora da Universidade de São Paulo Walnice Nogueira Galvão, publicou no jornal *Folha de São Paulo* o artigo intitulado “Musas sob assédio” destaca um grupo de escritores que,

põem em xeque a narrativa tradicional, estilhaçando-a, manejando a intertextualidade, a colagem, a montagem, a ilustração. Em seu propósito de desconstruir a narrativa, revelando afinidades com o pós-modernismo mas resguardando a originalidade de cada um, podem-se acrescentar os nomes de Sérgio Sant'Anna, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Silviano Santiago, Valêncio Xavier³⁴.

Os chamados desconstrucionistas elegem a intertextualidade, a citação, a colagem, a mescla de gêneros, consoante à proposta pós-moderna. Tais procedimentos também fazem parte da “ideografia dinâmica” definida por Pierre Lévy e provocam o estilhaçamento e a fragmentação da narrativa. Isso ocorre em *O Mez da Grippe*, obra avaliada por Santos como

³⁰ *Idem*, p. 45-46.

³¹ CHICOSKI, 2004, *op. cit.*, p. 210.

³² XAVIER *apud* SANTOS, F. A. dos. Valêncio e Karam, as estrelas da manhã. **Correio de Notícias**, 21 dez. 1985.

³³ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 46.

³⁴ GALVÃO, W. N. Musas sob assédio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 2002. Caderno Mais.

uma tentativa, bem sucedida, de romper os limites entre a apreensão de um conteúdo pelo código verbal, a palavra e a apreensão de um conteúdo pelo código gráfico – o desenho... Valêncio inovou a linguagem literária. Tanto os críticos como professores de comunicação, como teóricos da semiótica, louvaram o achado³⁵.

A resenha publicada na *Revista Época*, em 1998, define o autor como “escritor *cult* de Curitiba” e o elogia pela fusão entre imagem e verbo, uma realização equilibrada e de sucesso:

Textos e imagens gráficas são duas formas de expressão que não convivem bem no papel. Escritores raramente se valem dessas imagens em seus livros. Já volumes originalmente dedicados às imagens - como livros de fotografias ou arte - normalmente são pobres em textos. O escritor e cineasta paulista Valêncio Xavier, de 65 anos, radicado em Curitiba, é um dos poucos autores brasileiros a conseguir um casamento feliz entre essas duas linguagens, como se pode ver e ler em *O Mez da Grippe e Outros Livros*, reedição de cinco livros escritos na década de 80, pela primeira vez reunidos num único volume³⁶.

Segundo Regina Chicoski a obra de Valêncio Xavier tem duas fases bem delineadas: “uma antes da publicação pela Companhia das Letras e outra após, em 1998. O marco divisor na vida literária do autor é, portanto, o livro *O Mez da Grippe e outros livros*. Se em 1981 o impacto foi grande, 1998 marcou a consagração do escritor”³⁷. O impacto na década de 80 a que se refere Chicoski, diz respeito à primeira edição, pela Fundação Cultural de Curitiba, da obra que definiu a trajetória de Xavier. Com sua reedição pela grande editora brasileira, o escritor ganha o prêmio Jabuti, como melhor produção editorial de 1998. Como mencionamos anteriormente, é esta a edição que foi adotada para interpretação e análise da obra no presente trabalho.

O interesse pelo autor modifica-se e, se antes era relegado a uma parcela ínfima de fãs – embora renomados como Décio Pignatari, Boris Schnaiderman e Flora Süssekind – a imprensa passa, então, a procurá-lo, e como ele próprio desabafa: “Aí virei gente!”³⁸. E ao receber o prêmio diz: “Estou super feliz da vida, muito embora o

³⁵ SANTOS, *op. cit.*, 21 dez. 1985.

³⁶ REVISTA **ÉPOCA**. São Paulo, Edição 17, 14 set. 1998.

³⁷ CHICOSKI, 2004, *op. cit.*, p. 40.

³⁸ *Apud* CHICOSKI, 2004, *op. cit.*, p. 34.

prêmio maior eu já tenha recebido do público, que foi a aceitação do livro. Isso poderá abrir caminho para outros”³⁹, completa o autor.

O livro *O mez da gripe e outros livros* (1998) reúne cinco obras, classificadas pelo autor e assim intituladas, com respectiva data de edição: a novela *O Mez da Gripe* (1981), o conto *Maciste no Inferno* (1983), a novela *O Minotauro* (1985), os contos *Mistério da Prostituta Japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986); mais treze contos publicados anteriormente e um inédito intitulado *13 Mistérios + O Mistério da Porta-Aberta*⁴⁰.

Décio Pignatari, apreciador e fã da obra de Xavier, comprou 200 exemplares da primeira edição de *O Mez da Gripe* e os distribuiu entre os seus alunos. Para ele, Xavier é um “*designer* da linguagem”⁴¹ e ao criar essa obra “não fez romance ilustrado, nem ilustração romanceada. Abriu um novo caminho para a escritura. Escritura gráfica. É o nosso primeiro escritor romancista gráfico”⁴².

A inovação de Xavier ocorre em diversos níveis, a começar pela própria narrativa descentralizada, fragmentada, múltipla e marcadamente ágil, feita a partir de recortes de jornais, publicidade, depoimentos orais e imagens diversas. Conforme Chicowski,

A leitura valenciana pode ser feita num rastreamento do interior da obra na busca da construção do vazio, da linguagem que conta o silêncio, da narrativa que se fragmenta. A ausência de nexos desencadeia o circuito aleatório das partes que, sem qualquer possibilidade de ancoradura numa totalidade mais ampla, transforma-se em metáforas da fragmentação.⁴³

³⁹ LEITE, *op. cit.*, 12 mar. 1999.

⁴⁰ Os contos que compõem *13 Mistérios + O mistério da porta aberta* foram publicados em diversos periódicos. Na revista *Quem* saíram: “Um mistério no trem-fantasma”, nº 94, agosto de 1983; “O mistério da porta aberta”, nº 113, agosto de 1984; “Mercúriomistério”, nº 116, outubro de 1984; “Mistério Sapho – O amor entre as mulheres”, nº 118, novembro de 1984; “Mistério mágico”, nº 152, junho de 1986; “O misterioso homem-macaco – Como tudo começou”, nº 154, julho de 1986; “O mistério da Sonâmbula”, nº 160, agosto de 1986. No jornal *O Estado do Paraná* foram publicados dois contos: “Mistério do menino morto”, 18 de junho de 1985, e “Os fantasmas do fundo de quintal – Um mistério”, 22 de julho de 1990. O conto “Mistério números”, foi publicado no nº 334 da revista *Panorama*, de Curitiba, em janeiro de 1984. Já o conto “O mistério da porta aberta” teve sua primeira edição no lançamento da obra pela Companhia das Letras.

⁴¹ PIGNATARI, D. Xavier se soma aos mistérios decifráveis da literatura. **Folha de São Paulo**, 05 jan. 2001.

⁴² OLIVEIRA, N. **Correio Brasiliense**. Brasília, 11 mar. 2001.

⁴³ CHICOSKI, 2004, *op. cit.*, p. 210-211.

É perceptível no texto, portanto, o repertório e o mundo pragmático do autor refratado em múltiplos fragmentos e sem nenhum acabamento definitivo, característica esta, típica do pós-modernismo. O leitor, ao se deparar com a ficção pós-moderna, terreno de inserção de *O Mez da Grippe*, percebe que os narradores são muitos, difíceis de serem localizados, são provisórios e limitados, o que enfraquece o poder de onisciência e ao mesmo tempo, que permite reentrâncias labirínticas. A constante alternância de linguagens e gêneros discursivos e o peso igualitário atribuído a eles põe a obra de Xavier como “ideografia dinâmica”, tornando-a caótica. Mas “pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos”, como propõe a epígrafe inicial do presente capítulo.

1.2 “A biblioteca de Babel”: *O Mez da Grippe*

"O espelho do universal está quebrado. Nos fragmentos as singularidades reaparecem."
(Jean Baudrillard, *Tela Total*)

Jorge Luis Borges, em “A biblioteca de Babel”, expõe que

o universo (que os outros chamam biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e quiçá infinito, de galerias hexagonais com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável.⁴⁴

Valêncio Xavier, ao compor *O Mez da Grippe*, arquiteta uma “biblioteca de Babel”, que une diversos elementos na forma de texto-montagem e mescla literatura e história. Ao todo, mais de duzentos fragmentos compõem a narrativa, cuja característica principal é a simbiose entre palavra e imagem. A simbiose pode ser definida como associação entre organismos iguais ou diferentes, na qual ambos recebem benefícios, ainda que em proporções diversas. No caso da obra valenciana as vantagens da fusão ícone-palavra se faz de maneira provocativa. A alternância de linguagens conduz o leitor à exploração constante da diversidade. Por manter as peculiaridades de cada linguagem, a narrativa exige leituras perscrutativas, e a simbiose fomenta interpretação

⁴⁴ BORGES, J. L. **Ficções**. (Trad. C. Nejar). São Paulo: Globo, 1989. p. 61.

densa, criativa e diferenciada. Para Evanir Pavloski a pluralidade de linguagens define a singularidade do texto de Xavier:

Em *O Mez da Gripe* a percepção e o reconhecimento dos elementos formadores do texto se distinguem de outras experiências textuais pela diversidade de signos utilizados pelo autor. Desde o início, a obra se revela numa explosão de formas, imagens, fontes e números. A linguagem jornalística do início do século passado divide espaço com relatórios oficiais de órgãos do governo, com slogans comerciais da época, com fotografias, com versos desprovidos de referências autorais, com anúncios e com depoimentos orais. Cada forma textual é preservada dentro das características estéticas e sintáticas que não apenas lhe são comuns, mas que também contribuem com a transmissão de cada uma das respectivas mensagens. Diante dessa constante alternância de linguagens, o leitor é forçado a continuamente readaptar a sua percepção dos signos pertencentes a cada tipo específico de texto (...)⁴⁵

A abertura da obra na página 7⁴⁶ já revela a amálgama de elementos e propõe ao leitor o compromisso da readaptação. Abaixo do título da obra, *O Mez da Gripe*, aparece a classificação dada pelo autor. Trata-se de uma “novella” (grafada como no início do século passado, período em que a narrativa é ambientada).

Uma gravura⁴⁷ imediatamente abaixo da classificação sugere a temática abordada. Em destaque na gravura está um homem vestido de terno e gravata demonstrando distinção social ou participando de um evento que requer indumentária mais formal. Sua feição é séria. Ele ostenta bigode – exigência aos homens de respeito daquele período. É jovem, pois não apresenta sinais de rugas ou calvície que indiquem idade mais avançada. Carrega no terno o que parece ser um broche branco com a letra M, maiúscula, e uma cruz em cima da letra. Segundo Pavloski, esse símbolo religioso, que “se constitui por uma letra **M** [grifos do autor] sob uma cruz cristã, significa *memento*, ou seja, recordação ou lembrete. Tal signo é freqüentemente utilizado em cartões ofertados a pessoas que comparecem a rituais fúnebres”⁴⁸.

⁴⁵ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 47.

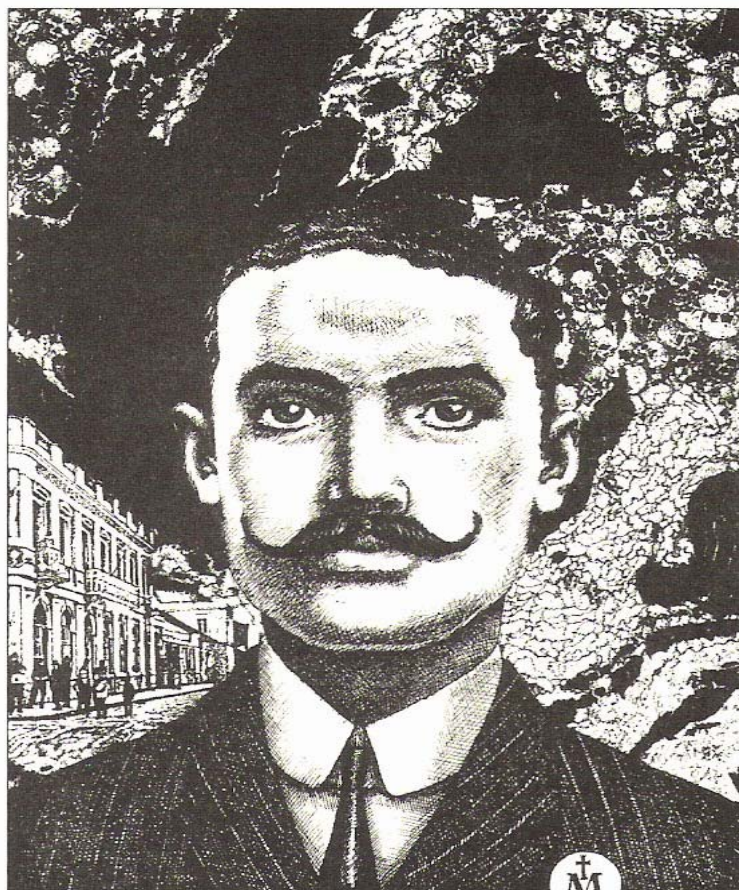
⁴⁶ As citações e imagens de *O Mez da Gripe* trazem a referência da página no corpo do texto. Todas referem-se a XAVIER, Valêncio. **O Mez da Gripe e outros livros**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

⁴⁷ Boris Schnaiderman, no artigo “O mez da gripe – um coro de muitas vozes” afirma que a capa da 1ª edição foi desenhada por Ronés Dumke. (**Revista USP**, nº 16, dez/jan/fev, 1992 – 1993, p. 103).

⁴⁸ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 50.

O MEZ DA GRIPPE

novella



Como pode ser observado, ao fundo do enigmático homem, sob a perspectiva do ombro direito dele, vê-se uma rua com calçada estreita e nela algumas pessoas aglomeradas. Ao lado da calçada, algumas construções. A primeira, e mais visível, é ornamentada, lembrando um sobrado com delicadas bordas nas janelas, telhado e sacada. As edificações seguintes não são tão visíveis, mas podem ser vistas detalhadamente quando o leitor prossegue a leitura e se depara, na página 16, com uma fotografia do centro de Curitiba. Dela foi extraído o sobrado, as construções vizinhas, a calçada, a rua, as pessoas e a partir da técnica da xilogravura tais referências compõem parte da gravura inicial. A fotografia que serviu de modelo para o retrato inicial traz a

inscrição datilografada “Delegasia Fiscal do Thesouro Federal – Curityba – Paraná - Brazil” e logo abaixo, em letra manuscrita, “Curityba, 27/3/1915”.



Percebe-se, entretanto, que em vez de um dia claro como o que foi retratado na foto acima, a xilogravura da abertura do livro traz o edifício e transeuntes sob um céu negro. Este céu não está completamente escurecido, uma vez que desde o chão, do lado esquerdo da misteriosa figura masculina, um caminho de crânios brancos contrastantes, alastra-se disformemente até o céu enegrecido.

A junção do símbolo religioso na lapela do homem sisudo, o céu escuro adornado por crânios na abertura do livro e a epígrafe na página seguinte, são paratextos⁴⁹ que compõem a atmosfera lúgubre na qual o leitor adentrará. Na epígrafe a mensagem do Marquês de Sade:

⁴⁹ Paratexto baseia-se no conceito de transtextualidade cunhada por Gerard Genette (*apud* Maingueneau, 1996, p. 27) para designar “a transcendência textual do texto”, “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Segundo esse teórico a transtextualidade de uma obra literária compõe-se dos seguintes elementos: a **intertextualidade**, que supõe a co-presença de pelo menos dois textos (alusões, citações, plágio, paráfrase...), é a relação mais visível; a **paratextualidade**: título, advertências, prefácios, posfácios, notas, etc.; a **metatextualidade**: as diversas formas de comentário; a **arquitextualidade**: são as designações genéricas (comédia, novela...), que não são necessariamente expressas; a **hipertextualidade**: as relações que unem um texto que se enxerta num texto anterior, por transformação ou imitação.

Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados da 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. (p. 9)

O leitor que conhece a trajetória do Marquês de Sade e sua escrita⁵⁰, terá uma interpretação diferente daquele que ignora tais dados. Vincent Jouve propõe que “o sentido que se tira da leitura (reagindo em face da história, dos argumentos propostos, do jogo entre os pontos de vista) vai se instalar imediatamente no contexto cultural onde cada leitor evolui”⁵¹. Quem desconhece o escritor epigrafado poderá gerar expectativas diante das palavras “sepulcro”, “cadáveres”, “morte”, “destruição”, “macabra”, pois elas permitem antever o aspecto sinistro e o ambiente funéreo relatados na obra valenciana. Mas aquele que tem o conhecimento prévio sobre o escritor, por muitos considerado insano, interpretará de maneira supostamente mais ampla, já que seu “repertório” traria informações que ajudariam na interpretação.

Na página seguinte à epígrafe aparece o primeiro marcador temporal e ele funciona como se fosse uma divisão de capítulo. Ao todo são três divisões (“galerias hexagonais”), temporalmente consecutivas. A primeira delas (p. 11) tem no alto da página o ano “1918”. Logo abaixo a palavra “Outubro” a qual vem seguida de um desenho de calendário. Neste a grafia do mês muda e vem escrita “ottubro”, como na época em que a narrativa se passa, indicada pelo ano no início da página. Debaxo do desenho do calendário o autor introduz o subtítulo “*Alguma coisa*” para o capítulo “Outubro”. As divisões/capítulos de “Novembro” (p. 37) e “Dezembro” (p. 69) seguem o mesmo estilo, mas não há calendário. Abaixo do ano “1918”, o mês “Novembro” e o subtítulo “*O mez da gripe*”. Debaxo de “Dezembro” contém o subtítulo “*A última letra do alfabeto*”⁵².

A ambientação das três partes é Curitiba, no Paraná, e o acontecimento histórico retratado é a gripe espanhola, que teve seu ponto culminante nesta cidade nos últimos três meses do ano de 1918. Em conjunto com esse fato marcante, *O Mez da*

⁵⁰ Sobre a escrita do Marques de Sade, Roland Barthes contextualiza: “Quando ele descreve, numa frase, um ato erótico, não há absolutamente nenhuma conotação. A frase é de tal modo compacto que nenhum simbolismo pode intervir. Se o simbolismo é fuga, o erotismo de Sade é perfeitamente anti-simbólico. A prova é que quando o simbolismo precisou de uma matriz original para estabelecer o seu discurso, invento a palavra sadismo”. (BARTHES, 1988, p. 248-9)

⁵¹ JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2002. p. 22.

⁵² No livro não há numeração nas páginas que dividem os capítulos. As três divisões se apresentam da seguinte forma: “1918 // Outubro // *Alguma coisa*”; “1918 // Novembro // *O Mez da Gripe*”; “1918 // Dezembro // *Alguma coisa*”.

Grippe descortina um outro momento histórico, que também abala o cotidiano dos cidadãos curitibanos, que é a Primeira Guerra Mundial. As duas temáticas são as “varandas baixíssimas” dessa “biblioteca de Babel”. Segundo Weinhardt,

O cotidiano de toda a comunidade está subvertido, vivendo-se em estado de tensão e sobressalto como durante uma guerra, pior do que qualquer outra, porque inimigo invisível é mais perigoso do que um exército bem armado. Esta evocação de guerra não é uma imagem que estou usando casualmente. Ela está lá, no texto, em recortes que dão notícia da Primeira Guerra. Mas o ‘tempo da gripe espanhola’ foi muito mais sentido pelos curitibanos, como se pode atestar em conversas de concidadãos mais velhos⁵³.

Na primeira parte do livro, “1918 // Outubro // *Alguma coisa*”, logo na primeira página ocorre o enfoque dos dois fatos históricos que interligam a narrativa. Os três recortes que compõem a página são os únicos que não levam datação. Sabe-se que ocorreram em outubro, em função do título do capítulo, mas não há data especificada. O primeiro fragmento é um recorte de jornal, não identificado, sobre a Primeira Guerra Mundial. As bordas não estão bem rentes e é possível ver letras de outras manchetes que estariam ao lado e embaixo daquela nota principal, que diz: “A paz está interrompida. O presidente Wilson não trata com um governo que continúa a commetter toda a sorte de crimes”(p. 13). A seguir, no recorte abaixo, o suposto início da epidemia de gripe é conhecido através do relatório do diretor do serviço sanitário:

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 gérmem 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. (p. 13)*

O terceiro fragmento da página é a narrativa poética a qual será tecida até o final do segundo capítulo. Ao lado do texto “Um homem eu caminho sozinho/nesta cidade sem gente/as gentes estão nas casas/a gripe”, o autor insere a personagem

⁵³ WEINHARDT, Marilene. As vozes documentais no discurso romanesco. In FARACO, C. et al. **Diálogos com Bakhtin**. 3ª ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 353-354.

enigmática da abertura do livro, o homem de bigode. Dessa vez, não há pano de fundo. Aparece apenas a sua face e parte do terno, camisa e gravata. O broche, um dos elementos que sobressai no retrato da abertura, também não o adorna mais. Ele aparecerá mais duas vezes no segundo capítulo e logo abaixo de sua gravura a narrativa poética. Schnaiderman define-o como um “personagem violentamente erótico” e atribui a ela as falas “de cenas delirantes e sensuais, que ocorrem com uma parceira atacada de gripe”. Ao repetir sua imagem em outras passagens “vamos perceber, graças ao desenho, que se trata do mesmo homem de bigodes em ponta e de rosto impassível, num contraste impressionante com as cenas descritas”⁵⁴. O contraste deve-se a dubiedade que a personagem masculina provoca, pois a figura séria e sisuda narra sua aventura erótica com uma doente de gripe em estado delirante e incapaz de defesa. A seriedade é abandonada em detrimento do sexo não consentido.

A segunda página retrata o dia 20 de outubro, domingo. Verifica-se que a data e o dia da semana conferem, já que o mês de outubro traz o desenho do calendário na divisão de capítulos. Não tem dia 21, o próximo será dia 22 de outubro. A partir daí, as datas são cronológicas e seguem até o dia 31, quando na página posterior há a divisão de capítulo e início do mês do novembro.

O segundo capítulo “1918 // Novembro // *O mez da gripe*” (p. 37) não pula um único dia. De primeiro a 30 de novembro a morte protagonizará a história híbrida. No relatório da direção do serviço sanitário, penúltima página do livro (p.78), um saldo da epidemia. O diretor Trajano Reis contabiliza os mortos e os números relatam que o auge da gripe foi nesse mês, o que explicaria o subtítulo do capítulo.

A terceira parte “1918 // Dezembro // *A última letra do alfabeto*” (p. 69) é a mais sintética, composta de poucos recortes, colados em nove páginas, as quais mostram que o cotidiano curitibano tende a voltar à normalidade, como antes da gripe espanhola. São apenas os três primeiros dias de dezembro que compõem o capítulo. Assim como na parte anterior, é também o relatório do diretor do serviço sanitário Trajano Reis, o indicador de que em dezembro houve bem menos vítimas da gripe (89 em relação as 295 em novembro).

Ao longo das três partes, o leitor se defronta com vários pequenos enredos em uma técnica que recorta, monta e cola diversos fragmentos aparentemente caóticos. O leitor acostumado a narrativas progressivas, assusta-se ao encontrar diversos “poços de

⁵⁴ SCHNAIDERMAN, 1992-1993, *op. cit.*, p. 104.

ventilação” - fotografias, anúncios publicitários, reportagens jornalísticas, memórias pessoais, documentos oficiais, xilogravura, narrativa poética, orações, comentários avulsos sem identificação – nas “galerias hexagonais” que são reveladas ao longo dos três capítulos de *O Mez da Grippe*.

Com tal amplitude de recursos, Xavier constrói um ‘discurso singular’ de fatos que se fixaram no imaginário local curitibano, combinando elementos de outrem no interior da obra, não extinguindo de todo a voz do narrador, mas disfarçando-a, como faz, por exemplo, ao iniciar o livro com uma epígrafe lúgubre de Marquês de Sade, e que repercutirá em todo o livro como uma voz autoral e autoritária.

Sobre o estilo valenciano de escrita, principalmente em *O Mez da Grippe*, Oliveira explica:

Trata-se de polifonia pura, pois cada página, cada imagem isolada possui voz própria, distinta das demais, como num jornal, em que o leitor lê uma manchete, pula para a página de esportes, depois para a de artes e espetáculos, se detém na foto de uma atriz e, em seguida, volta para ler sobre o crime do dia.⁵⁵

O procedimento de Valêncio Xavier demonstra uma articulação inovadora entre verbo e imagem, um recriar constante através de montagens e colagens de maneira criativa, “ideogramática”, utilizando-se do conceito de Lévy. Ao explorar a linguagem do outro, anônima ou não, escamoteando o narrador, concede aos discursos um novo sentido. Os textos não perdem a coerência e a unidade, antes, transformam-se em um jogo plural. Segundo Weinhardt,

Contemporaneamente, quando o narrador se disfarça atrás de recortes e colagens, não busca objetividade, mas pluralidade. É um jogo de esconder. Ele não aparece, mas existe, está sempre lá, em cada escolha, espiando pelas fendas, visíveis e mascaradas, entre os fragmentos.⁵⁶

A descontinuidade, os estilhaços, a quebra da seqüência previsível, a utilização de várias linguagens, a inclusão de fragmentos textuais e imagéticos, a diversidade de cenas imitando a montagem do cinema moderno estão articuladas de modo a possibilitar o trânsito entre um texto e outro.

⁵⁵ OLIVEIRA, *op. cit.*. 11 mar. 2001.

⁵⁶ WEINHARDT, 2001, *op. cit.*, p. 346.

Ao percorrer o fio que requer a busca pelo sentido em construção, a obra do pluriValêncio Xavier – alcunha dada pela pluralidade discursiva com que urde *O Mez da Grippe* – traz ao plano discursivo os acontecimentos e episódios que transitam entre mundos diferentes – sejam eles, o ficcional e o real – testemunhando, com olhos capazes de reconhecer o valor das sombras, a relatividade da verdade instituída.

A concepção de Bakhtin é de que as ciências humanas abordam o homem em sua especificidade e não um objeto mudo ou um fenômeno natural. “O homem em sua especificidade sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, ele cria texto (ainda que potencial). Quando o homem é estudado fora do texto e independentemente deste, já não se trata de ciências humanas (mas de anatomia, de fisiologia humana etc.)”.⁵⁷ A estética da criação, ciência e criatividade humana, de *O Mez da Grippe* e o efeito de sentido gerado por ela questiona o quanto as nossas memórias discursivas/textuais formam verdades, modelos, conceitos e instituem a legitimação de saberes, crenças, certezas, dúvidas e toda a possibilidade de produção de sentidos que sustentam a condição humana. A contribuição de uma obra como essa – diferente e incomum – é que o autor desnuda e aglutina pólos importantes de significação da ficção: o ato de buscar e o percurso daquele que, ao mostrar como construiu a narrativa, desloca o olhar dos leitores em direção a múltiplos focos em processo de deslizamento constante. Para Pavloski

[...] o leitor não caminha simplesmente pelos corredores labirínticos erguidos pela novela, mas projeta a si mesmo nesse percurso e assimila o trajeto percorrido como parte de sua própria história. A identificação humaniza a obra enquanto a leitura ficcionaliza o indivíduo.⁵⁸

Assim como afirma o crítico literário Terry Eagleton, Valêncio Xavier empresta palavras alheias para montar sua narrativa e provoca os leitores a gerar possíveis interpretações, novamente citando os recortes selecionados por ele, sugerindo um ciclo de citações e releituras:

Quando escrevo, minhas significações parecem escapar ao meu controle: entrego meus pensamentos ao veículo impessoal da letra impressa e, como um texto impresso, tem uma existência durável e

⁵⁷ BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 312.

⁵⁸ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 53-54.

material, pode ser circulável, reproduzido, citado de várias maneiras por mim nem pretendidas, nem previstas.⁵⁹

No presente tópico a “biblioteca de Babel” é adotada como uma possível metáfora da leitura e análise efetuadas a partir de algumas das várias vozes e imagens espargidas na obra de Valêncio Xavier. Estas são submetidas a um processo de “montagem-carnavalesca” em que imagem e verbo, História e Literatura, realidade e ficção, certezas e dúvidas se conjugam e se divorciam instaurando um jogo, um desafio ao leitor. É o texto atçando-nos com sua “superfície furta-cor” e convocando-nos, sob a tutela da incitação, a sermos “estrategistas maquinando fórmulas que dissipam por um instante a angústia de buscas”.⁶⁰

1.3 As galerias hexagonais, os poços de ventilação e as varandas baixíssimas em *O Mez da Grippe*: a relação palavra/imagem

"Não há maior engano do que crer que uma autêntica originalidade é mera questão de impulso ou de inspiração. Originar consiste em combinar cuidadosa, paciente e compreensivamente"
(Cortázar, *Valise de cronópio*)

Os recursos utilizados por Valêncio Xavier na construção de *O Mez da Grippe* são diversos – metaforicamente chamados, no presente trabalho, de “poços de ventilação”, partícipes das “galerias hexagonais” – os três capítulos, os quais desembocam em duas “varandas baixíssimas” – as temáticas principais. Os recursos são aqueles já elencados em outros momentos e que receberão abordagem mais detalhada nesse item. São eles: fotografias, anúncios publicitários, reportagens jornalísticas, memórias pessoais, documentos oficiais, xilogravura, narrativa poética, orações, comentários avulsos sem identificação, cartões-postais. Tais recursos - lingüísticos e visuais – reunidos, não são inéditos, antes são refigurações que se pretendem sedutoras. Conforme Cunha “ao mudar as referências primordiais daqueles contextos imagéticos, o autor surpreende os leitores que encontrarão pela frente uma nova camada de imagens

⁵⁹ EAGLETON, T. **Teoria da Literatura**: o Pós-Modernismo. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 140.

⁶⁰ VENTURELLI, Paulo. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura: diálogos . In: FARACO, C. et al. **Diálogos com Bakhtin**. 3ª ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 309.

compondo agora um outro mar textual cujas ondas seduzem”⁶¹. A resenha da *Revista Época* alerta, porém, que a combinação texto-imagem nem sempre é feliz porque, muitas vezes, um exclui a outra. Entretanto, a perspectiva é diferente ao analisar a obra de Valêncio Xavier:

Textos e imagens gráficas são duas formas de expressão que não convivem bem no papel. Escritores raramente se valem dessas imagens em seus livros. Já volumes originalmente dedicados às imagens - como livros de fotografias ou arte - normalmente são pobres em textos. O escritor e cineasta paulista Valêncio Xavier, de 65 anos, radicado em Curitiba, é um dos poucos autores brasileiros a conseguir um casamento feliz entre essas duas linguagens, como se pode ver e ler em *O Mez da Grippe e Outros Livros*.⁶²

Voltando-nos ao passado, percebemos que em todas as épocas o homem interessou-se pela escrita e pela imagem. Devemos reconhecer, contudo, que em nenhum outro momento foi dedicada tamanha paixão comparável à da atualidade quando se trata da combinação dessas linguagens. O momento histórico atual é conduzido pelo fascínio sensorial, em especial pelos olhos que são atraídos, sobretudo, pelos textos imagéticos.

No Renascimento, por exemplo, a pintura e a poesia apresentaram uma base comum. Leonardo Da Vinci expressou-se a respeito do assunto, afirmando que “a pintura é uma poesia que é vista e não ouvida e a poesia é uma pintura que é ouvida, mas não vista.”⁶³

As relações da literatura com as artes plásticas tornaram-se mais próximas e importantes nos movimentos de vanguarda, como o Futurismo e o Cubismo e no Modernismo, com a poesia Concreta. O texto poético passou a ser explorado visualmente e adquiriu características do texto pictórico. A partir da abordagem visual do texto, o leitor passa a ser cada vez mais solicitado no ato da recepção, não apenas para “ler” o texto – decodificando signos e apreendendo o essencial – mas adquirindo uma atitude de procura ampla na formação do sentido textual via efeito estético. Para Carneiro, cada leitura tem um ritual próprio e “os rituais de leitura nos mostram que cada texto, palavra ou imagem, é um recorte no plano mais amplo da linguagem, e pede

⁶¹ CUNHA, A. Xavier abusa da intertextualidade em obra. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 22 mai. 2001.

⁶² REVISTA **ÉPOCA**. São Paulo, Edição 17, 14 set. 1998.

⁶³ *Apud* CORTEZ, C. Z. Literatura e Pintura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2ª. ed. Maringá: Eduem: 2005. p. 310.

uma leitura específica.”⁶⁴ No caso de *O Mez da Grippe* o efeito estético provocado diz respeito à organização de novos discursos com fragmentos, cortes e colagens de discursos anteriormente difundidos. Losnak salienta o efeito do novo, causado por Xavier, a partir do antigo:

Os efeitos estéticos chamam a atenção. Não é só a curiosidade pelo antigo. É também o efeito do novo, do surpreendente, do não visto que provoca no leitor agradável sensação de prazer. Na medida que o autor propõe o antigo, inserido num conjunto *sui generis*, ele consegue provocar o novo.⁶⁵

Por se tratarem de discursos já produzidos e veiculados, pode-se supor que haja facilidade em tecer os recortes numa tessitura única. Porém, Weinhardt destaca que essa aparente facilidade revela-se um engano, pois “nesse tipo de apropriação, há uma dificuldade muito maior para o prosador-romancista não perder, ou para compor a ‘unidade de estilo’.”⁶⁶ A novela de Valêncio Xavier tem “unidade de estilo” estabelecida pela complementação da imagem com a palavra. Aleixo, no artigo “Ousadia de criar uma literatura visual”, publicado no *Jornal do Brasil*, classifica a narrativa valenciana de intersígnica ao exigir do leitor a atenção às imagens em contínua formação, plurais e abertas. Para ele “As imagens justificam-se tanto pela relação de complementaridade que mantém com as palavras, quanto pela introdução dos elementos multiplicidade e simultaneidade na estrutura semântica e sintática da narrativa.”⁶⁷

Pode-se pensar a imagem em três momentos, conforme apontam Lucia Santaella e Winfried Nöth:

1) a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante. Ilustrações em livros preenchem ocasionalmente essa função, quando, por exemplo, existe o mesmo livro em uma outra edição sem ilustração. 2) A imagem é superior ao texto e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. Exemplificações enciclopédicas são freqüentemente deste tipo: sem a imagem, uma concepção do objeto é muito difícil de ser obtida. 3) Imagem e texto têm a mesma importância. A imagem é, nesse caso, integrada ao texto.⁶⁸

⁶⁴ CARNEIRO, Flavio Martins. Leitura e linguagens. In: YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002. p. 66.

⁶⁵ LOSNAK, M. A morte do sexo no sexo da morte. **Folha do Paraná**. Curitiba, 30 nov. 1998. p. 7.

⁶⁶ WEINHARDT, 2001, *op. cit.*, p. 352.

⁶⁷ ALEIXO, R. Ousadia de criar uma literatura visual. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 16 jun. 2001.

⁶⁸ SANTAELLA, L. e NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 54.

A composição de *O Mez da Grippe*, certamente, comunga da terceira alternativa. A importância dada ao verbal é a mesma concedida ao icônico, mas o efeito estético gerado pelos recortes – colados e montados – não é harmônico, justamente porque colar é inserir material díspar sobre uma superfície e a montagem permite a simultaneidade. As implicações decorrentes da colagem são vistas como questionamento da representação da realidade reelaborada pelo escritor/artista ou como mudança do princípio de reprodução. Maria Adélia Menegazzo explica:

A capacidade desse recurso de recortar uma forma e reativá-la em outro contexto chegou às artes no modernismo para nunca mais desaparecer. Favorecendo rupturas de tempo e de espaço, diálogo intra ou intertextos, produzindo associações ou fusões de imagens, construindo uma nova ordem poética, o efeito de sentido da colagem é o mesmo em todas as artes: intervenção, ruptura, aproximação e questionamento da representação.⁶⁹

Ao causar rupturas, o processo da colagem desempenha papel importante porque rompe barreiras, aproxima textos via montagem, analisa os encaixes, os conceitos produzidos e os efeitos de sentido gerados. Ao fundir ou multiplicar fragmentos, a narrativa valenciana permite movimento e simultaneidade cujo resultado é uma infinidade de formas de percepção do mesmo fato.

“As varandas baixíssimas” – os dois acontecimentos históricos que se configuram como temáticas da obra – ladeiam, ou são construídas a partir dos “poços de ventilação” formando as “galerias hexagonais”. Tais varandas são amplas e arejadas, pois engendram em si a colagem e a montagem que refiguram o sentido do que já foi dito antes. Ligados pela simultaneidade ou pela causalidade, os vários enredos se entrecruzam, deslocando situações, repetindo elementos, questionando o discurso histórico.

1.3.1 A fragmentação do cotidiano histórico: a Primeira Guerra Mundial

vozes a mais
vozes a menos
a máquina em nós que gera provérbios
é a mesma que faz poemas,
somas com vida própria
que podem mais que podemos
(Paulo Leminski)

⁶⁹ MENEGAZZO, M. A. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991. p. 61.

O fragmento que inicia a narrativa em *O Mez da Grippe* é sobre a Primeira Guerra Mundial. O título soa como um alarme universal, um prenúncio do que está por vir: “A paz está interrompida”. Ao prosseguir o texto fica-se sabendo que se trata da Primeira Guerra, pois fala que o presidente dos Estados Unidos não fará acordo com o governo alemão: “O presidente Wilson não trata com um governo que continúa a commetter toda a sorte de crimes” (p.13). Essa nota inicial não tem o dia de outubro em que foi publicada. Também não há qualquer indicativo em qual jornal a notícia foi veiculada, e será assim com a maioria das informações relativas à Primeira Guerra Mundial uma vez que elas não apresentam fontes. Elas surgem em meio a outros recortes mantendo um clima de ruptura, comum na narrativa. Porém, diferente do que ocorre com a temática da gripe espanhola no cotidiano curitibano, as notícias sobre a guerra não são contrastantes, antes parecem sucessivas e homogêneas. Os fatos são narrados conforme vão surgindo na mídia, sem apresentar diferentes pontos de vista ou algo que relativize os acontecimentos.

No dia 20 de outubro, domingo, “A Allemanha vae capitular” (p. 14). A notícia seguinte, referente à guerra, no dia 24 de outubro, novamente uma manchete sem texto complementar: “NA BELGICA OS EXERCITOS ALLIADOS VÃO LEVANDO DE VENCIDA OS ALLEMÃES” (p. 20). Há a quebra dessa seqüência meramente informativa, nesse mesmo dia, quando um jornal curitibano, *Commercio do Paraná*, enfocará pela primeira vez, as conseqüências da guerra mundial para a população de origem e descendência germânica que vive na capital paranaense:

OUSADIA BOCHE

O distinto advogado criminal sr. Napoleão Lopes effectuou hontem a prisão do germanophilo Roberto Thomaz que no “buffet” do Theatro Hauer teve palavras ofensivas às nossas instituições e ao governo da República determinadamente ao sr. presidente Wenceslau Braz. Ouvindo aquelle advogado palavras insultuosas á nossa Patria, deu, aquelle subdito sueco, que assim, se manifestava tão favoravel á Germania e tão hostil a nossa Republica, voz de prisão, á ordem do sr. dr. Chefe da policia, indo, immediatamente á chefatura de policia, onde, por escripto, deu essencia do seu acto. O referido germanophilo foi recolhido ao xadrez... para exemplo, às 23 e 30 horas.

COMMERCIO DO PARANÁ (p. 22)⁷⁰

⁷⁰ Foi feita a opção por citações completas das notas sobre a Primeira Guerra Mundial, já que são poucas. Também foi mantida a diagramação do livro (uso de caixa alta, alinhamento, aumento ou diminuição da fonte).

Tais eventos envolvendo descendentes germânicos e brasileiros, todos noticiados pelo jornal *Commercio do Paraná*, se repetirão mais três vezes. Na página referente ao dia 27 de outubro:

A AUDACIA DO INIMIGO
PRECISAMOS SER MAIS ENÉRGICOS
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.....

.....Na Repartição Central.....

.....O mais exaltada era o conhecido fanfarrão Frederico Rummert que em portuguez arrevesado gritava: “Não bode ser, nós não somos criminosos e não há lei que obrigue a falla portuguez”. “Cantamos e havemos de cantar hymnos allemães porque não somos trahidores de nossa patria”.

Esse estúpido e atrevido subdito do kaiser, revoltou-se contra os guardas, procurando offendel-os com palavras asperas quando era recolhido ao xadrez”.

Havendo algumas mulheres dito que “não iam para casa sozinhas”... o escrivão daquelle posto offereceu guardas civis para acompanhar-as. Á essa offerta, ellas responderam: “Não precisamos ir com brasileiros, preferimos ir sosinhos”.

E foram...

COMMERCIO DO PARANÁ(p.28)

Dias após noticiar que “uma cafila de allemães” (tratamento pejorativo), cantaram hinos patrióticos alemães, no dia 30 de outubro, o jornal veiculava “insolencia de um boche”:

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 redacção.

COMMERCIO DO PARANÁ (p.34)

É notório que o clima de hostilidade rondava desde os lugares de lazer, como o teatro, até lugares públicos, como o centro da cidade. Talvez por noticiar a vitória dos “inimigos da Alemanha” sobre o país de origem, com extremo desprezo ao responsável pela Primeira Grande Guerra – a Alemanha – os descendentes alemães que ainda sentiam-se pertencentes àquela pátria passam a revidar com atitudes consideradas ultrajantes pelo jornal. Mesmo após o final da guerra e a punição da Alemanha, seus descendentes menosprezam o Brasil em favor da Alemanha:

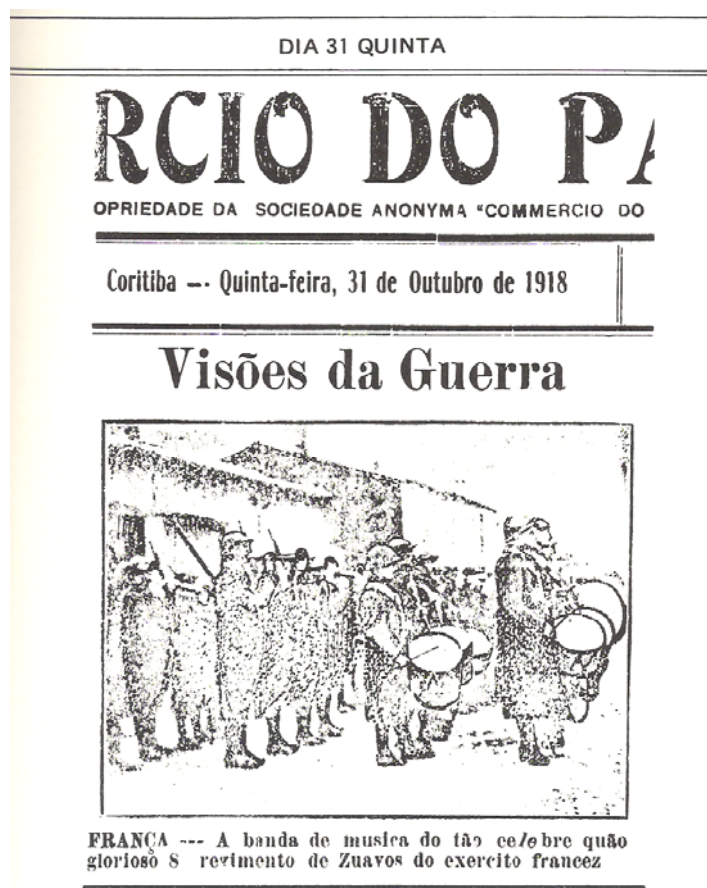
Há dias deu-se um caso que encolerizou quantos o presenciaram. Uma moça, brasileira nata, moradora a rua Riachuelo, simplesmente pelo facto de ser seu pae allemão (pois sua mãe é brasileira) não tremulou dizer em frente á muitas patricias estas palavras filhas de uma alma entoxicada pela “Kultur”:

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

COMMERCIO DO PARANÁ (p. 63)

Nos dias de outubro seguem as manchetes, sem identificação de possíveis jornais ou informativos, mostrando que a vantagem dos exércitos aliados noticiada em 24 de outubro, é oscilante. Quando estavam perdendo, para que o país sede da guerra por aqueles dias, a Bélgica, não fosse destruído, foi necessário a intercessão papal, autoridade máxima da igreja católica. “O PAPA INTERCEDE PARA QUE A BELGICA NÃO SEJA DESTRUIDA PELOS ALLEMÃES” (p. 23). Mas a iminente destruição não aconteceu e no dia 26 de outubro, a notícia da vitória: “NA SERVIA NA BELGICA E NA FRANÇA OS ALLIADOS AVANÇAM VITORIOSOS” (p. 25). A partir daí as manchetes que se seguem são do término da Primeira Guerra Mundial. Dia 28 de outubro: “O KAISER VAI SER DEPOSTO” (p. 30). No dia 30 de outubro, diversas manchetes, uma seguida da outra: “AS VICTORIAS DOS ALLIADOS SE MANIFESTAM POR TODA PARTE! – A Austria rende-se e quer a paz incondicionalmente – Os anglo-italianos avançam além do Plave e capturam 12.000 austriacos e 50 canhões - A Belgica vae ter a sede do seu governo dentro dos territorios recém-libertados” (p.33).

No final de outubro, o jornal *Commercio do Paraná*, divulga “Visões da Guerra”. O fragmento colado na página 35 está parcialmente comprometido. Além de recortar o nome completo da fonte veiculadora, a fotografia que ilustra a matéria está bastante desbotada. Trata-se da banda de música do exército francês “tão celebre quão glorioso”, como pode ser vista logo a seguir:



Este é o último recorte colado na narrativa no mês de outubro sobre a guerra. Em novembro, os fatos do conflito mundial são trazidos à cena, contudo em número reduzido quando considerado o volume de dados, fontes e acontecimentos sobre a gripe espanhola. Os fragmentos trazem o desfecho da guerra e o final do kaiser (imperador) alemão.

Em 1º. de novembro o anúncio de que o imperador foi derrotado, “acabou”: ”O Kaiser caput...”(p. 39). Passados cinco dias, em 06 de novembro, aparece a notícia de um “VIGOROSO ATAQUE BRITANICO” (p. 43). No dia seguinte a dúvida volta a pairar com a manchete que traz suposta afirmação do presidente francês: “A PAZ NÃO ESTÁ TÃO PRÓXIMA DIZ CLEMENCEAU” (p.44). Tal incerteza é desfeita com a manchete, sem identificação da fonte e em dois tamanhos de letra: “A CESSAÇÃO DA GUERRA COM A ALLEMANHA FOI FIRMADA – O REGOSIJO PELA TERMINAÇÃO DA GUERRA É ENORME EM TODAS AS CIDADES DO MUNDO” (p. 45). A esta informação junta-se um telegrama vindo do Rio de Janeiro no dia anterior, difundido pelo jornal *Commercio do Paraná*, na edição de 8 de novembro de 1918, em que consta a

assinatura do armistício entre os aliados e a Alemanha. O “telegrapho” tem a borda direita parcialmente cortada e algumas letras não aparecem, no entanto, é possível extrair a mensagem. No último parágrafo lemos a importância do telegrama como fonte confiável de notícia. “Intensificou-se ainda mais a sensação popular, quando jornaes affixaram outros despachos telegraphicos annunciando que ás 13 horas de hoje foram cessadas as hostilidades em todas as frentes de batalha.” (p. 45)

O governo de Guilherme II, imperador alemão, bastante enfraquecido, abdicou ao trono e, em 9 de novembro, foi proclamada a República de *Weimar*. O novo governo decidiu assinar o armistício de *Compiègne*, em 11 de novembro, no qual os alemães receberam pesadas sanções, entre elas, perder grande parte de seu território (colônias já suas e terras conquistadas durante o conflito) e indenizar os aliados da Tríplice Entente (naquele momento constituída por França, Reino Unido e o recém-chegado Estados Unidos) com valores astronômicos, visto que a Alemanha foi considerada a única responsável pela guerra. No dia 11 de novembro três manchetes anônimas revelam a situação da Alemanha, uma seguida da outra: “O KAISER ABDICOU E O KRONPRINZ TAMBÉM NÃO QUIZ”; “O ARMISTICIO FOI ASSIGNADO COM A COMPLETA CAPITULAÇÃO DA ALLEMANHA”; “A REVOLUÇÃO ESTENDENDO-SE POR TODA ALLEMANHA” (p. 48).

As informações que se seguem são todas sem referências de fontes, formadas por simples manchetes sem texto complementar ou por telegramas, esses sim com notas integrantes. No dia 12, um dia após a Alemanha render-se, a comemoração da vitória e da punição severa aos alemães reverbera. No telegrama, em notas espalhadas. Em letras garrafais a notícia-destaque: “VENCEMOS A GUERRA!” e, em letras menores, as conseqüências da guerra são difundidas: “A comunicação official da cessação da guerra – as resolução do governo”; “As condições impostas pelos aliados são as mais humilhantes para a Allemanha”; “O ex-Kaizer entrega-se prisioneiro” (p. 50).

As duas notas posteriores dão conta de comemorar o final da guerra, “ENFIM A PAZ! ASPIRAÇÃO DOS POVOS CULTOS” (p. 51) , e informar sobre o exército: “AS TROPAS ALLIADAS CHEGAM AS MARGENS DO RHENO” (p. 57). Os dois próximos recortes irão detalhar as últimas notícias sobre a guerra, em dias consecutivos, 25 e 26 de novembro, com pequenas notas sucessivas:

Telegrammas

As tropas francezas chegarão a Vienna esta semana – Os americanos já invadiram as provincias rhenanas allemães – A conferencia da paz iniciará seus trabalhos em Janeiro – Hinderburg communicou ao governo allemão que o exercito germânico não poderá combater nem um só exercito – a esquadra ingleza parte para Kiel.

O Conselheiro Rodrigues Alves vae assumir a presidencia da Republica

Os holandezes odeiam o Kaiser – O general d’Esperay chegou a Constantinopla – O general Pershing será o substituto do presidente Wilson – os francezes estão nas margens do Rheno, numa extensão de 100 milhas – A imprensa allemã pede intervenção dos aliados para reorganisar a política allemã. (p. 62)

O segundo recorte é intrigante. Em negrito, a manchete destaca que tomaria posse da presidência do Brasil o então conselheiro da República Rodrigues Alves, mas as notas que se seguem são notícias da guerra, e após ela só mais três notas no mês de novembro referente à turbulência mundial. Uma, já citada, a da brasileira nata, filha de mãe brasileira e de pai alemão, a qual diz preferir ser “devorada pelos peixes a ser enterrada em território brasileiro.” As outras duas são conjeturas bastante jocosas cujas especulações são de que o “O KAISER VAE ACABAR NO HOSPICIO” (p. 65) e de que “O KAISER ESTÁ COM ESPANHOLA” (p. 66). Esta última suposição acaba amarrando a temática inicial a segunda e, de certa forma, refletindo uma na outra.

Duas outras notas também evidenciam as conseqüências da Primeira Guerra Mundial no cotidiano brasileiro. Não é apenas a tensão constante que invade o dia-a-dia, mas o tráfego entre países traz intervenções práticas para eles. Em 26 de janeiro as “NOTICIAS DO PAIZ” informam os acontecimentos no Rio de Janeiro: “O RIO COBERTO DE LUTO”, complementando ironicamente: “RIO, 26 – A peste de guerra aqui importada pelo ‘Demorara’ e recebida gentilmente com o carinhoso titulo de ‘pucha-pucha!’” (p. 27). A notícia veiculada pelo jornal curitibano *Diário da Tarde*, traz ao lado uma xilogravura de uma embarcação grande navegando em mar revolto. A simbologia que a figura evoca é de intempéries desterradoras e abundante, mas as notícias sobre “A SITUAÇÃO NO RIO” anunciam, dois dias mais tarde, uma situação sob controle da peste, tal como a manchete divulga: “DECLINA LENTAMENTE EPIDEMIA E OS CADAVERES JÁ SÃO SEPULTADOS” (p. 30).

As notas, manchetes e pequenos textos nos quais há o enfoque da guerra, estão recortados e colados ao longo dos meses de outubro e novembro. Em dezembro, nenhuma palavra sobre a guerra. Apesar de estarem reunidos na presente análise, os

fragmentos estão todos esparsos no livro. Embora sentida no cotidiano da capital paranaense e ser uma das temáticas principais da obra, o enfoque da guerra ocupa pouco espaço na narrativa de Valêncio Xavier. O assunto “Primeira Guerra Mundial” mantém menos conexões com as fotos, xilogravuras, propagandas, cartões-postais e nenhuma menção nos relatos memorialísticos de D. Lucia, sobrevivente da gripe espanhola em Curitiba. Mesmo com menos conexões, a temática do combate vem totalmente imbricada no enredo e ajuda a romper com a linearidade textual. Para David Harvey a quebra da linearidade causada pelo recorte e colagem de vários textos conduz, necessariamente, a uma dupla leitura:

a do fragmento percebido com relação ao seu texto de origem; a do fragmento incorporado a um novo todo, a uma totalidade distinta. A continuidade só é dada no vestígio do fragmento em sua passagem entre a produção e o consumo. O efeito disso é o questionamento de todas as ilusões de sistemas fixos de representação⁷¹.

Ao contemplar múltiplas linguagens, fragmentadas em diversos recortes, a narrativa provoca estranhamento porque institui a descontinuidade como trajeto de leitura. Como a temática da gripe espanhola é a principal, percebemos a asseveração do desconexo e estranho e, ao mesmo tempo, da conexão dos estilhaços.

1.3.2 A fragmentação do cotidiano histórico: a gripe espanhola

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos (...) Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

(Stuart Hall)

Muito mais que a Primeira Guerra Mundial, a gripe espanhola irá marcar o cotidiano de Curitiba. A gripe figurará os três últimos meses de 1918 com ímpeto e constância, deixando suas marcas indeléveis na vida dos curitibanos. O ‘inimigo invisível’, segundo Weinhardt, terá enfoque em vários fragmentos, recortados e montados, numa técnica tipicamente pós-moderna.

⁷¹ HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Edições Loyola, 10ª edição, 2001. p. 55.

David Harvey exprime a produção fragmentada como um modo de pensar e ler textos inter-relacionados, o que levaria à desconstrução textual, pois o “impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro”. Ele prossegue:

Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que se depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos. Esse entrelaçamento intertextual tem vida própria; o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós.⁷²

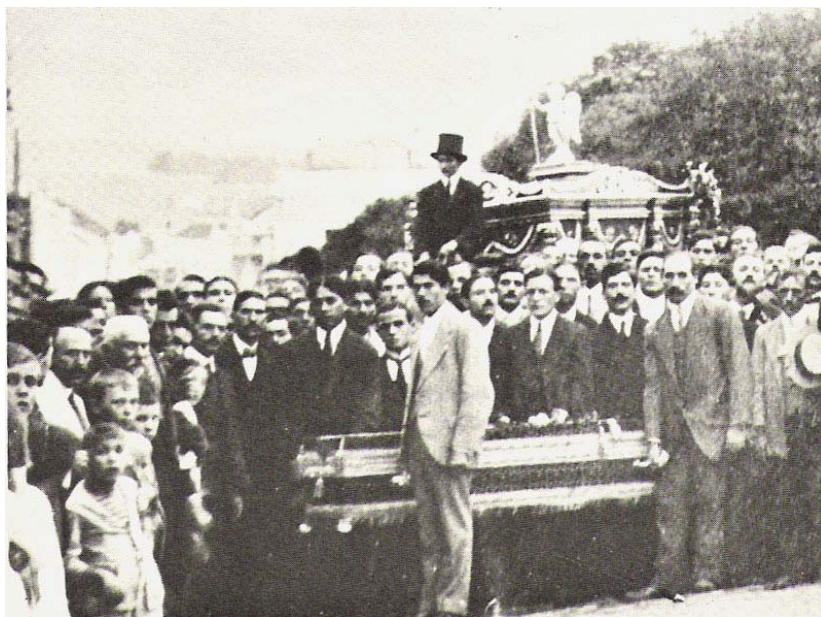
A montagem realizada por Valêncio Xavier em *O Mez da Gripe* consiste nesse “entrelaçamento textual”. Como consequência, a linearidade é rompida. A descontinuidade será a tônica da narrativa, com a miscelânea de linguagens e enredos. Há fragmentos que parecem fazer parte da temática da guerra; outros, da gripe; alguns parecem abarcar ambos e outros, ainda, configuram-se como desconexos de tudo. Esse rompimento com o convencional permite a simultaneidade, e até mesmo a contradição, dos acontecimentos. Citemos como exemplo o dia 22 de outubro, que ocupa quatro páginas de montagem e, na primeira – página 15, destaca-se uma nota proibindo as empresas funerárias de promoverem enterros públicos e à mão.

O DIRECTOR DO SERVIÇO SANITÁRIO MANDA AVISAR AS
EMPRESAS FUNERARIAS QUE FICAM QUE PROIBIDOS OS
ENTERROS Á MÃO, ENQUANTO ENTENDER NECESSARIO Á
BEM DA SAUDE PUBLICA E QUE OS ENTERROS DOS QUE
FALLECERAM DE MOLESTIAS TRANSMISSÍVEIS 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

Imediatamente abaixo, há uma foto que mostra um enterro feito à mão e acompanhado por várias pessoas, contrariando totalmente a proibição do diretor sanitário e seu porta-voz.

⁷² HARVEY, 2001, *op. cit.*, p. 53.



Após a foto, há um relato memorialístico contando como eram os enterros. O uso do travessão é feito essa única vez, como que iniciando as memórias de Dona Lúcia, sobrevivente da gripe espanhola, e que foram colhidas em 1976. Já o uso de aspas é constante. Ao todo, serão dezenove fragmentos do discurso da senhora, espalhados ao longo das “galerias hexagonais” – os três capítulos. Nesse primeiro relato, Dona Lúcia conta:

– “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 (p. 15)

As contradições são latentes. No último discurso da página 15, também a descontinuidade está presente. Existe o conselho para que não haja aglomerações ou visitas entre os habitantes, no decreto do prefeito João Antonio Xavier, abruptamente interrompido por uma opinião veiculada no *Jornal Commercio do Paraná*, e volta o discurso do prefeito comunicando o fechamento dos cinemas e outros locais de freqüentação pública.

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 (p. 21)

Os decretos inseridos na página 21, não são apenas contraditos e desobedecidos, como também sofrem a descontinuidade pela colagem dos fragmentos, sendo um deles, uma imagem fotográfica da página 15. Isso pode gerar um estranhamento na leitura, pois o leitor deve passar da linguagem escrita à linguagem iconográfica sem nenhum tipo de explicação, com o mesmo peso valorativo em um interfaceamento igualitário. Conforme Santaella o “código hegemônico deste século não está nem na imagem, nem na palavra oral ou escrita, mas nas suas interfaces, sobreposições e intercursos [...]”⁷³. Essa relação de igualdade permite o descentramento interpretativo, já que não superestima nenhuma das linguagens. Maria Adélia Menegazzo menciona que “[...] não se pode mais falar em uma época ou em movimento, pressupondo com esses termos a presença de uma linguagem homogênea, mas em um modo de olhar constantemente modificado pela indeterminação e heterogeneidade das linguagens culturais.”⁷⁴

No caso dos discursos acima analisados, a linguagem oral e a visual interagem, seja por contradição – a fotografia revelando a “desobediência” à proibição do diretor sanitário, seja por complementação – o relato de Dona Lúcia afirmando que parte dos enterros era feita em carros, mas a grande maioria a pé, reafirmando a imagem e conectando-as imediatamente.

⁷³ SANTAELLA; NÖTH, 1999, *op. cit.*, p. 69.

⁷⁴ MENEGAZZO, Maria Adélia. **A poética do recorte**: estudo de literatura brasileira contemporânea. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004. p. 68.

Já na página 41, o cartão-postal não se relaciona diretamente com os discursos. Na imagem pode-se visualizar a rua José Bonifácio, área central de Curitiba. Na via estreita alguns carros de tração animal disputam espaços com os parques transeuntes. É um dia de céu claro. O dia parece uma calmaria. O fragmento que se segue é um dos mais intrigantes micro-enredos (ou célula dramática⁷⁵) espalhados ao longo da narrativa. Ele retrata a história de um homem que adentra, por impulso, uma casa com dois enfermos. O casal está com gripe espanhola e os sintomas são bastante fortes. A febre alta e o delírio da mulher não refreiam o desejo da personagem masculina dessa célula dramática. Ele observa, admira e contempla a mulher nua e mantém relações sexuais com ela. O trecho abaixo do cartão-postal traz versos desse enredo, caracterizado pela forma poética, em que o eu-lírico descreve os pêlos pubianos de outras mulheres com quem manteve relações sexuais: “Nas outras mulheres/que conheci na cama/preta mata cerrada/escondendo o sulco/muitas vezes arado” (p. 41).

Após a narrativa poética, segue um anúncio do jornal procurando empregada. Ao lado do texto, a gravura de uma moça de feições faciais rústicas. Nela não há adornos como brinco, chapéu, enfeite de cabelo ou colares conforme outras figuras femininas que se destacam como personagens da alta sociedade. A junção do texto e da imagem nesse anúncio é direta. A gravura evoca o anúncio e eles estão postos um ao lado do outro. Esse texto de cunho publicitário tem conexão com o relato de Dona Lucia, no recorte logo abaixo. Enquanto o primeiro divulga a necessidade urgente de uma “creada” a qual deve exercer a função de “cosinheira” e “acompanhar uma família para fora da capital”, a memória da idosa relata: “Muitas famílias saíram da cidade, com medo da gripe. Quem podia, saía. Mas ir para onde? As outras cidades também estavam doentes.” (p. 41). Como pode-se notar os dois últimos recortes se vinculam claramente, mas a estrofe erótica e o cartão postal já não permitem conexões entre os fragmentos da página. No caso da célula dramática poética a interpretação ampla se estabelece depois da leitura das vinte estrofes recortadas e difundidas ao longo de toda a narrativa. Já as construções da rua José Bonifácio, que ilustram o cartão-postal, podem ser o ambiente em que as mulheres citadas pelo eu-lírico ou as famílias mencionadas por Dona Lúcia, viviam. Mas esta relação não é explícita e nem todo leitor poderá estabelecê-la, diferentemente do que ocorre na página 15 em que foto e discursos verbais se conectam.

⁷⁵ Conforme Massaud Moisés, a novela constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas e portadoras de começo, meio e fim. *In: Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2001. p.363.

A página 41 gera estranhamento, mas como destaca Losnak “A estranheza que as criações do escritor pode causar é parte integrante da própria obra – a obra é estranha porque estranha é a obra da vida. Em outras palavras, tudo dentro da alucinada normalidade.”⁷⁶

E dentro dessa “alucinada normalidade”, a narrativa valenciana destaca os diferentes conselhos sobre o tratamento para a gripe espanhola que vão da desinfecção de ambientes a homeopatia, de conselhos médicos a receitas populares. Quando se trata de desinfecção a marca “creolina” aposta na publicidade. O fabricante responsável pelo desinfetante chama a atenção para falsificações do produto. Além de divulgar sua marca, o anúncio serve para alertar o consumidor sobre as imitações.

CREOLINA

O MELHOR DESINFECTANTE

Nenhum receptaculo genuino que não tenho o nome do fabricante
WILLIAM PEARSON

Esta Casa não tem nada que ver com qualquer outro synonymo.

ACAUTELAR-SE

das imitações, algumas contêm meia agua e nenhum poder
desinfectante.

COMMERCIANTES SEM ESCRUPULOS TORNAM A ENCHER
NOSSAS LATAS; REFUSEM OS RECIPIENTES D’ESTA CLASSE.

(p.23)

O concorrente também publiciza seu produto recorrendo à qualidade e à economia para torná-lo mais atrativo: “FAMÍLIAS – Procureis comprar NAPHTALINA CREOL, em escamas, pois é a melhor para a desinfecção no interior das casas, queimando-se uma pequena porção sobre brazas. Com este methodo pratico e economico, evita-se facilmente facilmente a propagação de qualquer epidemia.” (p. 29). Ainda na linha de desinfecção, um bálsamo desinfetante bucal: “CUIDADO COM A HESPANHOLA! Use o poderoso antiputrido **BALSAMO SANTA HELENA** – desinfectante analgesico, inimigo do mau cheiro! Empregado em gargarejos, para a conservação dos dentes, contra o mau hálito e affecções da garganta. **Um vidro 1\$500** em todas as pharmacias. **Só o Balsamo Sta. Helena**” (p.60).

A publicidade de remédios prossegue. Enquanto o “Bromil” divulga seu produto de forma bastante sintética, “BROMIL cura todas as doenças do peito, pulmões e garganta” (p. 25), o “xarope de Grindelia” capricha no anúncio e mescla imagem e

⁷⁶ LOSNAK, *op. cit.*, 29 abr. 2001. p. 7.

linguagem verbal para seduzir o consumidor, como pode-se verificar na figura da página 47.

A partir dos relatos da sobrevivente, Dona Lúcia, fica visível que os produtos anunciados nem sempre ganhavam a credibilidade dos doentes e outras receitas fizeram parte do cotidiano curitibano na epidemia de gripe espanhola.

“Remédios não havia. Pro pessoal da fábrica eles distribuía garrafas com limonada. Havia o padre Miguel que ia nas casas levando folhas de eucalipto. Mas não tinha remédio que servisse.”

DONA LÚCIA – 1976 (p.26)

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

DONA LÚCIA – 1976 (p. 29)

O governo também elabora medidas preventivas com o intuito de conter a epidemia, embora nem sempre acatada pela população, como no caso da nota de 22 de outubro em que proíbe enterro à mão e logo abaixo está uma foto que mostra a transgressão dessa proibição; ou então do decreto número 132 em que o prefeito aconselha a não aglomeração de pessoas e fecha cinemas e casas de diversão. Ambos são sanções preventivas, como já foi citado anteriormente. Esse último decreto gera duas atitudes, uma de questionamento e outra de aceite imediato, e são destacadas no jornal *Diário da Tarde*. Enquanto Gastão Faria questiona - “Depois raciocinemos um pouco. As igrejas são templos sumptuosos de Deus. Nestas condições, irrisório seria que se as desinfectassem, Deus vendo a creolina penetrar no seu templo certamente se sentiria diminuído em meio da radiosidade de seu prestígio... Fechemos os cinemas, mas também abertas não continuem as igrejas.” (p. 26). A igreja evangélica acata prontamente o conselho: “AMANHÃ NÃO HAVERÁ CULTO – Attendendo aos conselhos da Inspectoria de Hygiene, a Igreja Evangelica Presbyteriana da rua Comendador Araujo resolveu não realizar amanhã, domingo, os cultos de costume.” (p. 25).

Outras tentativas de prevenção vêm do sistema carcerário e do hospital para doentes mentais. No primeiro caso, o chefe de polícia envia um ofício requisitando a desinfecção da cadeia e, no segundo momento, o hospital suspende as visitas mediante comunicado do diretor.

OFFICIO DO DR. LINDOLPHO PESSOA, CHEFE DE POLICIA AO DIRECTOR DE HYGIENE DO ESTADO DO PARANÁ, EM 25 DE OUTUBRO DE 1.918.

“SENDO NO MOMENTO ACTUAL DE GRANDE NECESSIDADE PARA A SAUDE PUBLICA, A HYGIENE QUE SE DEVE MANTER NAS PRISÕES DOS POSTOS CENTRAL, DA GRACIOSA, PORTÃO E DESTA REPARTIÇÃO, SOLICITO A V. EXCA. AS NECESSARIAS PROVIDENCIAS AFIM DE SER FEITA, COM A POSSIVEL URGENCIA, A DESINFECÇÃO DAS REFERIDAS PRISÕES, ONDE EXISTE AVULTADO NUMERO DE DETENTOS. SAUDAÇÕES. (p. 23)

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 (p. 32)

Até o Ministério da Justiça e Negócios Interiores, “Serviço de prophylaxia rural do Paraná”, lista uma série de “conselhos á população paranaense” como os cuidados com a casa e objetos pessoais, indicação para “tomar um laxante cada 4 dias, afim de trazer o tubo digestivo sempre desembaraçado”, fazer dieta láctea, “evitar toda a fadiga ou excessos physicos”, evitar contato e aglomerações e, como um dos primeiros e principais conselhos, “tranquilidade e confiança na auctoridades sanitarias”. Ao final da longa lista de sugestões, uma nota que causa controvérsia: “AVISO: - A homeopathia, o espiritismo e as hervas, não curam grippe, como nenhuma outra molestia infecciosa ou parasitaria.” (p. 36). A respeito dessa passagem, Schnaiderman afirma que,

o cientificismo mais rasteiro e preconceituoso tem abrigo num documento respaldado pelo governo federal. E esta voz acaba ecoando em várias passagens do livro. (Aliás, diga-se de passagem, se ela tem sua origem numa deformação do positivismo e num materialismo vulgar muito em voga em fins do século XIX, não se pode dizer, mesmo hoje, que se tenha calado totalmente em nossa sociedade).⁷⁷

⁷⁷ SCHNAIDERMAN, 1992-1993, *op. cit.*, p.106-108.

O aviso colocado ao final do documento provoca uma contrapartida, publicada no jornal *Diário da Tarde*, sob o título de “A HOMOEOPATHIA TAMBÉM CURA”. Tomando-o como ponto a ser contestado, nomeiam o autor dele, responsabilizando o “DR. HERACLIDES DE ARAUJO”, e rebatem a suposta ineficácia da homeopatia argumentando: “*Na homoeopathia está a salvação do gênero humano, a segurança das sociedades, a saúde das famílias, a garantia do médico consciencioso, o complemento e a certeza da arte de curar – DR. SATURNINO SOARES DE MEIRELES – Conceitos sobre a doutrina homoeopathica*”. Em seguida vem a alteração a respeito do espiritismo com uma proposição a qual afirma: “*Zombar de uma cousa de que se não tem conhecimento, que se não sondou com o escalpello do observador consciencioso, não é criticar, é dar provas de leviandade e pobre idéa do pobre juizo – ALLAN KARDEC – Livro dos Espiritos*”. E para finalizar, uma passagem bíblica reafirmando a eficácia das ervas e criticando o homem que desacredita: “*O Altíssimo creou da terra os medicamentos e o homem prudente não os desprezará – ECCLESIASTICO – Cap. 38 V. 4*” (p. 42).

Outro dado que não tem consenso é o número de mortos vítimas da gripe espanhola na cidade de Curitiba. Nesse quesito os que mais divergem são os dois jornais da capital, *Diário da Tarde* e o *Commercio do Paraná*. Enquanto o primeiro noticia o progresso da epidemia, o outro tenta, de todas as formas, ocultar a doença e seu avanço. Mesmo com funcionários doentes na redação, o jornal camufla a situação e divulga nota afirmando não haver epidemia.

NÓS E A “INFLUENZA”

A nossa edição de hontem saiu muito aquém da expectativa, 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 “grippe espanhola” verificado ainda um só caso n’esta capital, tratando-se de simples, aliás commum na estação que atravessamos, os casos de doença existentes.

COMMERCIO DO PARANÁ (p.24)

Antagonicamente, o *Commercio do Paraná* omite a *Influenza* e o jornal *Diário da Tarde* sofre censura para não divulgá-la. Na página 17, um *fac-símile* de uma parte da página deste último. No alto, apenas o título da matéria. O texto foi censurado e a pauta está em branco. Ao lado a seguinte descrição: “Artigo sobre a gripe espanhola censurado no Diário da Tarde”. Este não é o único recorte em que o órgão manifesta a censura sofrida. Em outras duas oportunidades ele reafirma seu compromisso profissional, mesmo tendo dificuldades em veicular as informações sobre a gripe.

A GRIPPE

Embora a censura policial tivesse varrido da imprensa a relação dos fatos verificados, com relação á epidemia, o nosso dever profissional nos força a sahir 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 (p. 33)

Contra esse injustificado interesse das autoridades sanitarias, de ocultar a verdadeira situação, foi que, em termos claros, não em entrelinhas nos manifestamos ante-hontem, pois que, quase sem homens para o trabalho, vendo hora a hora cahirem nossos companheiros enfermos, reconhecendo outra cousa não era sinão essa epidemia eu já se estende por todo o Brasil, não nos era possivel descuidar da nossa propria vida, achando razão nas declarações de que em Coritiba não há epidemia.

DIÁRIO DA TARDE (p. 39)

No dia 13 de novembro a discrepância fica latente e dois fragmentos são colados um abaixo do outro o que evidencia o contraste.

...Esta folha sempre se manteve numa attitude de calma solitudine ante os interesses publicos, abstendo-se de dar notícias que pudessem levar terror á nossa população... COMMÉRCIO DO PARANÁ (p. 51)

A MORTANDADE CRESCE

Hoje, até ás duas horas da tarde foram registrados no Cartorio da Praça Tiradentes, 22 obitos, sendo 16 causados pelo mal reinante

DIÁRIO DA TARDE (p. 51)

Os dois jornais se atacam mutuamente e com freqüência. Alguns recortes corroboram tal visão ao mostrar a ironia por parte de um deles ao negar a informação veiculada pelo concorrente:

A “HESPANHOLA”

Só se falla da epidemia. Mata se gente nos cafés, agrava-se o estado dos enfermos nas esquinas, cream-se cifras de doentes, e só não se fazem sepultamentos por que o official do Registro reclama.

Peior, pois, do que a gripe hespanhola o que está nos matando é o boato. Acabemos com elle e terminará a gripe que de trocadilho em trocadilho, de pilheria em pilheria, está pela simples suggestão attirando com toda gente á cama. CP (p. 46)

NÃO HAVERÁ CONCERTO

Ao contrario do que foi noticiado por um jornal, não haverá, amanhã concerto de banda de musica na Praça Tiradentes; primeiro porque a quasi totalidade dos musicos de nossa milicia baixou hospital atacado da epidemia reinante e, segundo, porque estando a população a braços com a epidemia não seria louvavel essa organização de diversões.

DIÁRIO DA TARDE (p. 46)

Após uma breve nota na coluna “Vida Social” confirmando a *Influenza*, “... Mas a sra. d. Hespanhola, parece não ter vontade de deixar ninguém em paz...” (p. 44), o *Commercio do Paraná* afirma que a gripe já está em declínio, porém esse dado é contestado por informações do diretor do serviço sanitário:

O movimento observado hontem nos postos de socorro e nas farmacias, assim como os informes fornecidos por alguns medicos, nos auctorizam a affirmar que a epidemia começou a declinar, sendo já muito limitado o numero de casos novos, nesta capital.

Queremos ganhar as alviçaras, dando aos nossos leitores tão animadora noticia que irá restituir a calma e a tranquillidade á nossa população. COMMERCIO DO PARANÁ (p. 53)

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

*Relatorio do Sr. dr. Trajano Reis,
Director do Serviço Sanitario. (p. 53)*

Quando de fadiga não puderam os coveiros abrir sepulturas, mandei gratificar individuos para que as fizessem, de modo a evitar a decomposição dos cadaveres.

*Relatorio do Sr. dr. Trajano Reis,
Director do Serviço Sanitario. (p. 61)*

A decadência da gripe é confirmada pelo *Diário da Tarde* somente no final de novembro quando os postos médicos são fechados. Contudo, a notícia acentua que a

epidemia está “quasi extinta” e que os “necessitados devem procurar a repartição de hygiene”. Logo abaixo, como para confirmar que embora em queda, a gripe persiste, uma nota no mesmo jornal relata o infortúnio que a família Jardim passa. Além de ter perdido um filho “a morte paira ainda sobre o lar infeliz e arrebatou a gentil menina Josephina, primogênita do malogrado cidadão, e que contava com apenas sete annos de idade.” (p. 65).

Como já foi mencionado anteriormente, o número de mortos é bastante divergente quando se compara as notas dos dois jornais da capital paranaense. Contudo, os relatos memorialísticos e os dados estatísticos são bem próximos. Dona Lúcia aponta que famílias inteiras foram vítimas da gripe e “não houve casa que não tivesse alguém doente. Parecia a cidade dos mortos.” (p. 21). A senhora relata que a morte foi tão grande que chegou a faltar mortalha e caixões para os enterros. “Vinhão buscar os mortos, antes de enterrar tiravam do caixão pra servir para outro.” (p. 33). E destaca ainda: “Como saber quantos morreram? O governo não ia dizer o número verdadeiro dos mortos para não alarmar. Até hoje, ninguém sabe ao certo.” (p. 39).

Os dados estatísticos revelam, porém, o grande número da mortandade. No jornal *Diário da Tarde*, no dia 30 de novembro, a informação é de 285 mortos neste mês. Os números referem-se aos óbitos de gripe. Embora faça parte do mês de dezembro, o relatório do diretor do serviço sanitário (p. 78), Trajano Reis, vem com data de 1919 e informa que em novembro foram 295 mortos, em dezembro 89, totalizando 384 vítimas fatais da doença. Contudo, o que mais estarrece é o número de doentes totais, 45.249, para uma população de 73 mil habitantes em “Curitiba e suburbios”. Ou seja, 61,9% da população curitibana sofreu com a gripe espanhola.

Constata-se que as notícias acerca da gripe, fazem parte da tendência pós-moderna que busca a abolição da linearidade e homogeneidade, inserindo na narrativa, fragmentos que acentuem a descontinuidade, a desconexão. Não que essa tendência não esteja presente na outra temática, a Primeira Guerra Mundial, mas os recursos utilizados, em sua maioria manchetes sem textos e de autoria desconhecida, são mais lineares que a segunda temática analisada. A dispersão junto a outros vários estilhaços concede as duas “varandas baixíssimas” a heterogeneidade. Os fragmentos supostamente desconexos, recortados e montados de maneira peculiar, induzem ao leitor a uma leitura aberta e com possibilidades diversas. Permitem, também, formas variadas de percorrer a narrativa. Podemos ler página por página conectando ou afastando os fragmentos colados nelas. Além disso, é possível analisar as temáticas esparsas ao longo

do livro – como no caso da Primeira Guerra Mundial e a gripe espanhola abordadas por nós; ou a morte e o erotismo analisados na tese de Regina Chicoski⁷⁸; ou mesmo os recortes dos jornais curitibanos na época da epidemia os quais foram a base para estudos e posterior publicação de um livro, do jornalista Tomás Barreiros⁷⁹. A narrativa descentralizada, fragmentada, múltipla e marcadamente ágil, composta por diferentes recursos, permite, como vemos, a diversidade de olhar e interpretação na obra de Valêncio Xavier, *O Mez da Grippe*.

⁷⁸ CHICOSKI, Regina. **Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier**. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) - UNESP/Assis, 2004.

⁷⁹ Refiro-me à obra **Jornalismo e Construção da Realidade**: análise de O mez da gripe como paródia do Jornalismo. Curitiba, Editora Pós-Escrito, 2003.

CAPÍTULO II

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O TEXTO LABIRÍNTICO DE *O MEZ DA GRIPPE*

... na realidade, a obra permanece inesgotada e aberta enquanto ‘ambígua’, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substitui-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade de valores e das certezas.

(Umberto Eco. *Obra Aberta*)

2.1 Um breve desfiar teórico sobre a Estética da Recepção e alguns de seus conceitos

Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.

(Schopenhauer)

A Estética da Recepção chega como uma proposta de mudança de paradigmas dentro da Teoria Literária. A vertente engloba a Teoria da Recepção, de Jauss, a Teoria do Efeito, de Iser e a Teoria da Ação, de Gumbrecht, perpassando questões ligadas ao leitor, ao texto e ao processo de comunicação. Muda-se o olhar sobre a questão do leitor, rompendo com a noção de texto enquanto objeto estanque e colocando a leitura como processo de reconstrução do texto. Interessa à Estética da Recepção o confronto entre a construção do autor e as reconstruções do leitor.

Para a apreensão (em maior ou menor grau) da obra é necessário o que Wolfgang Iser definiu como “repertório” – conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à leitura⁸⁰. O repertório é o acervo que o indivíduo possui e fará uso ao interpretar a obra. Quanto maior o acervo, mas fácil será a interpretação, pois o leitor terá mais referências para dar significação ao texto. A recepção da obra terá variações significativas devido ao repertório de cada leitor. E a obra também não passará incólume e se transformará em função das atualizações dadas por seus leitores.

⁸⁰ ISER *apud*. COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 152

Eliana Yunes, professora e teórica brasileira da recepção, exemplificou o repertório como vestuário do leitor, pois este “não se vai sozinho ao encontro, não se vai nu, mas com toda a carga de memória que se tem, e das próprias experiências”. Yunes afirma também que “a leitura é uma investigação da tensão entre modalidades de significação, uma desconstrução que não destrói, mas assinala um funcionamento diferente”.⁸¹ Essa tensão é produzida pelo leitor que “coopera” com o texto do autor e o atualiza conforme seu repertório. Acentua-se, portanto, um relacionamento dinâmico entre autor, obra e leitor. Segundo Umberto Eco “o texto postula a cooperação do leitor como condição própria da sua atualização”.⁸² A recepção, nessa perspectiva, é compreendida “como uma concretização pertinente à estrutura da obra, tanto no momento de sua produção como de sua leitura, que pode ser estudada esteticamente”⁸³. Por esse viés, o leitor é considerado como um elemento textualmente marcado na obra literária já que ele é pensado desde a sua elaboração.

Roger Chartier, sociólogo e teórico da leitura, assinala a liberdade parcial que o leitor possui frente ao texto. A ele é permitido manuseios, intervenções, deslocamentos e subversões porque todo texto é formado por combinações as quais permitem um espaço para a “apropriação inventiva da obra ou do texto que recebe”⁸⁴. As lacunas ocupadas pelo leitor, a fim de concretizar as combinações formuladas pelo texto, são denominadas por Iser de “vazio”, “lacunas” ou “silêncio”.

Os vazios convidam o leitor a participar da obra, acionando o conhecimento de mundo e a imaginação dele. “Quando os vazios rompem com as conexões entre os segmentos de um texto, a plena eclosão deste processo se dá na imaginação do leitor”⁸⁵. Ao criar as lacunas, nem sempre propositais, o autor constrói regras para o jogo textual planejando previamente os passos do outro (o leitor) como em uma estratégia militar: “gerar um texto significa atuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda a estratégia”.⁸⁶

A liberdade de manuseio, porém, é cerceada pela estrutura do texto e também por convenções e hábitos que caracterizam as práticas leitoras. Os textos não são iguais, têm intenções diferentes, já que possuem autores distintos e foram escritos em

⁸¹ YUNES, Eliana (org.). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: Loyola/PUC-Rio, 2002, p. 23.

⁸² ECO, Umberto. **Leitura do texto literário: lector in fábula**. São Paulo: Editorial Presença, 1979: p. 57.

⁸³ AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. **Literatura: a formação do leitor - alternativas metodológicas**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993. p.83.

⁸⁴ CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999. p.19.

⁸⁵ ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996. p.109.

⁸⁶ ECO, 1979, *op. cit.*, p. 57.

diferentes momentos históricos. Eles são recebidos por leitores que possuem repertórios variados sendo que estes atualizarão o texto de modos distintos, conforme afirma Chartier: “Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler”⁸⁷.

Ainda que ofereça uma pluralidade de significações, há restrições ao quantificador “infinito” quando se refere à interpretação literária. Toda boa obra tem o caráter perscrutativo, que instiga os leitores a novas interpretações, e pode ser visto como a “abertura” textual proposta por Eco em *Obra Aberta*:

embora não se entregue materialmente inacabada, exige [a obra] uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor.[...] hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à “abertura” como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível⁸⁸.

Pode-se dizer, então, que a obra literária (e também as obras de arte como um todo) permite diversas possibilidades interpretativas dada a característica de abertura que possui. Contudo, ela possui “fios condutores” traçados pelo autor que dirigem interpretações evitando, ou tentando restringir, significações incoerentes.

Materialmente compostos e encerrados, os textos literários conduzem por caminhos diversos concedendo ao leitor liberdade interpretativa, pois cada um traz uma existência particular e concreta que determinará a interpretação da obra. Contudo, apesar da diversidade de percepções e pontos de vista, Eco salienta a finitude material da obra a qual impõe limitações de abertura:

Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a “definitude” e a “abertura” de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que freqüentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa compreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação

⁸⁷ CHARTIER, 1999, *op. cit.*, p.77.

⁸⁸ ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1963. p. 41-42.

à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual⁸⁹.

Para o cineasta Sergei Eisenstein a importância do trabalho interpretativo do espectador/leitor é tão importante quanto o caráter autoral da obra:

(...) cada espectador recria, efetivamente, a imagem, segundo a orientação exata que lhe é fornecida pela indicação do autor e que o conduz infalivelmente ao conhecimento e à percepção afetiva do tema. É a imagem que o autor quis e criou, mas, ao mesmo tempo, recriada pela própria criação do espectador⁹⁰.

O que é sublinhado por Eisenstein é inter-relação entre autor e leitor. Para ele o autor indica, orienta, encaminha o leitor através da montagem (estrutura) da obra. Ao planejar um texto, o autor também precisa saber o receptor – o Leitor-Modelo, para Eco e leitor implícito, para Iser – a que se destina a obra.

Eco conceitua “Autor” e “Leitor-Modelo” como estratégias textuais interativas. A interação se estabelece porque esse tipo de leitor materializa o conjunto de orientações que o texto oferece via autor. Isso não quer dizer que texto possua apenas “entidades” imaginárias na estrutura da obra. Ela possui, também, o autor empírico e o leitor empírico – sujeitos concretos cuja função é organizar e atualizar a obra, respectivamente. Eco propõe uma situação dúplice a essa questão: “... o autor empírico como sujeito da enunciação textual formula uma hipótese de Leitor-Modelo (...)”. Também o “leitor empírico como sujeito concreto dos atos de cooperação deve esboçar uma hipótese de Autor (...)”⁹¹. Ou seja, tanto leitor empírico quanto autor empírico supõem o Autor-Modelo e o Leitor-Modelo. E esclarece:

A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca do seu Autor-Modelo parece mais segura do que aquela que o autor empírico formula acerca do seu Leitor-Modelo. De fato, o segundo deve postular alguma coisa que ainda não existe efetivamente, e realizá-la como séries de operações textuais; o primeiro, pelo contrário, deduz

⁸⁹ ECO, 1963, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁰ EISENSTEIN *apud* SIMÕES, Irene. **Guimarães Rosa**: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva 1988. p. 159.

⁹¹ ECO, 1979, *op. cit.*, p. 65.

uma imagem-tipo a partir de algo que se produziu anteriormente (...)⁹².

Para a Estética da Recepção são fundamentais três elementos: autor, obra e leitor. A partir deles concretiza-se a leitura e efetiva-se a pluralidade interpretativa. Porém, vale lembrar, que a literatura é, sim, plurissignificativa, mas não permite infinitas interpretações, já que o autor organiza uma “seção de efeitos comunicativos de modo que cada fruidor (leitor) possa compreender”⁹³, segundo Eco, no já citado livro *Obra aberta*. Percebe-se que a abertura da obra é, na verdade, um “vão de porta”, uma frincha que propicia flexibilidades interpretativas, mas que também impede interpretações totalmente incompatíveis com o proposto pelo autor. E quando essa fenda compõe-se de palavras e ícones? Nesse caso, aumenta ou restringe a abertura da obra? O objetivo do próximo tópico é analisar como se dá a recepção de *O Mez da Grippe* em alguns trabalhos publicados.

2.2 *O Mez da Grippe* – labiríntico, romance iconográfico, polifônico: algumas interpretações da obra

Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.

(Schopenhauer)

Valêncio Xavier cria um enredo unindo diversos elementos na forma de texto-montagem mesclando literatura e história em *O Mez da Grippe*. Ao folhear o livro o leitor percebe que os mesmos temas se multiplicam em diferentes vozes que se fundem através de uma miscelânea de linguagem verbal e não-verbal (icônica, visual, imagética).

A obra de Xavier deixa entrever a existência de processos históricos diferentes e simultâneos, bem como abre um leque de possibilidades de focos de análises e linguagens. Tudo passa a compor um inventário ficcional que busca reproduzir o olhar de uma câmera cinematográfica de múltiplos focos.

⁹² ECO, 1979, *op. cit.*, p. 65.

⁹³ ECO, 1963, *op. cit.*, p. 40.

O escritor filma/narra sem possibilidade de certeza e fechamento único de interpretação. Os leitores confrontam-se com o revelado e o obliterado sendo desafiados, pela emergência da inserção dos sujeitos enquanto leitores na tessitura urdida por múltiplas vozes, a uma produção de sentidos que reinventa a fronteira entre o externo e o interno, o destoante e o uniforme, a sombra e a opacidade, o circunscrito e o outorgado, o limitado e o carnavalizado.

O caráter peculiar de *O Mez da Grippe* acentua que o autor busca não só um intérprete para o seu texto, mas necessita de um co-autor disposto criar o enredo junto com ele. Poder-se-ia pensar que isso afasta o leitor. Talvez o leitor menos apto, menos proficiente, mas não configura o interesse do autor em manter-se distanciado de todo e qualquer leitor. Ao contrário, percebe-se que ele pretende incitar uma “parcela” de leitores a desvendar a pluralidade da obra e ser o seu “Leitor-Modelo”. Para Eco,

Todo o artista aspira ser lido. Não existe correspondência particular de um artista que consideramos ‘experimental’ [...] que não mostre como aquele autor, mesmo quando sabia que ia contra o horizonte de expectativas do seu próprio leitor comum e atual, aspirava a formar um futuro leitor particular, capaz de entendê-lo e de saboreá-lo, sinal de que estava orquestrando a sua obra como sistema de instruções para um Leitor Modelo que estivesse em condições de compreendê-lo apreciá-lo e amá-lo. Não existe nenhum autor que deseje ser ilegível ou ignorável⁹⁴.

O “Leitor-Modelo” não é qualquer leitor, mas aquele apto em significar, interpretar, compreender a estrutura da obra, resgatando o significado desta de acordo com um horizonte de exigências e expectativas do criador do texto. Segundo Iser, o leitor implícito não tem existência real, pois está fundado nas estratégias do texto quando o autor o prevê durante a concepção da obra. Assim, “a concepção de leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do leitor”⁹⁵

Evanir Pavloski corrobora a hipótese de que Xavier antecipou, durante o processo de criação da obra, um modelo de leitor ao exigir um repertório amplo, um leitor que interaja com o texto num processo de congenialidade autoral. Ele caracteriza *O Mez da Grippe* como uma obra que estabelece uma relação interativa entre texto e leitor diversa daquela “a qual estamos habituados a manter com outros universos textuais, possivelmente mais lineares, nos quais o grau de complementação da

⁹⁴ ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 100.

⁹⁵ ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996. p.73.

linguagem (ou linguagens) exigida para a configuração de sentido é sensivelmente menor”⁹⁶.

De fato, a leitura de *O Mez da Grippe* causa estranhamento e requer do leitor a habilidade da leitura não linear. Recortes e colagens são *links* de um hipertexto formado por fotografias, anúncios publicitários, depoimentos orais, versos de poema e músicas, manchetes jornalísticas conduzindo o leitor a várias janelas textuais. O próprio autor, em sua entrevista à *Revista Cult*, manifestou que *O Mez da Grippe* é “pra ser lido como um jornal, em que a pessoa olha uma manchete, pula para a página de esportes, se detém na foto de uma atriz e já vai para ver o crime do dia, e assim por diante.”⁹⁷

As sucessivas páginas propiciam ao leitor a sensação de liberdade frutiva já que eles podem percorrer algumas páginas, pular outras, ver fotografias, sem comprometer a recepção do conjunto dos vários textos. Cada página funciona como um hipertexto, com vários *links* os quais permitem ao leitor novas informações. Para Pierre Lévy, em *As tecnologias da inteligência*, um hipertexto é

um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda de nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrelas, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.⁹⁸

A rede de conexão discursiva, formada pelo imbricamento de textos verbal e visual, pede um receptor que saiba ir e vir, retornar ao início para diversas outras leituras com o intuito de elucidar os vários nós da rede que carecem de conexões. Para não perder-se no percurso labiríntico do hipertexto valenciano o leitor recebe do autor o novo, como se a saída estivesse justamente na entrada, no caminho de volta. É isso que observa Pavloski ao demonstrar que *O Mez da Grippe* possui vários labirintos:

A mistura de estranhamento e sedução proporcionada pelo texto faz com que caminhemos por corredores escuros e trabalhemos com emaranhados de possibilidades, tendo como referência apenas alguns signos que identificam outras portas e que podem levar a outros

⁹⁶ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 45

⁹⁷ XAVIER, Valêncio. O Frankenstein de Curitiba. In: TERRON, Joca Reiners. **Revista Cult**, São Paulo, n. 20, p. 5-9, mar. 1999.

⁹⁸ LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p. 33.

labirintos. Em meio a essa jornada insegura, o retorno ao ponto de partida não é apenas previsível, mas também esclarecedor, uma vez que saber onde estamos é o primeiro passo para descobirmos para onde estamos indo⁹⁹.

O hipertexto labiríntico proposto por Xavier configura, então, como uma coletânea de informações elaborada por vários autores, cujas páginas “independentes” conduzem, aparentemente, ao caos. Por meio da desconstrução do convencional, o autor desestabiliza o leitor, que deverá passar por um processo de apreensão do novo que se dá em três fases, segundo Barthes (1988): *catarse*, quando as referências do leitor são desorganizadas no contato com o novo; a *apropriação*, momento em que se dá a compreensão do texto e *reconstrução*, quando ocorre a atualização, a concretização da estrutura potencial no ato da leitura. Também a interpretação de Compagnon sobre as proposições de Roman Ingarden, um dos fundadores da Estética da Recepção, assevera que a leitura vai em duas direções destruindo e reformulando o texto:

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos – não somente no texto que lemos, mas em outros textos –, e os acontecimentos imprevistos que encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo que já lemos até aqui neste texto e em outros¹⁰⁰.

A obra consente a leitura sob diversas formas. Pode-se ler dividindo-a, por exemplo, em gêneros textuais ou por linguagens. O texto é descontínuo, polifônico e seu aparente caos é criação contínua. Conforme Regina Chicoski, em sua tese de doutoramento, “A primeira imagem que o leitor faz ao se deparar com textos de Valêncio Xavier é a de que está num labirinto e precisa encontrar uma saída. São muitas, cabe a ele escolher qual”¹⁰¹. É necessário lembrar, contudo, que essa escolha “não significa absolutamente (...) liberdade de fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados (...) de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor”.¹⁰²

O Mez da Grippe se destaca pela multiplicidade de *vazios*, os quais acabam por formar um labirinto, um mosaico, um caleidoscópio em que os leitores desenvolvem suas investigações em busca de um suposto fechamento para a obra como um todo. Eco

⁹⁹ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁰ COMPAGNON, 1999, *op.cit.*, pp. 148-149.

¹⁰¹ CHICOSKI, 2004, *op.cit.*, p. 118.

¹⁰² ECO, 1963, *op. cit.*, p. 42.

é categórico ao pontuar que um texto é “entretecido de espaços em branco, de interstícios a encher” por duas razões: a primeira, porque o texto “é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário lhe introduz”; e, por último, porque “um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar”.¹⁰³ Mas há preenchimentos estabelecidos previamente pelo autor com menos espaços para questionamentos.

Em entrevista concedida ao *Caderno Mais!*¹⁰⁴, suplemento do jornal *Folha de São Paulo*, Décio Pignatari elenca alguns poetas e escritores em prosa “dignos de atenção”. Entre eles, o representante do concretismo brasileiro e fã de Xavier, classifica a obra *O Mez da Grippe* como “o primeiro romance icônico brasileiro” enquanto o próprio autor a classifica como “novella”. Estaria ele equivocado ou de fato o livro de Xavier é um romance?

Dividido em três partes, a primeira “1918 // Outubro // *Alguma coisa*”; a segunda “1918 // Novembro // *O mez da grippe*” e a terceira “1918 // Dezembro // *A última letra do alfabeto*”, *O Mez da Grippe* reflete a classificação dada pelo autor Valêncio Xavier, enquanto gênero ou forma narrativa a qual se pretende ‘novella’, grafada como no início do século XX, espaço temporal no qual a trama se passa.

Sendo um dos gêneros narrativos menos explorados atualmente – quer se refira à composição, quer à teorização – a novela tem recebido pouca atenção dentro da teoria literária. A autonomia deste gênero dá-se no Renascimento com *Decameron*, de Boccaccio, no século XIV, embora fosse bastante difundido na Europa Feudal sob o ‘rótulo’ de novelas de cavalarias, sendo substituído por produções maciças de forma lírica durante alguns séculos posteriores. A prosa volta a ter um notável desenvolvimento desde meados do século XVIII e é também comumente chamada de narrativa de ficção, abarcando o romance, a fábula, o conto e a novela.

A principal distinção que se faz entre novela e romance, na maioria das vezes, é quantitativa: vale a extensão ou o número de páginas. Para o crítico literário Massaud Móises,

¹⁰³ ECO, 1979, op. cit, p. 55.

¹⁰⁴ PIGNATARI, D. Entrevista concedida à **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 dez. 1996.z. 1996.

a novela constitui-se de uma série de unidades ou células dramáticas encadeadas e portadoras de começo, meio e fim. De onde semelhar uma feira de contos enlaçados. Todavia, cada unidade não é autônoma: a sua fisionomia própria resulta de participar de um conjunto de tal forma que, separada dela, não tem razão de ser. Por outro lado, a retirada de uma das parcelas acabaria comprometendo a progressão em que se inscreve.¹⁰⁵

A Curitiba histórica do último trimestre de 1918 é retratada através dos recortes dos jornais, fotos, depoimentos e transforma-se em um mosaico de sobreposições, de unidades dramáticas aparentemente aleatórias – através de colagens dos diferentes discursos – mas que se revelam em um cenário coerente, significativo e inter-relacionado, sem a possibilidade de separação. O todo, o conjunto denominado *O Mez da Grippe* “apresenta um painel intencionalmente em preto e branco, como as colagens que o constituem [...] iconizando o caos da vida na cidade durante aquele período”¹⁰⁶. As unidades narrativas formadas pelos diferentes discursos podem até ser vistas como fragmentos autônomos com enredos parcialmente independentes, mas o equilíbrio é estabelecido com o entrelaçamento das partes harmonicamente relacionadas, pois “a retirada de uma das parcelas acabaria comprometendo a progressão em que se inscreve”, conforme Moisés na citação anterior.

Podemos definir as unidades narrativas como *links*, lembrando que estes são amarrações/nós inter-relacionados e que compõem hipertextos. Este “conjunto de nós” suscita a imagem do labirinto de forma quase imediata, por sua estrutura não-linear, fragmentada em unidades e limites não visíveis, bifurcações que levam a diferentes caminhos sem estabelecer uma única verdade. Diante dessas inúmeras representações discursivas “o leitor se vê encurralado” por não saber em qual delas a “verdade se esconde”. Pavloski indica:

A resposta é tão simples quanto satisfatória: em nenhuma delas e em todas elas. A historiografia, o jornalismo, a literatura, a estatística e a memória são construções discursivas que se dispõem a explicar um determinado evento de acordo com suas características próprias, articulando ao longo do processo que desenvolvem os seus próprios conceitos de verdade. Nesse sentido, o labirinto articulado por Valêncio Xavier apresenta múltiplas saídas e o reconhecimento da validade e da fluidez de cada uma delas talvez seja o grande ponto argumentativo do autor.¹⁰⁷

¹⁰⁵ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2001. p.363.

¹⁰⁶ WEINHARDT, Marilene. As vozes documentais no discurso romanesco. In FARACO, C. et al. **Diálogos com Bakhtin**. 3ª ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 354.

¹⁰⁷ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 57.

A página logo abaixo (p. 32) serve como exemplo da diversidade discursiva em *O Mez da Grippe*:

No jardim do Hospício tinha umas pereiras, brancos os pés, pintados de cal. Não adiantava, lugar úmido, sempre cheio de lesmas. O louco comia pês com lesma, ficava horas mastigando fruta e bicho, olhando, olhando com aqueles olhos. . .

(29)



Curitiba. — Hospício N. S. da Luz.

Curitiba, 8-5-1964

Este edifício é o antigo dos Alienados.

que em uma garrafa está a vida
 tudo, em pé, está, está, está
 bem, um pouco, mas as pedras
 que se se de aqui, para, para, para
 não. Aqueles muitos, muitos,
 com muitos, muitos.

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

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

É possível detectar em apenas uma página, cinco vozes diferentes, mas inter-relacionadas: um relato sem identificação caracterizando um hospício e um interno; uma

fotografia de um hospício sugerindo a retomada do discurso antecedente; o comunicado do diretor do Hospício Nossa Senhora da Luz – este retratado na foto anteriormente comentada – sobre a suspensão das visitas aos doentes; o poema do suposto narrador do livro descrevendo a parte íntima de uma personagem – “quebrando” a seqüência encadeadora dos discursos precedentes; o relato oral concedido ao escritor, em 1976, por uma testemunha que vivenciou o ano de 1918, retomando a temática da loucura expressa nos outros três discursos e atando a composição poética que parece solta, mas que na verdade vincula-se à personagem descrita poeticamente e que terá sua loucura comentada com o desenrolar da narrativa. Pelo fato de o narrador poetizar seu discurso, muitas notícias, no livro, são veiculadas em versos. De um modo geral, segundo Schnaiderman: “são quadras ao jeito popular, sem grandes pretensões, e embora os autores possam ter sido vários, na realidade temos aí uma só voz, a do versejador médio, com certa facilidade para o dito espirituoso, e que, não obstante a distância no tempo, não deixa de ter graça”.¹⁰⁸

O leitor de *O Mez da Grippe* pode acompanhar a ordem estabelecida pelo autor ou criar outra, justamente porque a característica própria de um hipertexto é o trabalho com o fragmentado. No caso do exemplo acima, o hipertexto amalgama textos verbais às imagens visuais questionando suas fronteiras. Para Marta Morais da Costa, o trabalho de Xavier ao fundir as linguagens, não faz parte de uma atitude “acidental/incidental do escritor”, mas sim a “sucessão de páginas e narrativas está amarrada por uma idéia de questionamento dos limites da escrita, pela exploração das capacidades/potencialidades das linguagens (...)”.¹⁰⁹

A heterogeneidade inerente à criação de Xavier serve de estímulo aos receptores de seus textos e imagens para produção de significados que não poderia ser unívoca nem estável. Em decorrência desse criar heterogêneo, não só em *Minha mãe morrendo e o Menino Mentido* (2001), mas em toda produção literária, Valêncio Xavier desestabiliza o leitor, devido as rupturas causadas por seu texto, e o estimula à perscrutação textual. Nasi afirma que a literatura do autor “se sustenta, sim, sem o impacto, sem a surpresa, sem o *hype*, sem selos como maldita, *cool*, *fashion*, *multimídia*”.¹¹⁰

¹⁰⁸ SCHNAIDERMAN, 1992 – 1993, *op. cit.*, . p. 103.

¹⁰⁹ COSTA, Marta M. da. Os ventríloquos da morte: textos de Valêncio Xavier e Luís Antônio Giron. In: GUIMARÃES, Marcella Lopes (org.) **Literatura dos anos 90: diversidades cultural e recepcional**. Curitiba: Juruá, 2003. p. 74.

¹¹⁰ NASI, E. A volta do Frankenstein de Curitiba. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, 05 mai. 2001.

Refletindo sobre a pós-modernidade, Nestor Canclini¹¹¹ ressalta que na literatura a linguagem mistura-se, confunde-se em consonância com as novas tecnologias comunicacionais da atualidade. Há manifestações híbridas que surgem do cruzamento entre o culto e o popular, as culturas de fronteiras, entre outras. A linguagem representa a desconstrução das ordens habituais, deixando que apareçam rupturas e justaposições entre essas noções tradicionais de cultura.

O hibridismo é, sem dúvida, uma das características pontuais em *O Mez da Grippe* oferecendo ao leitor um texto aberto, com várias possibilidades de leitura. O receptor depara-se com um vasto campo de opções podendo transitar por caminhos múltiplos, na ordem que desejar. A obra se revela uma explosão de formas, imagens, fontes e números e exige intensidade e vivacidade de cooperação do leitor. O texto de Xavier enquadra-se na definição de Barthes ao afirmar que esse é “subvertor, paradoxal, dilatário, plural, passagem, travessia, disseminador, tecido, rede, jogo, gozo, prazer...”¹¹². Se um texto possui tais características, o leitor precisa ser competente para entendê-lo nessa perspectiva abrangente.

Diante da constante alternância de linguagens, o leitor é forçado a continuamente readaptar a sua percepção dos signos pertencentes a cada tipo específico de texto, de modo que, após algum tempo, esse reconhecimento torna-se quase automático.

De um lado, as linguagens que demandam um leitor alfabetizado, capaz de identificar signos escritos e relacioná-los entre si a partir de uma gramática da língua. De outro, as linguagens não verbais, cujo acesso, pelo menos no nível mais primário de leitura, está disponível a todos. Seria necessário situar, ainda, um terceiro grupo, onde palavra e imagem dialogam, como no cinema e nos *outdoors*.¹¹³

O livro pode ser lido como uma Babel composta de diferentes linguagens, que reunidas, formam a imagem do conjunto. Embora possam transmitir idéias específicas, cada porção reclama o todo, como uma novela que tem sua progressão através da reunião das células dramáticas, como um hipertexto permeado por *links*. Nesse mosaico, vozes se confrontam e reverberam num eco que reivindica a unidade. Por meio de sua novela pós-moderna, Valêncio Xavier carnavaliza o conceito de história factual através do discurso literário.

¹¹¹ CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.

¹¹² BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 72.

¹¹³ CARNEIRO, Flávio Martins. In: YUNES, 2002, *op. cit.*, p. 65.

A metáfora labiríntica para *O Mez da Grippe* supõe que o fio de Ariadne dado a Teseu seja utilizado para orientar os caminhos, mas a escolha é tributária do leitor: se dermos novelos de fios para diversas pessoas, dificilmente duas farão o mesmo trajeto, embora o ponto de partida e o de chegada possam ser os mesmos.

2.3 O pós-moderno e *O Mez da Grippe*

“A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.”
(Stuart Hall)

As várias vozes, os vários registros e suas fontes textuais na ficção de Valêncio Xavier tornam atuais as reflexões de Barthes e Rifaterre, citados por Linda Hutcheon: "Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância"¹¹⁴. Tal afirmação projeta a aproximação entre os estudos da teoria literária e seus desdobramentos e a teoria da história, pois é decisiva para a abordagem de textos que problematizam os limites da linguagem, das tipologias textuais e a originalidade de obra, sobretudo no contexto considerados por alguns, e questionados por muitos, como pós-moderno.

A opção por alguns conceitos do pós-modernismo adotados neste texto deve-se à crença de que somente com idéias e conceitos contemporâneos seremos capazes de enfrentar os problemas de hoje. A física clássica não responde a uma série de problemas colocados nas últimas décadas. Da mesma forma a utilização de metodologias, técnicas e sistemas "clássicos" de organização não respondem a algumas das necessidades dos nossos dias.

A arte contemporânea pós-moderna é apresentada ao público/leitor como recorte ou partículas retiradas do seu próprio universo – é a meta-arte. Também agrega a prática do olhar recortado e descontínuo que propicia o surgimento de uma nova temporalidade que, além de romper com a linearidade, evidencia o dinamismo do contraditório e do múltiplo como uma das facetas presente em sua composição. A literatura de Valêncio

¹¹⁴ HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. p. 166.

Xavier ressalta essa descontinuidade, a obra reflete a idéia de inacabado e de abertura em que as situações não são resolvidas, ficam pendentes ao combinarem extremos como pontos ambivalentes e recíprocos. Tal visão converge com Pavloski quando este afirma que,

os múltiplos enredos não fecham totalmente o seu ciclo, optando o autor pela indefinição e fazendo com que o suspense dos leitores não encontre termo ao final do texto, mas se transforme em mistério supostamente guardado de forma cuidadosa entre dois passados: o do tempo histórico - ao qual teoricamente pertencem os fatos - e o do tempo da leitura, no qual se insere a subjetividade do leitor e ao qual este pode retornar buscando novos modos de progressão¹¹⁵.

Embora a obra *O Mez da Grippe* tenha uma narrativa bastante peculiar, lembra Weinhardt, não se pode reivindicar a originalidade deste modo de narrar a Xavier, pois “a diluição das fronteiras não só entre as formas, mas até entre os gêneros, e mesmo entre códigos diferentes, não é uma fenômeno inusitado na arte contemporânea”¹¹⁶, seja no recurso da montagem em que a intertextualidade, a polifonia e o dialogismo fazem-se presentes na obra valenciana, seja no aspecto de abertura de interpretação da mesma.

O produto artístico pós-moderno nasce através do apelo ao fragmento e de sua utilização artística – via processo da montagem. Escritores e pintores montam poemas e quadros como os cineastas montam filmes. A virtude da montagem está justamente em propiciar que a emotividade, o raciocínio, a capacidade de leitura do espectador/leitor interfiram no processo de criação, de produção de sentidos, num processo dialógico entre autor, texto/obra, leitor/espectador e contexto. Na literatura de Valêncio Xavier várias linguagens se fazem presentes e para que haja sintaxe nesses estilhaços verbais e visuais justapostos o autor faz uso da colagem.

Engana-se, para tanto, quem pensa que características como a descontinuidade, a metalinguagem, a montagem, a intertextualidade, sejam fontes originárias do pós-modernismo. Este concentra características que permearam também o modernismo. Em relação à diferença entre pós-moderno e moderno Maria Adélia Menegazzo explica que,

no momento em que determinadas práticas estético-culturais perdem sua força expressiva, deixam de ser modernas e passam para um estágio posterior sem perder, no entanto, aqueles traços que as fizeram, um dia, modernas em relação à tradição clássica de seu

¹¹⁵ PAVLOSKI, 2005, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁶ WEINHARDT, 2001, *op. cit.*, p. 354.

momento anterior. Moderno neste caso, é sinônimo de desconstrução, de contestação e ironia e, mais do que isso, de necessidade de continuar experimentando. O pós é visto como alteração na linguagem expressiva mais do que como prefixo cronológico linear. Implica o trabalho exaustivo e interminável de desconstrução e reconstrução das práticas expressivas¹¹⁷.

O conceito de desconstrução vem de Derrida, o qual busca expor como as palavras podem, simultaneamente, gerar significados diversos. Surge como estímulo para os modos de pensamento pós-modernos. Derrida (2002) considera a colagem /montagem modalidade primária de discurso pós-moderno. A disparidade inerente à forma serve de estímulo aos receptores de textos e imagens para produzir significação que não poderia ser unívoca nem estável. Produtores e receptores de textos participam de significações e sentidos, o que gera uma abertura interpretativa. Esta, por sua vez, quebra a continuidade ou linearidade do discurso e leva, necessariamente, a uma dupla leitura: a do fragmento incorporado a um novo todo e a uma totalidade díspar.

Na compreensão de um texto é latente a necessidade do leitor levar em conta o contexto da obra, pois, segundo Bakhtin “o contexto real de valores que dá sentido à obra do autor nunca coincide com o contexto estritamente literário, e menos ainda se este é entendido de um modo real-material”¹¹⁸. Desta forma, a literatura não deve ser compreendida fora do contexto cultural e axiológico da época em que foi escrita e fora do tempo e cultura em que está sendo lida. Entende-se então, que a literatura abrange três tempos contextuais valorativos: o tempo histórico - que teoricamente pertencem os fatos refratados no trecho; o tempo da escrita – contexto em que o escritor está inserido; e o tempo da leitura, no qual se insere a subjetividade do leitor permitindo diferentes interpretações e inserções valorativas.

Perseguindo uma objetividade textual estudiosos de algumas áreas do conhecimento como a teoria literária e a filosofia/teoria da história aderiram à extinção da narração em primeira pessoa na tentativa de urdir um texto mais objetivo e impessoal. No entanto, “contemporaneamente, percebe-se que, quando o narrador se disfarça atrás de recortes e colagens, não busca objetividade, mas pluralidade. É um jogo de esconder. Ele não aparece, mas existe, está sempre lá, em cada escolha,

¹¹⁷ MENEGAZZO, M. A. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. CampoGrande: CECITEC/UFMS, 1991. p. 7.

¹¹⁸ BAKHTIN, M., 2003, *op.cit.*, p. 210.

espiando pelas fendas, visíveis ou mascaradas, entre os fragmentos”¹¹⁹, conforme Weinhardt. O mesmo procedimento se aplica também ao narrador de *O Mez da Grippe*.

O leitor, ao se deparar com a ficção pós-moderna, terreno de inserção de *O Mez da Grippe*, percebe que os narradores são muitos, difíceis de serem localizados, são provisórios e limitados, o que enfraquece o poder de onisciência e, ao mesmo tempo, permite as reentrâncias labirínticas. Personagens sem contornos ávidos, narradores múltiplos e inconstantes, imagens que brotam e penetram na página por meio de recortes, histórias inacabadas, são algumas características marcantes da obra de Valêncio Xavier, que se vale de mecanismos emprestados de outras linguagens artísticas, com o intuito de não negar a verdade, mas de contestá-la.

Se a literatura é uma forma de pensar, refratar e questionar a realidade, desconstruir a obra literária é tentar compreender as zonas de sombra e opacidade do real, este construído a partir do discurso. *O Mez da Grippe* concretiza um "tipo especial de linguagem que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros tipos de discursos"¹²⁰. Hutcheon pontua que

a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (“aplicações da imaginação modeladora e organizadora”). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão *nos acontecimentos*, mas *nos sistemas* que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos¹²¹.

Entendendo que a história não recupera o real de um acontecimento passado, mas constrói um discurso sobre ele, e que este discurso é perpassado pela subjetividade daquele que o está compondo, esfacela-se a idéia de que a história é objetiva e totalizante. O recorte que se faz sobre determinado evento, as fontes utilizadas, a metodologia aplicada, os conceitos empregados, entre outros aspectos levados em conta na historiografia, explicita-se a parcialidade e a subjetividade quando da construção do discurso histórico, o que o aproxima de outras práticas discursivas.

¹¹⁹ WEINHARDT, 2001, *op. cit.*, p. 346.

¹²⁰ BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 22.

¹²¹ HUTCHEON, 1991, *op. cit.*, p. 122.

Na condição de enunciado verbal (discurso), a história passa a ser um sistema autoconsciente de significação social tanto quanto a literatura. Nesta é possível encontrar marcas do passado capazes de refratar um dado contexto histórico de uma comunidade ou mesmo de uma sociedade. Abordado por diversos teóricos, o entrelaçamento entre história e literatura encontra ressonância na teórica Sandra Pesavento que argumenta que a História e Literatura “apresentam caminhos diversos, mas convergentes, na construção de uma identidade, uma vez que se apresentam como representações do mundo social ou como práticas discursivas significativas que atuam com métodos e fins diferentes”¹²².

Ao ler a obra de Valêncio Xavier, percebemos as várias vozes presentes, os intertextos, a apropriação e a refiguração de textos. O autor recontextualiza-os, recombina-os, funde-os e o resultado é um novo texto. O processo de montagem e colagem utilizado decorre de um princípio estilístico que faz explodir o texto com outras possibilidades estéticas. A multiplicidade de estilos adotados gera a polifonia na obra do autor, que faz uso dos códigos verbais e visuais rompendo com padrões tradicionais de narrativa. Ao abordar a partir do mosaico interdiscursivo o cotidiano curitibano agitado em função da gripe espanhola e dos respingos da Primeira Guerra na Europa, Valêncio Xavier problematiza o registro factual da história.

Tomando a interpretação de Pesavento acerca da argumentação de Ricoeur, “o discurso ficcional é ‘quase história’, na medida em que os acontecimentos relatados são fatos passados para a voz narrativa, como se tivessem realmente ocorrido. [...] Dando voz ao passado, história e literatura proporcionam a erupção do ontem no hoje”¹²³, possibilitando-nos entender que a história que lemos, ainda que embasada em fatos, não é inteiramente factual, mas é o registro parcial destes fatos e uma série de opiniões (aceitas ou não). Nessa condição de enunciado verbal (discurso), a história passa a ser um sistema autoconsciente de significação social tanto quanto a literatura e, dessa forma, ela é feita por homens em busca de significação. Muitas vezes os textos, segundo Hutcheon,

expõem a ficcionalidade da própria história; eles negam a possibilidade de uma distinção claramente sustentável entre história e ficção ao darem relevo ao fato de que só podemos conhecer a história

¹²² PESAVENTO, Sandra J. Literatura, História e Identidade Nacional. In: **Vidya: Ficção, História, Poéticas**. v. 19, nº 33, 2000, p. 19.

¹²³ *Idem*, p. 11.

como mediação de várias formas de representação ou de narrativa. Neste sentido, toda história é uma espécie de literatura¹²⁴.

O texto literário *O Mez da Grippe* questiona a rigidez do discurso factual da história, pois ao construir um mosaico interdiscursivo literário problematiza a prática discursiva histórica. Ao ficcionalizar os fatos históricos, Valêncio Xavier minimiza a dicotomia fato *versus* ficção uma vez que acentua o caráter textual/discursivo de ambos. A obra revela-se um misto de história, literatura e teoria – uma das características apontadas como da pós-modernidade -, que reflete seu processo constitutivo e tem o múltiplo como particularidade.

¹²⁴ HUTCHEON, 1991, *op. cit.*, p. 156.

CAPÍTULO III

A TEORIA DA CARNAVALIZAÇÃO E O MEZ DA GRIPPE

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?,
pergunta Kublai Khan.

- A ponte não é sustentada por esta ou aquela
pedra - responde Marco - mas pela curva do arco
que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo.
Depois acrescenta: - Por que falar das pedras? Só
o arco me interessa.

Polo responde: — Sem pedras o arco não existe.

(Italo Calvino. *Cidades Invisíveis*)

3.1 Historicizando a concepção carnavalesca de mundo

Nossos nadas pouco diferem; é trivial e fortuita a
circunstância de que sejas tu o leitor destes
exercícios, e eu o redator deles.

(Jorge Luis Borges. *Ficções*)

No livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Mikhail Mikhailovich Bakhtin desenvolve uma inovadora teoria da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. O teórico russo já havia delineado rapidamente o conceito de carnavalização na obra *Problemas da Poética de Dostoievski*, mas é a tese de doutoramento, título negado pela academia de Moscou a Bakhtin, que abrange a formulação completa sobre o carnaval e a carnavalização.

Carnaval não se refere aqui apenas ao período antes da quaresma e que continua a ser celebrado nas sociedades contemporâneas. Ele compreende determinadas festividades que, durante a Idade Média e o Renascimento, decorriam também em outros momentos do ano, sempre associadas às comemorações sagradas e chegavam a totalizar cerca de três meses. Sobre isso, o professor da Universidade de Nova Iorque, Robert Stam, condensa:

Bakhtin faz o inventário das várias manifestações populares que se contrapunham à cultura medieval oficial, eclesiástica e feudal: a *festa stultorum* (festa dos tolos), na qual os equivalentes medievais do Rei Momo reinavam sobre a desordem cômica, a *Coena Cypriani* (Ceia de Cipriano), na qual as Escrituras eram totalmente travestidas, dentro de um espírito carnavalesco, a *parodia sacra*, na qual liturgias católicas específicas eram parodiadas, o *risus paschalis* (riso da Páscoa), e a “festa do asno” (comemoração cômica da fuga de Maria para o Egito, com o asno como figura central). Em todos esses rituais

festivos, a Igreja, uma das instituições mais poderosas da época, era ridicularizada e simbolicamente questionada.¹²⁵

Para explicar a tenacidade da idéia de carnaval Mikhail Bakhtin cita a procura original da palavra, afirmando que é possível observar, desde a segunda metade do século XIX, os numerosos autores alemães defenderem a tese da origem alemã do termo carnaval, o qual teria a sua etimologia de *Karne* ou *Karth*, ou “lugar santo” (isto é, a comunidade pagã, os deuses e seus servidores) e de *val* (ou *wal*) ou “morto”, “assassinado”. Carnaval significaria, portanto, “procissão dos deuses mortos”. Ou seja, a idéia de carnaval, em sua busca etimológica, é compreendida como a procissão dos deuses destronados.

Para o estudioso russo, o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo. O carnaval, propriamente dito, não é, evidentemente, um fenômeno literário, mas um espetáculo ritualístico que funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. É essa linguagem bem elaborada, diversificada, una (embora complexa) que exprime a “forma sincrética de espetáculo” – o carnaval – e transporta-se à literatura. O autor ressalta:

Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnevalização da literatura*.¹²⁶

A linguagem é profunda e comprovadamente concreta e sensível pelo ajuntamento de gentes, o contato físico dos corpos, que são providos de sentidos. O sentimento individual é de fazer parte da coletividade, ser membro do grande corpo popular. A unidade coletiva constitui-se pela dissolução das identidades individuais. O corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio de fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo. Apesar da troca e do pretenso “abandono individual” o povo sente as suas unidade e comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais.

¹²⁵ STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992. p. 44.

¹²⁶ BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 105.

Na concepção de Bakhtin a carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma flexível de visão artística, uma espécie de princípio holístico que permite descobrir o novo e o inédito. O carnaval é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, onde se privilegia o marginal, o periférico, o excludente.

O espetáculo carnavalesco – sem atores, sem palco, sem diretor – derruba as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e de sexo. Representa a liberdade, o extravasamento; é um “mundo às avessas” no qual se abolem todas as abscissas entre os homens para substituí-las por uma atitude carnavalesca especial: um contato livre e familiar entre as pessoas.

Segundo Bakhtin o que se abolia, principalmente, durante o carnaval era a hierarquia. Leis, proibições e restrições, padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana, isto é, extracarnavalesca, são suspensas durante o carnaval: “revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens”¹²⁷. A carnavalização adere a essa visão vasta e popular de carnaval que se opõe ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao dogmático.

Bakhtin aponta três grandes manifestações da cultura cômica popular em que o “mundo às avessas” era uma concepção de vida causando a ruptura entre o oficial e o cômico:

A) As formas dos ritos e espetáculos: não só as complexas procissões do carnaval propriamente dito, que ocupavam as ruas durante dias, mas também outras festas, ritos, protocolos e representações constitutivos do tempo do carnaval por toda a Europa como a festa dos loucos (*festum stultorum*) ou a festa do burro, em que se celebrava uma paródia da liturgia perante um burro paramentado, várias formas convencionalizadas de *risus paschalis*, autos, mistérios e *soties*, festas e feiras organizadas pelas paróquias locais onde pontificavam anões, gigantes e monstros.

Da abundância de tipos ou figuras públicas que constituíam o carnaval, sobressaía sem dúvida o louco (néscio, parvo, bobo, palhaço, bufão), representante do próprio espírito carnavalesco, geralmente eleito rei cômico e, nessa condição, alvo de

¹²⁷ BAKHTIN, 1981, *op. cit.*, p. 105.

todo o gênero de abusos jocosos. A característica desses rituais é a sua natureza não oficial, que configura, como diz Bakhtin, uma segunda vida do povo, um duplo das práticas da Igreja e do Estado, em que todo o povo participava numa comunhão utópica de liberdade e fartura, de suspensão de todas as hierarquias e de dissolução da fronteira entre a arte e o mundo.

Os ritos e espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado – instituições com extrema hierarquia; pareciam ter se constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida. Essa segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés.

B) Obras cômicas verbais (orais e escritas): em estreita ligação com o carnaval proliferou ao longo da Idade Média e Renascimento, uma infinidade de textos com características paródicas, em latim ou vernáculo, muitos deles produzidos nos mosteiros e destinados a serem utilizados nos ritos carnavalescos. A chamada *parodia sacra* parodiava todos os aspectos do culto: liturgia, hinos, salmos, Evangelhos e orações, e outros gêneros eram igualmente alvo do riso paródico: decretos, epitáfios, testamentos, etc., cujo sentido residia no rebaixamento ou destronamento de tudo o que era elevado, dogmático ou sério.

Bakhtin menciona a *coena Cypriani* como a mais antiga e popular instância dessa literatura, que se cruza com outras tradições afins, muitas vezes, de produção e transmissão oral, materializadas nas canções goliárdicas e nos *fabliaux*. Fortes influências desta discursividade carnavalesca são visíveis, por exemplo, no *Decameron*, de Boccaccio (1349-51), em *Os contos da Cantuária*, de Chaucer (1386/7-1400) e em *O elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdã (1508).

C) Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro: a este respeito o carnaval instituiu uma nova forma de comunicação, baseada no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas. O uso generalizado de profanações e blasfêmias, juras, imprecções, obscenidades e expressões de teor insultuoso definem a linguagem carnavalesca na sua função ambivalente, ou seja, ao mesmo tempo humilhante e libertadora. Certas obscenidades ainda hoje conservam um sentido simultaneamente de insulto e elogio. Também as pancadas e outras formas de abuso físico cômico, como as que sofrem D.

Quixote, são características do comportamento carnavalesco, representando a queda do alto, simbolizando a morte que dá vida.

Essas três formas de manifestações carnavalescas, embora bastante heterogêneas, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras. O elemento que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes confere a dimensão cósmica é o riso, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e à solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real e eclesiástico, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo, antes projeta o povo-que-ri em liberdade fecunda e regeneradora como a própria natureza.

O carnaval se torna uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade cotidiana - aqueles que talvez sejam perturbadores demais para se mostrar aberta e freqüentemente. Ele perpassa a esfera artística do espetáculo teatral e situa-se nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada como elemento característico da representação e do jogo teatral vivido como vida real.

(...) o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval.

(...) durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva de vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada.¹²⁸

O carnaval não se distinguia apenas da vida cotidiana socialmente hierarquizada, mas, sobretudo, das festas oficiais. Enquanto estas consagravam a estabilidade, a imutabilidade e permanência das regras que conduziam o mundo em camadas rígidas, o carnaval proclamava a suspensão de valores, normas, tabus religiosos, políticos e morais correntes.

A festa oficial tinha como escopo a consagração da desigualdade ao contrário do carnaval em que a simetria reinava e sobressaía uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados cotidianamente pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.

¹²⁸BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 06-07.

Esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava pra um futuro ainda incompleto.¹²⁹

A eliminação provisória das relações hierárquicas produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. As formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão embebidos da noção e lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e das autoridades do poder. A vida era absorvida pela impactante cosmovisão carnavalesca. “A influência da concepção carnavalesca do mundo sobre a visão e o pensamento dos homens era radical: obrigava-os a renegar de certo modo a sua condição social (como monge, clérigo ou erudito) e a contemplar o mundo de uma perspectiva cômica e carnavalesca.”¹³⁰

O homem da Idade Média participava igualmente de duas vidas – a oficial e a carnavalesca – e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, outro, cômico. Eles coexistiam lado a lado, mas não se confundem, não se misturam. Já a literatura e outros documentos mostram que o homem do Renascimento tinha clara nitidez da grande fronteira histórica que o separava da Idade Média: “Os homens davam adeus às ‘trevas do século gótico’ e avançavam para o sol da nova época.”¹³¹

A cultura cômica da Idade Média preparou as formas que expressariam a sensação histórica da nova fase, inclusive do Renascimento. Essas formas relacionavam-se com o tempo, o devir, a necessidade de mudança e transformação. “Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava nelas também.”¹³² Essa nova consciência histórica pode ser apreendida com a diversidade de festas: “Além disso, as festividades, em todas as suas

¹²⁹ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 08-09.

¹³⁰ *Idem*, p. 11-12.

¹³¹ *Idem*, p. 85.

¹³² *Idem*, p.85.

fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem.”¹³³

O carnaval, para Bakhtin, tem múltiplas faces: é ao mesmo tempo textual e contextual. Não é só uma prática social específica, mas também uma espécie de reserva geral e ininterrupta de formas populares e rituais festivos, nos quais, muitas vezes, há aproximação dos contrários – as *mésalliances*: o sagrado e o profano, o oficial e o revés, o hierárquico e o libertário.

Durante as festividades, as quais exprimiam uma concepção de mundo complexa e plena, adensava-se o contato familiar diluindo regras e padrões, conduzindo a uma proximidade não vivida em dias tradicionais:

(...) durante o carnaval nas praças públicas e abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais.¹³⁴

O carnaval congrega, sob o mesmo conceito, inúmeros folguedos de diversas origens, com características exclusivas e datas diferentes (alguns deles destacados na citação de Stam (1992) no início da discussão teórica). A reunião de fenômenos heterogêneos, sob o termo “carnaval”, tem uma razão concreta, pois ao se diluírem dentro do conjunto carnavalesco, as diversas festas populares levaram ao carnaval alguns de seus elementos: ritos, atributos, efígies, máscaras. Mas o que de fato os unia? Bakhtin responde:

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas, é a sua relação essencial com o *tempo alegre*. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram.¹³⁵

O tempo alegre, elemento essencial das festividades, produz o contato familiar o qual promove nova forma de comunicação e da relação íntima ou próxima entre as pessoas. O carnaval é a festa em que extravasa o riso, é a segunda vida do povo, o

¹³³ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 08.

¹³⁴ *Idem*, p. 14.

¹³⁵ *Idem*, p. 191.

tempo alegre; é a festa em que se marcava “de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas.”¹³⁶

Em *O Mez da Grippe* o cotidiano da capital paranaense é apresentado através da carnavalização das diferentes vozes recortadas e coladas – uma refração do momento histórico caótico vivido pela população daquela cidade, um momento carnavalesco em que ocorre a suspensão das barreiras hierárquicas.

A carnavalização acontece quando cada “discurso alheio” – cada fonte – se manifesta com a própria voz, expressando a subjetividade, de tal modo que existindo inúmeros relatos da realidade, produzem-se múltiplos focos gerando caminhos diferentes de leitura e ocasionando ressonâncias díspares nas interpretações. Nesse conjunto valenciano, as temáticas que retratam Curitiba sob a égide da gripe espanhola e o pano de fundo da Primeira Guerra Mundial são disseminadas nas vozes jornalística, oficial, icônica, ficcional, as quais se encaixam no enredo maior que as englobam. Conforme Schnaiderman “Além destas vozes que percorrem a brochura, ora entrecruzando-se, ora lutando entre si, surgem outras, mais isoladas, porém não menos patéticas.” O patético é cômico, festivo, carnavalizado. E o crítico completa:

O Mez da Grippe, onde se captou admiravelmente o grotesco e a ironia que surgem do registro histórico, dando inclusive algumas pinceladas de “pop”, evidencia que a polifonia estudada por Bakhtin aparece de modo muito mais claro e condensado em certas obras modernas; e que os recursos de tipografia, desenho, montagem, etc., podem tornar-se elementos ativos neste dialogar constante que Bakhtin captou tanto nas páginas dos grandes romances como na exuberância do riso popular, com a sua carga de subversão do mundo oficial, tão repassado de seriedade e hipocrisia.¹³⁷

A obra de Valêncio Xavier relativiza a “verdade” das fontes históricas quando as coloca em confronto uma com as outras, como por exemplo, nas matérias jornalísticas que têm diferentes abordagens sobre a gripe espanhola em Curitiba e a memória de dona Lúcia que resgata versões divergentes sobre Clara, personagem que sofre abuso sexual. Fazendo uso de máscaras – os diversos discursos – o narrador fica escamoteado, quase imperceptível e traz até mesmo o riso em contexto fúnebre.

O Mez da Grippe é uma obra carnavalesca porque pode ser interpretada a partir do sistema de imagem do carnaval: as máscaras, o riso, o grotesco, o princípio

¹³⁶ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p.77.

¹³⁷ SCHNAIDERMAN, 1992-1993, *op. cit.*, p. 108.

material e corporal, as categorias carnavalescas. Ela é carnavalesca pela montagem dos discursos alheios recortados e colados de modo a entrecruzar, discordar, convergir, combater e assimilar-se mutuamente.

Xavier monta uma narrativa carnavalesca desde o primeiro momento quando a festa subverte o elemento alegre e instaura o medo e a morte. O relatório do diretor do serviço sanitário, Trajano Reis, revela a possível origem da doença. Ela teria vindo dos parentes de um descendente sírio chamado Barbosa, residente em Paranaguá e que realizou o casamento de uma filha. Barbosa recepcionou seus familiares vindos de Antonina, Morretes e Rio de Janeiro. Estes últimos “estavam com o mal incubado”. Os residentes das duas outras cidades, vizinhas de Curitiba, voltaram para suas casas com o “gérmen do mal, que se disseminou com rapidez entre as populações das referidas cidades”. Os hóspedes fluminenses “não só padeceram da molestia, como também a transmitiram aos patricios e á população.” (p. 13). Esse primeiro recorte sobre a gripe espanhola, relata o início da epidemia que ocorreu devido a uma festa realizada por conta do casamento da filha do sírio Barbosa. Do caráter festivo, alegre, de comemoração, a festa transforma-se em doença, medo e morte, invertendo, carnavalizando o seu significado habitual. Contudo, apesar da atmosfera fúnebre, o riso também faz parte do cotidiano curitibano.

A carnavalização está nas máscaras discursivas, no riso que encontra frinchas no ambiente hostil, no sistema de imagens grotescas, nas categorias carnavalescas engendradas em *O Mez da Grippe*.

3.2 A máscara e a relativização da verdade

Tudo o que é profundo ama a máscara.

(Nietzsche)

Assim como o grotesco, o baixo material e corporal e o riso, a máscara constitui-se um importante elemento das festividades carnavalescas. O uso da máscara simboliza uma das características mais marcantes do carnaval porque promove a confusão e dissolução das identidades pessoais e sociais, o triunfo da alteridade durante aquele tempo convencionalmente reservado à transgressão.

Bakhtin categoriza a máscara como objeto que traduz a “alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo.”¹³⁸ Esse objeto confeccionado a partir de elementos como papel, pano, madeira, gesso, entre outros, representa ou estiliza uma face, ou parte dela, encobre o rosto e assim, disfarça, dissimula, fornece uma outra identidade ao seu usuário, diluindo o sentido único e relativizando a verdade identitária e por conseguinte, a social. A multiplicidade de discursos em *O Mez da Grippe* tem essa característica transgressora que, diluindo “a face” factual da História, questiona a precisão histórica imposta pelo positivismo.

O significado da máscara, para o teórico, extrapola a noção corriqueira de que esse objeto é simplesmente um artefato que caracteriza um aspecto superficial e falso. Ela abarca inesgotável simbolismo ao transformar-se em manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as macaquices. Ela colabora com a ambivalência das imagens do sistema grotesco. Alcança significados simbólicos abrangentes e perenes.

Lembremos que o grotesco rebaixa e degrada o sublime, o abstrato, o ideal, transferindo para o plano material e corporal aspectos elevados. Na topografia corporal o alto é representado pelo rosto (cabeça) e ele recebe a máscara materializando o exagero, o ridículo, o oculto, o fantasioso, o não verdadeiro, a ambivalência.

a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.¹³⁹

Ao promover a metamorfose física ocultando a identidade de quem a põe, a máscara traveste e renova o indivíduo, dando-lhe a relativização social. Ao diluir as fronteiras que delimitam quem é e a que camada pertence aquele indivíduo atrás da máscara, encobre-se a realidade com uma imagem-símbolo. Nesse caso, a máscara incorpora a ambivalência plena. Entretanto, como lembra Bakhtin, essa ambivalência será ampla na Idade Média, sofrendo grandes transformações nos períodos posteriores. No grotesco romântico, por exemplo, a máscara

¹³⁸ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁹ *Idem*, p. 35.

arrancada da unidade da visão popular e carnavalesca do mundo, empobrece-se e adquire várias outras significações alheias à sua natureza original: a máscara dissimula, encobre, engana, etc. (...) perde completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre. Muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso, o 'nada'.¹⁴⁰

No entanto, mesmo no grotesco romântico percebe-se a conservação dos traços popular e carnavalesco na simbologia da máscara. E sua permanência simbólica não se restringe ao romantismo, antes contempla também a vida cotidiana contemporânea. A máscara cria uma atmosfera especial preservando as características de peculiaridades carnavalescas. Como elemento imprescindível do carnaval, assim como ritos, atributos e efígies, a máscara é obrigatória por inverter e travestir opondo-se a todas as hierarquias e imobilidades sociais.

A máscara está longe de ser apenas um adorno de carnaval; ela desempenha uma espécie de função catártica ao libertar o povo, durante os dias de festividades, das rotinas cotidianas, da estagnação habitual. Nos rituais carnavalescos o mascaramento é um ato característico da inversão de valores (os senhores serviam aos criados e estes injuriavam seus senhores). O mesmo acontecia na festa do asno em que as missas eram zurradas em vez de rezadas. Na *parodia sacra* se parodiava a liturgia. Na festa dos tolos os equivalentes medievais do Rei Momo reinavam sobre a desordem cômica. Esses são apenas alguns exemplos de festividades que permitiam inversões.

O sistema de degradações, inversões e travestimentos provoca mudanças na concepção de mundo. A fantasia como elemento obrigatório na festa popular demonstra a especificidade e o caráter dos folguedos carnavalescos. Ao despir-se da real identidade através da máscara escancara-se a relativização do regime hierárquico, instaura-se a liberdade e elimina-se a distância entre as pessoas.

Um dos elementos obrigatórios da festa popular era a *fantasia*, isto é, a *renovação* das vestimentas e da personagem social (...) o elemento da relatividade e de evolução foi enfatizado, em oposição a todas as pretensões de imutabilidade e atemporalidade do regime hierárquico medieval.¹⁴¹

¹⁴⁰ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴¹ *Idem*, p. 70.

A eliminação das hierarquias faz com que desapareça o corpo individual e suscita no homem a sensação de integrar a coletividade indissolúvel, de ser membro do grande corpo popular. Como salienta Mikhail Bakhtin

Nesse todo, o corpo individual cessa, até certo ponto, de ser ele mesmo: pode-se, por assim dizer, *trocar mutuamente de corpo, renovar-se* (por meio das fantasias e máscaras). Ao mesmo tempo, *o povo sente a sua unidade e sua comunidade concretas, sensíveis, materiais e corporais.*¹⁴²

Todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades do poder. A teoria da cultura cômica popular medieval e do Renascimento abrange as formas da praça pública e da festa popular, as formas de ridicularização da verdade e do poder antigos com todo o seu sistema de mascaramentos (disfarces, mascaradas), de permutações hierárquicas (viradas do avesso), de destronamentos e rebaixamentos.

A relativização da verdade e do poder dominantes constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas múltiplas manifestações. Ao ridicularizar tudo o que se arroga uma condição imutável, transcendente, definitiva, o carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo.

As máscaras são análogas aos diversos discursos que compõem *O Mez da Grippe*. Tanto as máscaras como os vários recortes e colagens da obra de Valêncio Xavier têm como principal característica a diluição do sentido único. Os fragmentos nem sempre convergem ou se relacionam, provocando choque ou ruptura com uma única verdade. Essa pluralidade discursiva liberta a narrativa valenciana da verdade instituída. Nenhuma das diversas células dramáticas precisa convergir com a outra ou entre os próprios fragmentos. Como elemento imprescindível do carnaval, as máscaras – discursos – de *O Mez da Grippe* constroem a Babel valenciana, provocando o riso, a linguagem de duplo sentido (não oficial), o rebaixamento e a degradação, as categorias carnavalescas, discutidas mais detalhadamente a seguir.

¹⁴² BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 222.

3.3 O riso

“A história age profundamente e passa por uma multidão de fases, quando conduz ao túmulo a forma ultrapassada da vida. A última fase da forma universal histórica é a sua *comédia*. Por que é assim o curso da história? É preciso, a fim de que a humanidade se separe alegremente do seu passado.”

(Marx e Engels)

Bakhtin afirma a importância do riso na Idade Média e Renascimento colocando-o como principal elemento que distinguia os festejos de carnaval e ritos cômicos das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal. Essa distância, todavia, não existia no primitivo Estado Romano, por exemplo. Desde a cerimônia do triunfo até um funeral, celebrava-se em igual proporção. Este comportamento muda a partir do estabelecimento do regime de classes e de Estado e o caráter cômico representará a sensação popular do mundo. Depois de estabelecido o regime, as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem caráter não oficial e transformam-se, fundamentalmente, em expressão da cultura popular.

Enganam-se, para tanto, aqueles que imaginam que ritos e atos carnavalescos, os quais engendraram o riso como elemento essencial, eram duramente perseguidos pelas instituições e crenças oficiais. De fato, o cristianismo primitivo condenava o riso por considerá-lo emanção do diabo. A festa, o riso, o caráter festivo da vida deveriam ser abolidos por não manifestarem arrependimento e dor, necessários, na visão cristã primitiva, à expiação dos pecados.

Com o afastamento, ou melhor, com a exclusão do riso dos ritos oficiais houve a necessidade de legalizá-lo – e assim mantê-lo sob controle – em outra esfera (a não-oficial), dando origem ao confronto formas cômicas *versus* formas canônicas. Contudo, mesmo com as duas formas conflitantes e uma delas representar a Igreja, havia a associação entre as formas cômicas e as instituições clerical e estatal. O riso, sancionado pela festa, relaciona-se “amistosamente” com a Igreja e o Estado, por exemplo, na festa dos loucos, festa do asno, *Corpus Christi*, entre outros ritos carnavalescos, como destacou Bakhtin:

o riso, separado na Idade Média do culto e da concepção do mundo oficiais, formou seu próprio ninho não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas que, além do seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuía um segundo aspecto popular,

carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal.¹⁴³

Absolutamente extra-oficial, embora legalizado, o riso medieval possui ligação indissolúvel e ativa com a liberdade – ainda que relativa e de caráter efêmero por manter vínculos diretos com a Igreja e o Estado.

As concepções do riso, assim como as do grotesco, sofrem severas alterações nos períodos históricos. O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa, por isso é ambivalente e regenerador. Porém, essas características diluem-se ao longo da história:

para a teoria do riso do Renascimento (como para suas fontes antigas), o que é característico é justamente o fato de reconhecer que o riso tem uma significação positiva, regeneradora, *criadora*, o que a diferencia nitidamente das teorias e filosofias do riso posteriores (...) que acentuam de preferência suas funções denegridoras.¹⁴⁴

O século XVI é considerado por Mikhail Bakhtin como o apogeu da história do riso com a obra de Rabelais, tamanha é a importância destinada ao médico escritor. O riso nesse período tem um profundo valor de concepção de mundo. É a maneira, diferente do sério, porém não menos importante, de expressar um ponto de vista particular e universal sobre o mundo. Através do riso exprime-se uma verdade a respeito do homem, da história, dos problemas universais os quais afligem a humanidade.

No século posterior, conforme o autor da teoria da cultura cômica, o riso perdeu seu elo essencial com a concepção de mundo, reduz-se ao domínio do particular e do típico. Perde seu colorido histórico; é ainda relacionado ao princípio material e corporal, mas é relegado aos aspectos cotidianos considerados inferiores. Nesse século ocorre a estabilização das monarquias absolutas; a filosofia racionalista de Descartes e a estética do classicismo – traços da nova cultura oficial – menos dogmática que a cultura da Igreja e do feudalismo, porém, impregnada do tom sério e autoritário, ganham espaço e tornam-se preponderantes. Ainda no século XVII, forjam-se novos conceitos tônicos que a nova classe dominante apresenta como verdades eternas. “Nessa nova cultura oficial, as tendências à estabilidade e à completude dos costumes, ao caráter sério,

¹⁴³ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 61.

unilateral e monocórdio das imagens predominam. A ambivalência do grotesco torna-se inadmissível.”¹⁴⁵

No século das luzes, segundo o teórico alemão Friedrich Engels, companheiro de atividade intelectual de Karl Marx, “a razão pensante tornou-se o único critério de tudo que existe”¹⁴⁶. O racionalismo abstrato e a falta de dialética (separação entre a negação e a afirmação) do Iluminismo “impediram-nos de compreender e de dar sentido teórico ao riso ambivalente no meio das contradições e que não estava jamais concluída, não podia ser medida pelo critério da razão”, critica Bakhtin¹⁴⁷.

É notável a transformação que o riso adquire em seu processo de degradação histórica. Uma forma particular do sério, o sério rigoroso e científico, adquiriu enorme importância na cultura moderna. Esse sério, originalmente, não tem nada de dogmático de unilateral ou prescritivo. Herdando os conceitos do riso medieval ele apresenta a forma de um problema, é autocrítico e inacabado. A partir do Renascimento, porém, uma nova seriedade (em processo de transformação assim como o riso) passa a exercer uma poderosa influência sobre a literatura.

Lembremos que os cânones modernos são herdeiros da noção clássica de corpo. Da cultura clássica também advém o conceito de sério utilizado desde os medievais, prolongando-se aos modernos, e que entra em vigoroso embate com o riso da Idade Média acentuando as transformações deste. “O sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*” e embora esse sério dominasse os ritos oficiais durante o período da Idade Média, nos diversos folguedos carnavalescos o riso era imperioso e contraria, absolutamente, tal noção, como afirma o estudioso de Rabelais: “Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso.”¹⁴⁸

O riso na Idade Média visa ao mesmo objeto que a seriedade – a unidade, o universalismo; mas ele, não faz nenhuma exceção ao estrato superior, ao contrário, dirige-se principalmente contra ele. Além disso, ele não é dirigido contra um caso particular ou uma parte, mas contra o todo, o universal, o total. Constrói seu próprio

¹⁴⁵ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁶ ENGELS, *apud*. BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁷ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 101.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 78.

mundo contra a Igreja oficial e o Estado oficial. O riso é admitido da mesma maneira que o sério.

Já no século XVII o riso passa a referir-se a certos fenômenos parciais e de caráter negativo. O domínio do risível, do cômico é restrito e específico abarcando vícios dos indivíduos e da sociedade; ele é um divertimento, uma punição útil ao seres “inferiores e corrompidos”, pois o essencial e socialmente importante – a história e homens que a constroem (reis, chefes de exércitos, heróis) – não são risíveis. O riso é expurgado das esferas oficiais. O tom sério exclusivo e suas ideologias (ascetismo, crença na sinistra providência, pecado, redenção, sofrimento – formas de opressão e intimidação) firmaram-se como únicos a expressar a verdade e o bem; os matizes dessa seriedade são o medo, a veneração, a submissão impostas aos indivíduos do período.

Dessa forma, o domínio do riso restringe-se cada vez mais, particulariza o uso, o efeito e, conseqüentemente, perde o seu universalismo. Ao poucos ele é dirigido contra uma pessoa isolada. A unidade histórica universal – representada pelo total, o todo – deixa de ser objeto do riso. Progressivamente, o universalismo cômico do tipo carnavalesco torna-se incompreensível. Quando o tipo não é evidente, começa-se a procurar a individualidade isolada, isto é, uma personagem risível. Nesse momento são introduzidas na literatura as personagens planas, caricatas que possam conduzir ao riso individual. Mesmo particularizado às esferas consideradas inferiores, o riso subsiste, mas modifica-se. Lembra Bakhtin que “no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto *regenerador* e positivo do riso reduz-se ao mínimo”¹⁴⁹.

Os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica, diferentes das cerimônias oficiais sérias da Igreja e do Estado Feudal, ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior ao Estado e à Igreja – embora legalizada por estas instituições. Os ritos cômicos carnavalescos pareciam ter construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida.

Apesar de a seriedade visar a união e tê-la como parte integrante em seus rituais, o riso apresenta diferenças consideráveis em relação ao sério. Este tendia a violentar, a oprimir para agregar e com isso promove exatamente o contrário, acentuando hierarquias e desagregação entre classes.

¹⁴⁹ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 33.

A seriedade utilizada pelo poder intimidava, exigia e proibia suscitando terror, subserviência, louvor e bênção do povo. Nela o tom oficial era gritante, oprimindo, mentindo, acorrentando, distorcendo. Para Bakhtin “ao contrário do riso, a seriedade estava impregnada interiormente por elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, de hipocrisia ou então de violência, intimidação, ameaças e interdições.”¹⁵⁰

Acentuou-se no início da discussão sobre a visão carnavalesca que para o lingüista russo o carnaval constituía um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento e um princípio, organizado e coerente, de compreensão de mundo. A organização e coerência vêm do riso, do caráter festivo que as diversas formas de manifestações carnavalescas (as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc) possuem. A unidade de estilo e a relação com o riso constituem elementos agregadores da cultura carnavalesca.

3.3.1 O riso em *O Mez da Grippe*

"Os que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música."

(Friedrich Nietzsche)

Em *O Mez da Grippe* o riso é um elemento que permeia a obra de maneira discreta. Como o ambiente é tomado pelo lúgubre da doença e da guerra, inicialmente parece não haver espaço para o riso. Mas ele se impõe como expressão da manifestação popular, em uma ligação indissolúvel e ativa com a liberdade e com o festivo apesar de, muitas vezes, focar a doença. Procura frinchas e provoca graça e humor em meio ao clima epidêmico, como por exemplo, nos versos publicados nos jornais curitibanos. Ao troçar com a gripe espanhola, a atmosfera fúnebre divide espaço com o ambiente alegre advindo das rimas e joguinhos textuais:

¹⁵⁰ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 81.

A SEMANA RIMADA
 “La influenza española”
 Esso todo, la gran grita,
 No tiene casi que nada
 No passa, cosa esquisita!
 De uma... gran españolada
 Jeca Rabecão
 O COMMERCIO DO PARANÁ (p.14)

Páginas adiante, outros versos são retirados do jornal. Dessa vez não foi recortado do *Commercio do Paraná*, mas do *Diário da Tarde*. O poema, denominado “Musa Alegre”, de autoria de Juca Viola, é composto por trinta e dois versos distribuídos em oito estrofes, divididas em duas colunas, coladas lado a lado. Nas quatro estrofes iniciais o eu-lírico expõe a sua má situação financeira, sua “lizura berrante”, e questiona se esse foi o motivo da platéia diminuta, ou se as pessoas não foram à apresentação da companhia teatral espanhola Salvat-Olona, em função da outra companhia “hespanhola”, fazendo referência à gripe. As quatro estrofes finais zombam da imprensa que anda “tonta, atrapalhada” e da indicação de Lauro Lopes para manter-se sadio, possivelmente, a causa da tontura e atrapalho da imprensa: a cachaça.

MUSA ALEGRE

*Não há nada neste mundo
 Que mais possa aborrecer
 Do que cruel “quebradeira”
 Sem vintem pr’a dispender*

*Esteve aqui a Olona
 Com Salvat – o bello par –
 E não pude uma só vez
 Os mesmos apreceiar – p!*

*Não vos sei tambem dizer
 Porque houve tal vazante
 Si por andarem como eu
 Numa lizura berrante*

*Ou si por cousa diversa:
 Por se meter na cachóla
 Do povo qualquer receio
 De companhia “hespanhola”*

JUCA VIOLA

*Pois que d’ella só se falla
 N’outra cousa não se pensa
 E anda tonta, atrapalhada,
 A propria gente da “Imprensa”*

*O Lauro Lopes já disse:
 Quem quiser ser forte e “são”
 Beba limão com cachaça
 Sem abusar do “limão”...*

*Cada coro – uma sentença!
 Um conselho em cada esquina
 E a série de disparates
 Boas risadas propina...*

*Mas eu, pensando no caso,
 Prá não adoecer
 Tomo o conselho do Lauro
 E deixo o barco correr*

DIÁRIO DA TARDE (p. 29)

Logo abaixo desse poema zombeteiro, há fotos de Manuel Salvat e Emília Olona. Nos outros versos publicados também no jornal *Diário da Tarde*, ao lado do

poema existe a figura de um policial, mais uma vez revelando a intersecção do icônico com o verbal, dialogando convergentemente, assim como em vários outros fragmentos da obra *O Mez da Grippe*. A partir das rimas e linguagem simples, o poeta crítica a censura nos jornais com humor e deboche.

“A HESPANHOLA”

De manhã abro as gazetas
nenhuma nota – que bola!
Limpo e relimpo as lunetas
Nada, nada de hespanhola..

A policia nos socorre
Toda noticia degola
- Aqui, de vez, ninguém morre,
Foi p’ro xadrez, a hespanhola
José da Gaita

DT (p. 25)

Não são apenas os versos de escárnio exemplos de riso na obra valenciana. Algumas propagandas aludem ao cômico, ao risível. A propaganda do “Xarope de Grindelia” (p. 27), por exemplo, provoca riso quando se percebe a inversão de papéis – a atitude carnavalesca – entre o médico e a paciente. No diálogo, o médico pergunta se a paciente sente-se melhor e esta lhe responde que melhorou “muito pouco” e diz “que não há remédio senão apellar para o XAROPE DE GRINDELIA”, enfatizando a eficiência do xarope e retirando qualquer possibilidade de haver outro remédio com eficácia. A paciente se automedica, tomando para si a responsabilidade que seria do profissional da saúde. O desenho na propaganda também configura uma situação de humor. A figura mostra o médico com a mão no queixo, numa atitude pensativa tentando achar alguma opção de tratamento, enquanto a paciente, deitada em um leito luxuoso, com aparente compressa na cabeça para aliviar a febre, tem de pronto a resposta para a indagação médica. A atitude resoluta da paciente contrasta com o pensativo médico.

MOLESTIAS DO PEITO



Se a tosse vos
persegue
USAE O
Xarope de
Grindelia
de OLIVEIRA JUNIOR

UNICO QUE CURA

O MEDICO:— Então! Sente-se melhor?
A DOENTE:— Muito pouco. Estou vendo, doutor, que não
há remedio senão appellar para o XAROPE DE GRINDELIA.

O riso, além de ser uma resposta à censura exterior – à cultura oficial e séria – liberta o indivíduo “do *ensor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos.”¹⁵¹ Portanto, o riso tem como componente essencial a vitória a qual submete o terror metafísico (do além, das coisas sagradas e da morte) e também os temores históricos – todas as formas de poder infringido pelos soberanos e aristocratas terrenos. O riso liberta tudo que o oprime, principalmente, o medo limitador. Bakhtin aprofunda a questão entre o riso e o sério:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido.¹⁵²

Na obra de Valêncio Xavier, o riso abre uma fresta no ambiente hostil impedindo que o medo se instaure como única realidade. “O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente.”¹⁵³

¹⁵¹ BAKHTIN, 1999, op. cit., p. 81.

¹⁵² *Idem*, p. 105.

¹⁵³ *Idem*, p. 105.

Apesar de todo medo instaurado pela gripe espanhola, uma parcela da sociedade prossegue a vida tentando trazer o ambiente festivo para o cotidiano. Pode-se perceber isso na sessão “Vida Social”, do jornal *Commercio do Paraná*, em que, apesar de notas sobre a epidemia e reflexões sobre a existência humana, a coluna aborda aspectos alegres, promovendo a alternância entre o sério e o festivo no dia-a-dia curitibano.

... Positivamente a vida humana não vale um caracol... (p.16)

... Mas a sra. d. Hespanhola, parece não ter vontade de deixar ninguém em paz... (p.44)

Que noitadas magnificas nos proporcionou a Companhia Salvat-Olona... E de saudade em saudade, como de abysmo em abysmo, chegamos até a ter saudade do tempo em que os cinemas abertos apresentavam a fita “Bigodinho vae á missa”... ou outra coisa igualmente profunda... (p.59)

Os cinemas “in totun” abrirão amanhã, anunciando exhibições novas de pelliculas attrahentes. (p. 71)

Outro exemplo de tentativa de normalização do cotidiano é que antes do fechamento dos cinemas, no mês de outubro, o anúncio publicitário da companhia de cinema e teatro do Paraná, convida o público para assistir “Uma das mais bellas producções de FOX” (p.20).

COMP. CINE THEATRAL PARANA,

Elegante -- Central

HOJE - - HOJE

O grande acontecimento da semana :

A CAMINHO DE BERLIM

Creação extraordinaria do actor sportman americano :

GEORGE WALSH

Uma das mais bellas producções de FOX.

O record dos records

Nem toda festa é celebrada pela população, principalmente, por aqueles que sofrem com a gripe espanhola. Uma nota no jornal *Commercio do Paraná* exemplifica o embate entre o sério e o festivo:

POLICIAES

BAILES DE ARRELIA VISINHANÇA INCOMMODOADA

Hontem, na casa n. 158 da rua Silva Jardim, teve logar um barulhento baile que, dado a aglomeração de mulheres da vida facil e de muitos desocupados, muito incommodou a visinhança, onde se acham pessoas atacadas de grippe.

Segundo fomos informados o baile de arrelia foi promovido pelo cabo do 4º. Regimento, Manoel Candido de Almeida.

Tarde da madrugada, quando a bachanal chegou a auge, algumas pessoas pediram á patrulha de cavallaria para acabar com a encrenca.

COMMERCIO DO PARANÁ (p. 61)

Como formula Bakhtin, a cultura popular “esforçou-se sempre, em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais.”¹⁵⁴ O riso significava libertação dos padrões sérios e oficiais, mas é preciso destacar que “a liberdade do riso, como qualquer outra liberdade, era evidentemente relativa; seu domínio se alargava ou diminuía alternadamente, mas não foi jamais interdita.”¹⁵⁵

3.4 A importância do corpo: o princípio material e corporal e o realismo grotesco

“E enquanto não compreenderes esse ‘morre e renasce’, tu não passarás de um hóspede melancólico sobre a terra tenebrosa.”

(Goethe, *Páginas imortais*)

A noção de corpo na Idade Média é totalmente diversa da noção moderna. Enquanto os cânones modernos herdaram da Antiguidade clássica a idéia de corpo desvinculada do mundo exterior (não corporal), no período medieval ele era parte indivisível do corpo popular e da terra geradora.

¹⁵⁴ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 345-346.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 77.

A partir da noção de corpo como um todo indivisível e uno, o princípio material e corporal é percebido como universal e popular. Ele não permite isolamento e confinamento individuais. Terra e corpo, cosmos e povo têm significação interdependentes. Esse princípio opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo.

A uma espécie de corpo popular, coletivo e genérico são atribuídas às manifestações da vida material e corporal. Um ser biológico isolado, ou um indivíduo particular e egoísta, não representa a plenitude de tais manifestações durante o carnaval popular, pois o corpo e a vida corporal possuem um caráter cósmico e universal perpassando os sentidos restritos adquiridos na modernidade. O corpo não é pensado em sua fisiologia apenas, ele é integrado ao resto do mundo e da terra; nunca é isolado do coletivo, antes, compõe o universo material e corporalmente carnavalesco da Idade Média.

Já no Renascimento, ocorre a atenuação do princípio material e corporal. O corpo torna-se cada vez mais “acessório” tendo seu materialismo e universalidade reduzida. Para o autor da teoria da cultura cômica popular:

(...) os corpos e objetos começam a adquirir, em Cervantes, um caráter privado e pessoal, e por causa disso apequenam e se domesticam, são degradados ao nível de acessórios imóveis da vida cotidiana individual, ao de objetos de desejo e de posse egoístas. Já não é o inferior positivo, capaz de engendrar a vida e renovar, mas um obstáculo estúpido e moribundo que se levanta contra as aspirações do ideal. Na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do ‘inferior’ corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; sua relação com a terra e os cosmos rompe-se e as imagens do ‘inferior’ corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal. No entanto, esse processo está apenas começando em Cervantes.¹⁵⁶

Segundo Bakhtin é no período renascentista que o corpo é degradado da unidade da terra geradora a qual se multiplica sem cessar, cresce e se renova. Esse fenômeno de ruptura entre o corpo e a mãe terra, essa individualização corporal, é denominado pelo teórico russo de “drama original do princípio material e corporal”¹⁵⁷.

O corpo, antes aberto e incompleto, agonizante-nascente ou prestes a nascer, não estava fora do mundo ou delimitado nele; ele era confundido com os animais e as

¹⁵⁶ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 21.

coisas integrantes desse mundo. Era um corpo cósmico e representava o conjunto do mundo. Encarnava todo o universo material e corporal, concebido como um princípio que absorve e dá à luz, ao mesmo tempo sepulcro e seio corporais, em que morte e nascimento constituem um todo único.

Todavia, os herdeiros da noção clássica do corpo colocam ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; os atos e processos intercorporais (absorção e necessidades naturais) não são mencionados. O corpo clássico é individual e é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu.

Outra teorização relativa ao corpo é a sua representação carnavalesca, denominada por Bakhtin de realismo grotesco. Tal conceito fornece embasamento para resgatar uma teoria elaborada com a finalidade de analisar a cultura cômica popular da Idade Medieval e Renascimento, refletir a sua possível permanência nos dias atuais e, então, analisar a obra-recorte dessa dissertação, *O Mez da Grippe*.

O intérprete do contexto rabelaisiano afirma que nos três últimos séculos o campo da literatura realista tem sido ladrilhado por destroços do realismo grotesco. Na maioria das obras, ao trazer em seu bojo imagens grotescas exclusivamente com o pólo negativo – debilitando ou extinguindo parcial ou totalmente o pólo positivo – tais destroços restauram a vitalidade do grotesco. O autor complementa, ainda, a importância de reaver a essência do realismo grotesco para apreender de forma ampla os estilhaços existentes na literatura contemporânea: “É apenas através da compreensão do realismo grotesco que se pode entender o verdadeiro valor desses destroços ou dessas formas mais ou menos vivas.”¹⁵⁸

O realismo grotesco é o sistema de imagens da cultura cômica popular. Nele o princípio material e corporal aparece sob a forma universal e festiva. O seu traço marcante é o rebaixamento, isto é, o elevado, o espiritual, o ideal e o abstrato são transferidos ao plano material e corporal, o plano da terra e do corpo em uma indissolúvel unidade.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O ‘alto’ e ‘baixo’ possuem aí sentido absoluta e rigorosamente *topográfico*. O ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo

¹⁵⁸ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 21.

tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.¹⁵⁹

O ato elevadamente espiritual é degradado e destronado através de uma transposição para o plano material e corporal. O grotesco ignora a superfície sem falhas. A imagem grotesca mostra as fisionomias interna e externa, sem ocultar o material e o corporal, sem desatrelar o corpo da natureza e do ciclo de renovação. Trata-se de um corpo em processo, em metamorfose, em permanente relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento, representado nos atos de comer, defecar, urinar, copular, dar à luz, privilegiando, por um lado, os orifícios com que o corpo se liga ao exterior e, por outro, a representação da infância e da velhice.

O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele. A fronteira entre o corpo e o mundo apaga-se, assiste-se a uma fusão do mundo exterior e das coisas. Todo o contexto que prepara a imagem cria a atmosfera justificadora da transformação grotesca. Todas as reentrâncias e ramificações têm no grotesco um valor especial, tudo que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Bakhtin salienta que todas as excrescências e orifícios

caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo*, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades naturais* (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas dos corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados.*¹⁶⁰

A importância das imagens grotescas do corpo predomina na linguagem não-oficial dos povos justamente pelas presenças do baixo corporal (órgãos genitais) e das protuberâncias e aberturas. O corpo-metamorfose que presentifica todas as expressões

¹⁵⁹ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁶⁰ *Idem.*, p. 277.

da linguagem não-oficial e familiar é “o corpo *fecundante-fecundado, parindo-parido, devorador-devorado, bebendo, excretando, doente, moribundo.*”¹⁶¹

Para enfatizar as diferenças entre grotesco medieval e renascentista e o dos cânones modernos Bakhtin faz uma verdadeira “devassa intelectual”. O autor russo lança mão das percepções de Hegel, Goethe, Schlegel, Fischer, Schneegans, Kayser, Victor Hugo, Reich, Burdach e Jean-Paul, teóricos cujos estudos atentam a cultura cômica na Antigüidade, Idade Média e Renascença. Eles sintetizam idéias específicas como a teoria Romântica do grotesco ou expõem conceitos modernos sobre o grotesco. Além das extensas leituras e observações desses estudiosos, Bakhtin aborda com minúcia e crítica – nem sempre positivas – a “linha de evolução complicada e contraditória do grotesco ultramoderno”¹⁶² do século XX.

Todo esse instrumental comprova a preocupação bakhtiniana em apreender, em profundidade, as múltiplas significações e a força dos diversos temas grotescos, e fazê-lo do ponto de vista da unidade da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo; fora desse contexto, os temas grotescos tornam-se unilaterais e débeis.

Ao perfazer essa trajetória, ficam mais evidentes as diferenças do “grotesco” nas várias fases da História. O grotesco no pré-romantismo e no início do Romantismo, por exemplo, tem a função de expressar uma visão de mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes, embora conserve alguns de seus elementos. Bakhtin considera o grotesco romântico como um “grotesco de câmara”, uma espécie de carnaval que, com a consciência aguda do seu isolamento, o indivíduo vivencia solitariamente; é um grotesco em que a sensação carnavalesca de mundo transmute-se em linguagem subjetiva. Essa perspectiva ilustra a mudança de cosmovisão. Enquanto o grotesco, integrado à cultura popular da Idade Média e Renascimento “faz o mundo aproximar-se do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo à vida corporal (...)” e não assusta o leitor, o universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como “*terrível e alheio* ao homem (...) O mundo humano transforma de repente em um mundo *exterior*. O costumeiro e tranqüilizador revela o seu aspecto terrível”¹⁶³.

As imagens da vida material e corporal (beber, comer, satisfazer necessidades naturais, copular, parir) perdem quase completamente sua significação regeneradora e

¹⁶¹ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 278.

¹⁶² *Idem*, p. 40.

¹⁶³ *Idem.*, p. 34.

transformam-se em ‘vida inferior’. As imagens do grotesco romântico, geralmente, aterrorizam os leitores, pois são a expressão do temor que inspira o mundo. Mesmo ao adotar uma direção heterogênea ao grotesco da Medievalidade e Renascença, Mikhail Bakhtin pontua a importância do grotesco romântico:

O grotesco romântico foi um acontecimento notável na literatura mundial. Representou, em certo sentido, uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada: racionalismo sentencioso e estreito, autoritarismo do Estado e da lógica formal, aspiração ao perfeito, completo e unívoco, didatismo e utilitarismo dos filósofos iluministas, otimismo ingênuo ou banal, etc.¹⁶⁴

Percebe-se que a característica subversiva do grotesco sobrevive. Apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções próximas: permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ilumina a ousadia da invenção, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente acolhidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender as diferentes abrangências da relatividade, e, portanto, compreende a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. Afirma Bakhtin que no mundo grotesco “a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo.”¹⁶⁵

3.4.1 O princípio material e corporal e o realismo grotesco em *O Mez da Grippe*

“Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos demais nossas idéias. É por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas.”
(Gilles Deleuze e Félix Gattari. *O que é filosofia?*)

Duas células dramáticas permitem perceber o sistema de imagens grotescas em *O Mez da Grippe*. A narrativa lírica que relata a relação sexual entre o homem de bigode e uma doente de gripe espanhola e a narrativa sobre os assassinatos na casa de saúde para doentes mentais são exemplos do grotesco, em que prevalece o exagero, o

¹⁶⁴ BAKHTIN, 1999, *op. cit*, p. 33.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 42.

familiar, o rebaixamento e a degradação, proporcionando ao leitor um distanciamento que não só desmistifica como materializa tudo o que possa ter um caráter sublime, aproximando-o do que é humano e material.

No primeiro caso, o enfoque é dado à personagem Clara. Ela realiza a conexão entre os dois eventos históricos retratados na obra valenciana. Ao mesmo tempo em que é vítima da gripe espanhola, é alemã, o que a relaciona com a primeira guerra mundial. A relação sexual a que é submetida exemplifica o grotesco conceituado por Mikhail Bakhtin.

O grotesco tende ao rebaixamento e à degradação ao acentuar o plano material ao demasiadamente abstrato. “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento, e por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação.”¹⁶⁶. Ele consente múltiplas concepções e estruturas de vida ao franquear limites da unidade, da univocidade. Acolhe a discussão, a mobilidade das enganosas e fictícias fronteiras impostas no mundo, ele mostra o tempo, as mudanças, as crises, isto é, nada do que ocorre sob o sol, na terra, no homem, na sociedade humana, e que constitui a razão de ser do verdadeiro grotesco, fica desconhecido do povo. Enquanto o grotesco admite as necessidades naturais, expõe as excrescências, os orifícios, a intimidade em si, a noção clássica do corpo elimina tudo isso por não entender que tal linguagem “afeita às obscenidades” seja própria em sua cosmovisão vigente. O estudioso da cultura popular apresenta o porquê dessa questão:

Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes da sua vida íntima. As regras de linguagem oficial e literária que esse cânon origina, interdizem a menção de tudo que diz respeito à fecundação, à gravidez, ao parto, etc. isto é, tudo que trata do inacabamento, do despreparo do corpo e de sua vida propriamente íntima. Uma fronteira rigorosa traça-se então entre a linguagem familiar e a linguagem oficial ‘de bom tom’.¹⁶⁷

As fissuras do “bom tom” em *O Mez da Grippe* são causadas pelas metáforas (linguagem de duplo sentido, não-oficial) ao abranger aspectos ou partes do “baixo” corporal e material e pelo rebaixamento e degradação de elementos da vida íntima. Na narrativa lírica são várias as metáforas que designam os órgãos sexuais feminino e

¹⁶⁶ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 279-280.

masculino. No terceiro verso (p.18) o narrador se define um “Pássaro em água estranha”. Chicoski lembra que “Pássaro é fálico, masculino. Água é feminino (umidade vaginal). A metáfora utilizada evidencia que, no primeiro, tem-se: sexo, prazer instantâneo, gozo, finitude, morte; no segundo, tem-se: princípio, geração, nascimento, vida, amor, plenitude, eternidade.”¹⁶⁸ Mais adiante, a descrição dos pêlos pubianos, e novamente a metáfora do pássaro.

Fina loura linha
 não de tecer
 mas louro novelo
 ninho para o pássaro
 asas da minha mão (p. 39)

A descrição avança e narra o sexo oral e a perscrutação realizada pela personagem masculina ao corpo de Clara, trazendo novas metáforas para as partes íntimas e resgatando a noção de umidade vaginal com a metáfora da gruta:

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 (p. 47)

Mesmo na imobilidade da febre
 suas coxas se entreabrem lentas
 como a pedir que eu penetre sua gruta
 com minha língua de sangue em chamas (p. 48)

Faço isso
 Somente depois é que meus lábios
 minhas mãos
 percorrerão, percorreram
 outras partes de seu corpo:
 a boca rubra febre,
 os cabelos, o bico róseo dos seios, (p. 52)

O modo como é descrito o corpo e realizado o ato sexual deixa entrever o rebaixamento, a degradação e a carnavalização do sexo. Mas não é degradação na acepção cotidiana que se tem. Definido por Bakhtin rebaixar e degradar significam, respectivamente:

¹⁶⁸ CHICOSKI, 2004, *op. cit.*, p. 137.

(...) consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente mata-se e dá-se a vida em seguida.

(...) significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com os atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento.¹⁶⁹

O rebaixamento e a degradação acontecem por não haver nenhum tipo de sublimação da relação sexual. A cópula é descrita sem nenhum misticismo ou concepção elevada. O corpo é apresentado com os orifícios, sem a perfeição da noção clássica. O coito, a possível gravidez de Clara e sua morte são trazidos à cena materializados, como forma de satisfação das necessidades naturais, portanto, rebaixados e degradados. A carnavalização do ato acontece porque a cópula ocorre com uma doente, quando a norma prescreve o contrário. O corpo doente de Clara, a impossibilidade de escolha, a febre alta restringindo os sentidos e o marido doente, ao lado, testemunhando o ato, sem ter forças para esboçar uma reação.

A degradação e o rebaixamento são ambivalentes e como tal questionam fronteiras e delimitações; a ambivalência permite a reflexão de que a vida não tem uma única interpretação, estrutura ou modo a seguir. A liberdade é possibilitada pelo contato familiar e pela ambivalência provocada pelo rebaixamento e degradação.

O livre contato familiar reflete a quebra das barreiras hierárquicas que, desconsiderando a estratificação social, permite a livre gesticulação, a linguagem repleta de obscenidades (aquela linguagem do cotidiano e não das instâncias do poder) e o franco discurso carnavalizado coibidos nas relações de vida habitual.

Nesse sentido, o grotesco permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo. A ambivalência do grotesco, do riso, da linguagem familiar amortalha o medo e regenera o festivo, tornando-se, ao mesmo tempo, negação e afirmação de um ideário alternativo ao existente. Para Bakhtin,

quanto menos oficial é a linguagem e mais familiar (...) as fronteiras oficiais fixas entre as coisas, os fenômenos e os valores, começam a misturar-se e a apagar-se. Desperta a antiquíssima ambivalência de

¹⁶⁹ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 19.

todas as palavras e expressões que englobam os votos de vida e de morte, as sementes na terra e o renascimento. Revela-se o aspecto não oficial do mundo em devir e do corpo grotesco. E essa antiga ambivalência retoma vida numa forma licenciosa e alegre.¹⁷⁰

A queda de barreiras é o que marca o segundo exemplo do sistema de imagens grotescas na obra *O Mez da Grippe*. Manoel de Campos, um paciente do Hospício Nossa Senhora da Luz, “que tivera gripe e se achava exaltado pela febre” (p. 72), mata outros internos em um acesso de fúria. Os jornais *Diário da Tarde* e o *Commercio do Paraná* noticiam os crimes em artigos longos, dispostos no mês de dezembro. Além das duas matérias jornalísticas há recortes, com tons líricos, espalhados ao longo do mês de novembro citando o acontecimento. As três narrativas apresentam um mesmo fato, mas há diferentes versões. Ao caracterizarem Manoel e sua estadia no hospício já é possível perceber a discrepância. O jornal *Diário da Tarde* descreve-o como mais jovem e afirma que sua internação é de longa data, enquanto o *Commercio do Paraná* apresenta-o como mais velho e internado há cinco anos.

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 alguém pudesse um dia augurar a scena horrivel que elle foi causador hontem. (p.72)

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. (p. 73)

Ambos os jornais relatam que Manoel estava com febre alta e apresentava os demais sintomas da gripe espanhola. Mas os crimes revelam detalhes divergentes. O *Diário da Tarde* publicou que Manoel encontrou um recluso deficiente, se apoderou de uma de suas muletas e desferiu um golpe fatal nele. E “o louco avançou sobre outra vítima.”. Desta vez a vítima foi o cozinheiro do estabelecimento que tenta, sem sucesso, defender-se com o braço. “Em quantos que encontrava, o louco deferia pancadas.”. A cessação da matança deu-se quando dois empregados conseguiram dominar Manoel e colocá-lo na camisa de força, recolhendo-o para uma cela.

¹⁷⁰ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 369.

“Entretanto, no solo, em meio de uma profusão de sangue, jaziam cadáveres quatro pessoas...” (p. 72). O *Commercio do Paraná* narra o evento trazendo mais dados sobre o ocorrido, mesmo assim, caindo em contradições não só quando confrontado com o outro jornal, mas na própria narrativa, quando contabiliza o número de mortos.

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. (p. 74)

O objeto utilizado para matar não é uma muleta da própria vítima como foi descrito pelo *Diário da Tarde*, mas uma tranca de porta. A seqüência de assassinatos é rompida pela descrição de uma tentativa de homicídio. Bento dos Santos, epilético, defende-se com o braço e ameniza a pancada na cabeça, por isso não morre. E prossegue-se a sangria na casa para tratamento de doentes mentais, segundo a versão do *Commercio do Paraná*.

Sedento de mais sangue o infeliz demente arremette contra os primeiros que lhe approximam, conseguindo prostrar sem vida Manoel Salathiel Domingues, Francisco Bittencourt, Nicoláo Doenico e Miguel Kosmiake. (p. 74)

A próxima informação é a mesma destacada pelos dois jornais. Manoel de Campos foi contido por camisa de força. Porém, o *Commercio do Paraná* é contraditório em relação ao número de mortos ao divulgar a reação do interno assassino: “Quando lhe disseram que havia morto quatro pessoas e ferido uma, respondeu: - Agora está mesmo morrendo muita gente: meu pae morreu sósinho e estes morreram logo quatro...” (p. 74). Ocorre que somando as quatro pessoas que foram assassinadas juntas, mais o mendigo, primeira vítima de Manoel, o total é de cinco mortos. Questiona-se, portanto, a objetividade e fidedignidade jornalística, já em suspensão no episódio da gripe espanhola, no qual um jornal – o *Diário da Tarde* – noticiava o número crescente de mortos enquanto o outro – *Commercio do Paraná* – negava a epidemia.

A terceira versão do assassinato em série é bem mais sutil e engendra, por vezes, lirismo narrativo. É possível relacionar os fragmentos pelos recursos tipográficos utilizados. Todos os recortes são escritos com letras em caixa baixa, respeitando as maiúsculas do início de frases, e estão em negrito. Os fragmentos estão espalhados ao

longo do mês de novembro, somente. Inicia-se com uma frase retirada da matéria do jornal *O Commercio do Paraná* e que será repetida outra vez: **“Agora está mesmo morrendo muita gente.”** (p.39 e p.51). O mês de novembro é intitulado *“O Mez da Grippe”*, mês em que ocorreram muitas mortes pela gripe espanhola e que vão se somar às vítimas do hospício. A frase de Manoel acaba por sintetizar o período turbulento de novembro, pois neste mês, realmente, morre muita gente.

Uma nova versão – agora mais lírica – para o dia dos assassinatos, com o foco voltado a Manoel, descrevendo com minúcias as atitudes do interno:

A freira, na lidadeira daqueles dias, deixou a porta aberta. O louco entrou, viu a coifa da freira em cima da cama. Deve ter achado bonito, colocou na cabeça e saiu daquele jeito pelos corredores: camisolão branco e coifa na cabeça, cantando: (p. 40)

**Kirie Eleisson, Kriste Eleisson
Buxeta, Buxeta, Buxeta, Allamão
Allamão Te pego allamão Ahhhhh Aaaaaaah Ghhaaaaaaaaaa.** (p. 42)

As abas da coifa, asas sinistras sibilantes, corvo branco da morte, o louco homicida. (p.44)

**Kirie eleysson allamão te cuspo
escarro lesma em cima de ti allamão
allamão cabeça de mamão
allamão mão peluda** (p. 49)

A música entoada por Manoel também apresenta obscenidade, não metafórica como na narrativa sobre a cópula entre Clara e o homem de bigode, mas em linguagem grosseira referindo-se ao órgão sexual feminino. A variedade lingüística expressa na canção sugere que Manoel também pode ser descendente germânico, o que o relacionaria à Primeira Guerra Mundial, assim como Clara.

Depois do segundo refrão da canção, uma possível confirmação do objeto letal utilizado por Manoel: **“Coifa branca, camisolão, a muleta é foice que ceifa mil milhões de cabeças. Anjo exterminador.”** (p.53). Nesse trecho o objeto teria sido uma muleta e não uma tranca de porta como noticiou o jornal *Commercio do Paraná*.

Mikhail Bakhtin alerta que o corpo em devir, o corpo metamorfose, não figura amplamente as imagens do cânone recente, mas apresenta traços dele. Graças à realidade viva, mutável e dinâmica, os cânones clássico e grotesco nunca foram estáticos nem imutáveis, mas encontravam-se em constante evolução, produzindo

diferentes variedades históricas. Além disso, sempre houve entre os dois cânones muitas formas de interação: lutas, influências recíprocas, entrecruzamentos e combinações. Mas é preciso lembrar que, apesar das trocas mútuas, as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias do ponto de vista da estética clássica, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa.

Uma nova percepção histórica atribui às imagens cotidianas um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, entre outras, com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. Na célula dramática sobre os assassinatos no hospício, o despedaçamento corporal será minucioso. É a transitoriedade material do homem sendo exposta. Em três momentos os detalhes são grotescos. As duas primeiras passagens são retiradas da narrativa fragmentada e a última do jornal *Diário da Tarde*:

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. (p. 61)

Pedacinho branco de miolo escorrendo pela parede. Como um verme, igual a um verme descendo pela parede deixando uma baba de rastro, como uma lesma. (p. 64)

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. (p. 72)

A figura logo abaixo da matéria (p. 74) do jornal *Commercio do Paraná* é de alguém desfigurado e pode ser relacionado a Manoel de Campos, embora em nenhum momento os jornais relatem alguma deformidade física. O rosto de feições imperfeitas sugere a noção de corpo grotesco, longe da perfeição do cânone clássico.



São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das “escórias” do nascimento, do desenvolvimento e da morte. Essa nova percepção histórica relaciona-se com duas marcas características das imagens grotescas – a constante transformação e a ambivalência. Bakhtin aponta que a imagem grotesca assinala um elemento/um fenômeno em estado de desenvolvimento, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento.

A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.¹⁷¹

A transformação, a evolução, a metamorfose, apontadas pelo estudioso russo, evidenciam a relação com o tempo em constante devir. Aí reside uma das essências das imagens grotescas: o caráter de inacabamento perpétuo da existência. Este exprime a transitoriedade, a não estaticidade, o crescimento, o desenvolvimento do corpo. O inacabamento é o motivo pelo qual as imagens grotescas agregam em si os dois pólos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que chega, o que morre e o que nasce; mostra dois fenômenos supostamente opostos em um único corpo, requerendo para si a ambivalência que lhe é própria.

Bakhtin explica, a partir da analogia entre os dois pólos do devir e os seres unicelulares, a fecundidade da imagem grotesca ao reunir morte e vida em um único corpo simultaneamente. Nos seres unicelulares não existe a finitude ou, um cadáver, pois “a morte do organismo unicelular coincide com o processo de multiplicação, é a divisão em duas células, dois organismos, sem ‘desfazimentos’”. O mesmo fenômeno “sem cadáver” ocorre nas imagens do realismo grotesco, que são constituídas pelos dois pólos do devir, em que “a velhice está grávida, a morte está prenhe, tudo que é limitado, característico, fixo, acabado, precipita-se para o ‘inferior’ corporal, para aí ser refundido e nascer de novo.”¹⁷²

Percebemos através dessa comparação a verdadeira natureza do grotesco: “é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição

¹⁷¹ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁷² *Idem*, p. 46.

(morte do antigo) consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da *afirmação*, do nascimento de algo novo e melhor”¹⁷³, ou seja, as imagens grotescas têm como características essenciais a ambivalência e a transformação constante. Elas são prenhes, bicorporais; as fronteiras entre coisas e fenômenos são traçadas de maneira completamente diferente do modo como o são no mundo estático da arte e da literatura cuja adoção do corpo clássico, fechado e acabado se contrapõe ao mundo grotesco em devir. Como lembra Bakhtin,

durante o processo de degeneração e desagregação do realismo grotesco, seu pólo positivo desaparece, isto é, a malha jovem do devir (substituída pela sentença moral e pela concepção abstrata), e resta apenas um cadáver, uma velhice sem prenhez, pura, igual a si mesma, isolada, arrancada do conjunto em pleno crescimento do seio do qual ela se ligava à malha jovem seguinte, na cadeia única da evolução e do progresso.¹⁷⁴

No caso de *O Mez da Grippe* o coito entre Clara e o homem de bigode é mostrado sem sentença moral ou concepção abstrata de sexo sublimado (como a noção difundida pela fé cristã). Clara também pode ter morrido vítima da gripe espanhola, segundo os relatos de Dona Lúcia, sobrevivente da epidemia; pode ter ficado louca, ou gerado filhos – todos estes aspectos ambivalentes, materiais, portanto, fazem parte do sistema de imagens grotescas.

Bakhtin ainda ressalta, que “a liberdade absoluta que caracteriza o grotesco, não seria possível num mundo dominado pelo medo”¹⁷⁵. Os gestos familiares e carnavalescos difundem uma liberação das palavras e dos gestos dos tons pesados (prece, lamentação, humilhação, piedade, de intimidação, ameaça e interdição) tão constantes nas expressões oficiais medievais – do Estado e da Igreja. O homem desse período era severamente impregnado de tons lúgubres pela cultura oficial. Esta, por sua vez ignorava a seriedade isenta do medo, livre e lúcida. Isso muda com a intimidade interpessoal nos folguedos carnavalescos.

A proximidade entre as pessoas leva à reorganização da linguagem e o sentido muda; há uma destruição da hierarquia verbal. Ao se concretizarem possibilidades de intercâmbio inteiramente não-oficial ligado à vida – aos rituais carnavalescos – as palavras ganham orientação rumo à plenitude ambivalente.

¹⁷³ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 54.

¹⁷⁴ *Idem*, p.46.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 41.

A intimidade toma emprestados os tons da familiaridade abolindo todas as fronteiras entre os homens. Eliminada a distância, entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: o livre contato familiar entre os seres. Essa categoria é um sistema de vocábulos que acompanha e sustenta as ambivalências da cosmovisão carnavalesca. São termos do mundo não-oficial que contaminam os ambientes e as situações com a lógica ambígua da coroação e destronamento e que são compostos por obscenidades sexuais e escatológicas, grosserias e imprecisões, palavras de duplo sentido, cômico de baixo calão, etc. É o corpo grotesco verbalizado a apresentar-se sem fachada, sem superfície acabada e perfeita, da mesma forma que sem fisionomia expressiva; essas grosserias verbais relacionam-se ao grotesco corporal que apresenta profundidades fecundas, pelas excrescências aptas à reprodução, à concepção. Esse corpo absorve e dá à luz, toma e restitui assim como a linguagem íntima, obscena e não oficial que o verbaliza. Bakhtin corrobora tal argumento ao afirmar:

(...) a função do grotesco é libertar o homem das formas de necessidades inumanas em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre o seu caráter relativo e limitado. A necessidade apresenta-se num determinado momento como algo sério, incondicional e peremptório. Mas historicamente as idéias de necessidade são sempre relativas e versáteis. O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa 'carnavalização' da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.¹⁷⁶

À primeira vista o grotesco parece apenas engenhoso e divertido por abranger obscenidades, grosserias, linguagem familiar. Sim, ele apresenta a astúcia e o lúdico, mas perpassa tais características. Na realidade, ele é um dos pilares da teoria cômica popular bakhtiniana por questionar e franquear a unidade, a univocidade, ao relativizar a necessidade, por romper com a seriedade unilateral e oficial do mundo. No grotesco a vida passa por todos os estágios, desde os inferiores inertes e primitivos até os superiores espiritualizados revelando a diversidade. Ao aproximar os distantes, ao unir pretensos objetos e verdades que parecem se excluir entre si e ao violar as noções

¹⁷⁶ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 43.

habituais, o grotesco configura-se como importante conceito da teoria da cultura cômica popular da Idade Média e Renascimento proposta por Bakhtin.

3.5 O sistema de imagens carnavalescas e a sua vigência na contemporaneidade

Mas eis que a conclusão da obra não é uma coisa morta. Aqui também se pode falar de nascimento ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador.

(Walter Benjamin)

Mikhail Bakhtin esboça rapidamente em *Problemas da Poética de Dostoievski* a temática de carnavalização da literatura e a formula, meticulosamente, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, a teoria da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento.

Na introdução desse último livro o autor russo condena severamente o anacronismo teórico a que as formas de expressão da cultura cômica popular medieval foram submetidas. Para ele a concepção cômica do mundo e seus fenômenos foram estudados pelas óticas cultural, literária e estética modernas, portanto, interpretadas e avaliadas com medidas modernizadas, sofrendo o anacronismo teórico.

No intuito de não cometer o erro apontado pelo próprio Bakhtin, perfazendo o caminho inverso (utilizar a teoria cultural concebida para análise das obras medievais, aplicando-a para interpretar uma obra do final do século XX), pontuaremos algumas passagens dos dois livros bakhtinianos para assinalar a hipótese de que os conceitos de carnaval, carnavalização e as imagens carnavalescas não se aplicam somente às obras de Dostoiévski e Rabelais, mas foram detectados nelas. Embora possa parecer ingênuo, a leitura de alguns materiais sobre o assunto (teses, dissertações e artigos) levaram-nos à necessidade de tal contextualização.

Ao definir o rito como fenômeno que “atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar regras habituais da vida em sociedade”¹⁷⁷ e, sendo o carnaval e os vários folguedos considerados espetáculos ritualísticos, constata-se a herança das características do rito nas festividades carnavalescas.

¹⁷⁷ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 174.

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens.¹⁷⁸

Os rituais carnavalescos são essencialmente libertários ao eliminarem toda distância entre as pessoas. Não há mais diferenças de classes sociais, hierárquicas ou de idade. O que permite a queda das barreiras de várias ordens é o livre contato familiar entre os homens, a excentricidade, as *mésalliances* e a profanação – as quatro categorias da cosmovisão carnavalesca.

A primeira categoria, o contato livre e familiar admite “*um novo modus de relações mútuas do homem com o homem, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca*”¹⁷⁹, desconsiderando a estratificação social e permitindo a livre gesticulação e o discurso livre carnavalescos refreados nas relações de vida cotidiana. Na liberdade vigorosa em que comportamentos, gestos e palavras fogem a qualquer regra cotidiana não-carnavalesca, reina a excentricidade, a segunda categoria, através da qual os aspectos ocultos da natureza humana são revelados e expressos. Tais atitudes livres são consideradas excêntricas e inoportunas por abandonar a lógica da vida extracarnavalesca libertando tudo que estava reprimido.

Sabe que a terceira categoria, as *mésalliances* carnavalescas, refere-se a uma distensão do contato familiar entre os homens a qual corrompe a distância e aproxima os elementos antes isolados e contrários, como o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o insignificante, o sábio e o tolo, entre outros pares. A livre relação familiar “estende-se a tudo: a todos os valores, idéias, fenômenos e coisas. Entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca.”¹⁸⁰ Esta aproximação dos contrários relaciona-se à quarta categoria, a profanação. Ela caracteriza-se pelas carnavalizações sacrílegas, pela degradação e rebaixamento material e corporal do sublime e abstrato, pelas obscenidades e injúrias, como nas paródias dos textos sagrados e sentenças bíblicas.

¹⁷⁸ BAKHTIN, 1981, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 106.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 106.

As categorias não são idéias abstratas que, simplesmente tematizam a liberdade, a inter-relação de tudo ou a unidade das contradições; elas são transpostas para a literatura e exercem enormes influências em termos de forma e formação de gêneros. E não são apenas as categorias que ressaltam a experiência concreto-sensorial, mas principalmente o espetáculo-ritual que é o carnaval. Bakhtin pondera, a partir de uma acepção ampla, que o carnaval

liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo.¹⁸¹

O aspecto livre voltado às transformações, ao devir, à vitória, que o carnaval disseminava, deve-se ao riso. Ele era a chave para o mundo não-oficial ao expurgar a consciência da seriedade mentirosa, do dogmatismo, de todas as afetações do mundo oficial recrudescido. O riso visava ao conhecimento e tem relação direta com a verdade, por isso libertava, não dissimulava a violência, não forjava dogmas, não era autoritário; ele estava ligado “ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e ao beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual ele abria o caminho.”¹⁸² Porém, ressalva Bakhtin, “(...) seria inexato crer que a desconfiança que o povo nutria pela seriedade e seu amor pelo riso, considerado como a outra verdade, se revestiram sempre de um caráter consciente, crítico e deliberadamente oposicionista.”¹⁸³

Na base do efeito cômico medieval, encontra-se o sentimento da relatividade universal. O pequeno e o grande, o superior e o insignificante, o físico e o espiritual, o nascimento, o crescimento, o declínio, o desaparecimento, a alternância das formas da natureza, os folguedos carnavalescos, tudo estava impregnado da relativização da verdade. No carnaval havia entrega absoluta do indivíduo ao não-oficial, sendo que o ato de entrega significa despir-se de seus papéis sociais e de suas imagens idealizadas e impostas para misturar-se e confundir-se com o mundo novo e desconhecido, ao devir utópico, de júbilo e extravagâncias.

¹⁸¹ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 239.

¹⁸² *Idem*, p. 83.

¹⁸³ *Idem*, p. 82.

O componente agregador de todos esses elementos, os quais transcendem a Idade Média, o Renascimento e adentram a contemporaneidade, é a festa. Para Bakhtin “A festa é a categoria primeira e indestrutível da civilização humana. Ela pode empobrecer-se, às vezes mesmo degenerar, mas não pode apagar-se completamente.”¹⁸⁴ O autor ressalta, ainda, que o denominador comum de todas as características carnavalescas as quais compreendem as diferentes festas “é a sua relação essencial com o *tempo alegre*. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou, essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalesco, sobreviveram.”¹⁸⁵

Nota-se que a influência do carnaval foi ampla em todas as grandes épocas literárias, mas na maioria dos casos ela ficou latente, indireta, difícil de discernir. Contudo, no Renascimento ela foi forte, direta, imediata e concretamente expressada, mesmo nas suas formas subjetivas. O Renascimento é, de alguma maneira, a carnavalização direta da consciência do mundo e da literatura. Nesse período histórico o carnaval tornou-se o símbolo e a encarnação da verdadeira festa popular e pública, totalmente independente da Igreja e do Estado, mas tolerada por esses. O “mundo às avessas” patenteou a idéia de relatividade das verdades estabelecidas e continua a difundir sua cosmovisão. Embora extensa, a citação bakhtiniana contempla tal trajetória e assinala a permanência nos séculos posteriores à Renascença:

Damos ao termo ‘carnavalesco’ uma acepção muito ampla. Enquanto fenômeno perfeitamente determinado, o carnaval sobreviveu até os nossos dias, enquanto que outros elementos das festas populares a ele relacionados por seu caráter e seu estilo (assim como por sua gênese), desapareceram há muito tempo ou então degeneraram a ponto de serem irreconhecíveis. Conhece-se muito bem a história do carnaval, descrita muitas vezes no decorrer dos séculos. Recentemente, nos séculos XVIII e XIX, o carnaval conservava ainda alguns dos seus traços particulares de festa popular de forma nítida, embora empobrecida. O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão intenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo ‘carnavalesco’ numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda a vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos séculos

¹⁸⁴ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 240.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 191.

seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado.¹⁸⁶

A festa que abrange o riso, a máscara, o rebaixamento e degradação, coroação e destronamento, enfim, as imagens e formas cômicas e ambivalentes, não devem ser tomadas como procedimento exterior e mecânico de defesa contra o oficial coercitivo. Desde as saturnais romanas – apontadas por estudiosos como a origem do carnaval – o povo se beneficiou dos direitos e familiaridades que concediam as imagens cômicas da festa as quais encarnavam o espírito crítico, a desconfiança da verdade oficial, as melhores esperanças e aspirações de futuro próspero.

Pode-se afirmar que a liberdade e a ambivalência era menos um direito externo que o conteúdo mais íntimo dessas imagens; a linguagem do falar ousado (obscenidades e injúrias), um falar que se exprimia sobre o mundo e o poder sem escapatórias nem silêncios. É perfeitamente compreensível que essa linguagem livre e ousada tenha dado o conteúdo positivo mais rico às novas concepções do mundo. Sobre a língua profícua das imagens, salienta Bakhtin:

É graças a ela que as imagens da festa popular puderam tornar-se uma arma poderosa na apreensão artística da realidade e puderam servir de base a um realismo verdadeiramente amplo e profundo. Elas ajudam a captar a realidade não de uma maneira naturalista, instantânea, oca, desprovida de sentido e fragmentária, mas no seu processo de devir com o sentido e a orientação que ele adquire. Daí o universalismo extremamente profundo e o otimismo lúcido do sistema das imagens da festa popular.¹⁸⁷

Durante os espetáculos carnavalescos a linguagem não-oficial dominava a vida pública. A utilização do vocabulário distante do convencionalmente denominado “bom-tom”, rompia com a atmosfera séria. Quanto mais oficial é a linguagem, mais hierárquica é a sociedade, mais fronteiras estáticas – fenômenos instituídos pela concepção do mundo oficial – são impostas entre as pessoas. E a linguagem familiar, não-oficial, durante as festas populares, driblava essas fronteiras estáticas.

Assim, a manifestação carnavalesca possui suas próprias leis; ela engloba uma quantidade infinita de mudanças radicais e metamorfoses de concepção de mundo. Nela a negação mistura-se à afirmação, relacionando-se tais imagens com processos de mudança e de crise; nela revelam-se os aspectos não oficiais do mundo em devir, do

¹⁸⁶ BAKHTIN, 1999, *op. cit.*, p. 189-190.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 184.

corpo grotesco, da máscara que oculta a face e relativiza a verdade, das ambivalências que questionam fronteiras e tabus.

O carnaval, suas formas, imagens e categorias permitem o destronamento e renovação do poder dirigente, da verdade oficial e única. A ambivalência construída nas diversas imagens da festa popular permite ao povo a libertação do pragmatismo cotidiano, fornece o meio de pertencer temporariamente a um universo “às avessas”, sem hierarquias. Como o próprio formulador da teoria afirmou “o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”.¹⁸⁸ E sobre a sua permanência salientou: “(...) na verdade, o princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura”.¹⁸⁹

3.5.1 A montagem carnavalesca em *O Mez da Grippe*

“Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas que já têm a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos”.
(Fernando Pessoa)

Ao comungar da idéia bakhtiniana de que o carnaval permanece na modernidade, embora “reduzido e debilitado”, acredita-se que as quatro categorias da cosmovisão carnavalesca podem ser vistas em *O Mez da Grippe*. Uma possível interpretação do episódio narrado em linguagem poética, na obra de Valêncio Xavier, sugere tal leitura.

O fio poético-narrativo conduzido por um narrador-personagem conta a história do homem de bigode, presente na capa do livro e em outros momentos, que adentra uma residência estranha e vivencia uma espécie de ritual, que culmina na cópula com uma doente de gripe espanhola. Assim como as outras células dramáticas, a narrativa está distribuída ao longo da obra e entrecortada pelas outras linguagens e enredos. Na primeira página (13), ao lado do homem de bigode, inicia-se a tessitura poética:

¹⁸⁸ BAKHTIN, 1981, op. cit., p. 107.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 30.

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

Essa descrição inicial é de um homem vagando solitário por ruas da capital paranaense, infestada de gripe. Por um impulso, ele entra em uma residência desconhecida, com a porta sem chavear. A partir de então começa a descrever o encontro ritualístico com a moradora da casa, que vai da total falta de familiaridade até o mais íntimo contato. Ocorre o rompimento das regras habituais, a revogação do “sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta”¹⁹⁰. É a primeira categoria se revelando.

Não sei porque
 entro entrei
 nesta casa onde nunca entrei
 Pássaro em água estranha
 Vagueio pela penumbra do corredor
 pela porta entreaberta vejo (p. 18)

Mãos grandes como de cavalo.
 A direita assentada sobre o leito respirar do seio rijo.
 A esquerda, a da aliança por sobre o lençol branco
 branco braço nú, parca seara de louros pelos (p. 23)

O contato livre e familiar entre o narrador e a jovem doente desconsidera sanções de todas as ordens e permite ações carnavalescas, estas, refreadas nas relações cotidianas. A liberdade do homem de bigode – comportamentos, gestos e palavras – viola regras habituais.

A segunda categoria também está presente. A excentricidade, aquela que traz à tona aspectos ocultos da natureza do invasor solitário, liberta-o de qualquer repressão concedendo liberdade para agir conforme seu desejo.

Cabelos de vassoura
 mais macios, meus dedos dizem
 Amarelos
 Ao levantar o branco lençol
 adivinharei os outros pelos
 ? (p. 27)

¹⁹⁰ BAKHTIN, 1981, op. cit., p. 105.

Os elementos antes isolados passam pelo contato carnavalesco (a suspensão das normas habituais), produzindo as *mésalliances* – aproximação de elementos contrários que se combinam pela relação familiar empreendida pela personagem masculina. O permitido e o proibido, contrários num primeiro momento, se tocam. Esta aproximação dos contrários destaca a quarta categoria, a profanação. Pode ser caracterizada pelas carnavalizações sacrílegas, pela degradação e rebaixamento material e corporal do sublime e abstrato e pelas obscenidades. A linguagem obscena utilizada pelo narrador-personagem dessa célula narrativa, subtrai do plano elevado o sexo, e atribui ao corpo nuances concretas, longe do sublime e abstrato conferidos a eles pela religião. Corpo e relação sexual são vistos, então, como algo a ser tocado e realizado sem nenhuma sublimação, tornam-se apenas objetos concretos do desejo do narrador.

No monte de venus
parca loura penugem
– como pelo de pecego –
margeando os lábios rubros do amor
– fenda
virgem para mim
advinhada por mim (p. 32)

Nas outras mulheres
que conheci na cama
preta mata cerrada
escondendo o sulco
muitas vezes arado (p. 41)

a suave curva do ventre e
meus dedos percorreram 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 de amor. (p. 55)

O ato sexual entre o homem de bigode e a doente de gripe espanhola assemelha-se ao rito, definido por Bakhtin como fenômeno que goza de liberdade e emprega familiaridade ao violar normas sociais cotidianas¹⁹¹. O fenômeno ritualístico tem caráter ambíguo e simboliza mudanças, que podem significar a morte e também a renovação. A ambivalência é um dos fatores fundamentais da carnavalização, pois influencia diretamente a reflexão de padrões através do “desvio” e da “inversão” de

¹⁹¹ BAKHTIN, 1999, op. cit., p. 174.

valores. Ao relatar o ato sexual entre o desconhecido e a jovem doente, Regina Chicoski descreve o fato e a atenuação dele pelo uso da linguagem poética e pela intercalação do enredo dessa célula dramática junto a outros acontecimentos:

Um desconhecido invade uma residência e mantém relação sexual com uma mulher doente, sem condições de reagir, imobilizada pela febre. Este ato caracteriza-se como estupro. Aquilo que poderia ser considerado uma atitude cruel, criminal, repugnante, por estar inserido num contexto lírico, ganha outra dimensão. A maneira minuciosa, detalhada, erótica, quase romântica, ameniza a violência. Narrar um ato criminal de modo poético, erótico, só foi possível porque o texto é concebido sob a perspectiva do narrador-personagem(...) Abuso, agressão, violência sexual, normalmente, estão associados à copulação. No caso do narrador-personagem, a descrição erótica pormenorizada dissimula o estupro. O modelo lírico, que está disposto ao longo do livro de maneira intercalada aos outros acontecimentos (notícias da guerra, da gripe, fotos, propagandas, depoimentos...), ajuda a suavizar o ato criminal.¹⁹²

Ao poetizar o evento, e, ao recortar e colar o micro-enredo ao longo da narrativa fracionando a história sobre a conjunção carnal não consciente, o narrador desvia, e até inverte, a norma sexual padrão. Detalhando seus sentimentos e hipotetizando os da jovem, o narrador minimiza a violência da relação sexual e deixa entrever uma possível permissão do ato, como na estrofe que se segue:

Ela geme baixinho, não mais de febre
 agora de gôzo?
 Gôzo e no auge do gôzo tento
 abraçar todo o seu corpo que se
 me escapa e tenho nas mãos
 como um pássaro peixe (p. 56)

Analisando a narrativa lírica, é possível detectar a cosmovisão carnavalesca – as imagens, as formas e a ambivalência do carnaval – transformadas segundo as finalidades artístico-literárias particulares da obra, conservando, no entanto, as categorias: o livre contato familiar entre os homens, a excentricidade, as *mésalliances* carnavalescas e a profanação.

Lembrando que para formular sua teoria da carnavalização literária, Mikhail Bakhtin parte da observação do carnaval enquanto festividade e considera literatura carnavalizada aquela que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco. Ao pensar o

¹⁹² CHICOSKI, 2004, op.cit., p. 138.

desfecho da narrativa poética e relacioná-lo aos depoimentos de uma sobrevivente da gripe espanhola, Dona Lúcia, a ambivalência é reforçada. Com fragmentos de memória da testemunha, formamos fios de possibilidades do destino da jovem após a cessação da epidemia. A senhora não comenta nada a respeito da cópula, mesmo porque o narrador é enfático quanto ao anonimato mantido no episódio:

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 (p. 66)

O fato ocorrido entre a jovem e o homem de bigode mantém-se em segredo, segundo o poema narrativo. Ao relacionarmos tais fragmentos junto aos relatos de Dona Lúcia, as conseqüências podem ser conhecidas. Porém, se entrelaçarmos as células dramáticas, a dubiedade é instaurada. O liame entre ficção e realidade novamente é questionado, pois a personagem ficcional (do poema narrativo) e a personagem real relatada por Dona Lúcia são interpretadas como sendo a mesma. A incerteza se impõe. São hipóteses, apenas, evocadas pela memória da sobrevivente ou fatos reais? Existe uma correlação entre a narrativa poética e o relato oral 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...” (p. 43)

“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...” (p. 66)

“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.” (p. 76)

Os relatos instauram o jogo entre o que pode ser verdadeiro e o que são despojos memorialísticos da idosa, pois o primeiro e o segundo fragmentos afirmam que

a mulher era casada e o último descreve-a como solteira. Ficamos sabendo seu nome. A jovem chama-se Clara. Na narrativa poética o narrador comenta, com desdém, a presença do marido dela, sugerindo uma possível pista de seu estado civil:

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 (p. 61)

Outros fragmentos juntam-se às dúvidas. Dois agradecimentos feitos pelo marido de Clara a todos que compareceram no funeral da esposa, confirmam a estrofe acima e parte dos relatos de Dona Lúcia. De fato, a jovem é casada. Mas os agradecimentos também suscitam novas indagações, já que em uma das lembranças fúnebres há citação de que o casal tem filhos e no outro não faz menção alguma a eles.



Germano Heisler penhoradamente agradece a todas as pessoas que acompanharam os restos mortaes até á sua ultima morada de sua pranteada e inesquecivel esposa

CLARA MARGARETH HEISLER

Aproveitando a oportunidade convida seus parentes e pessoas de sua amisade para assistirem á missa que manda celebrar sexta-feira, a hora 8, na igreja da Ordem. Por este acto de religião e caridade se confessa agradecido.



Germano Heisler e filhos penhoradamente agradecem a todas as pessoas que acompanharam os restos mortaes até á sua ultima morada de sua pranteada e inesquecivel esposa e mãe

CLARA MARGARETH HEISLER

Aproveitando a oportunidade convidam seus parentes e pessoas de sua amisade para assistirem a missa eu mandam celebrar sexta-feira a hora 8, na igreja da Ordem. Por este acto de religião e caridade confessam-se agradecidos.

Embora semelhantes, os agradecimentos fúnebres exibem diferenças. O segundo ícone da lembrança da página 75, é um “M” encimado por uma cruz, enquanto a

recordação da página 76 tem uma cruz adornada por uma coroa de flores, o que permite uma visão mais sensível do cartão. É nele que consta a versão de que “Clara Margareth Heisler”, identificada com nome e sobrenome, além de casada tem filhos. Nessa lembrança, “Germano Heisler e filhos”, agradecem a todos que compareceram no funeral e enterro da “pranteada e inesquecível esposa e mãe”. Também “convidam” parentes e amigos a participarem de uma missa em homenagem de Clara, em local, data e horários combinados. “Confessam-se agradecidos” pela participação de todos. Os sujeitos e verbos estão todos no plural, o que diferencia a segunda lembrança/convite da primeira. Nesta, “Germano Heisler” agradece amigos e familiares pelo comparecimento de todos ao funeral da “pranteada e inesquecível esposa” e convida-os para a missa, já agradecendo pelo “acto de religião e caridade”.

As duas mensagens instigam, ainda mais, as dúvidas em relação à jovem. Na narrativa poética o homem de bigode não faz menção a crianças, somente ao marido. Quanto aos relatos de Dona Lúcia, ela recorda o nome de Clara, mas sua memória já não consegue fornecer informações exatas. Ora lembra que a personagem era solteira, em outros momentos descreve-a como casada e com filhos. A inexactidão dos fatos, dispersos nas várias vozes e linguagens, corrobora a abertura da obra *O Mez da Grippe*. Ao deslocar o eixo e suas possibilidades de construção de sentidos para uma multiplicidade de autores e suas vozes, a instância autoral focaliza a imagem do híbrido no conjunto da obra.

O livro pode ser lido como uma babel carnavalizada composta de diferentes fragmentos, que reunidos, formam a imagem do conjunto. Embora possam transmitir idéias específicas, cada porção reclama o todo, como uma novela que tem sua progressão através da reunião das células dramáticas. Nesse mosaico, vozes se confrontam e reverberam num eco que reivindica a unidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“(...) o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literário. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio...”

(Bakhtin/Voloshinov. *Marxismo e filosofia da linguagem*)

Em uma pesquisa de pós-graduação, em ensaios e artigos acadêmicos, procuramos apoio como forma de respaldar as análises, cercando-nos de teóricos respeitáveis para embasar as hipóteses levantadas por nós ao longo do trajeto dos estudos. A partir dos conceitos alheios e de uma obra (ou conjunto de obras) de outrem, tentamos compor algo próprio, nosso, de autoria individual. Entretanto, como pontua Bakhtin, o sujeito falante não é um “Adão mítico”¹⁹³, só se relacionando com objetos virgens aos quais dá nome pela primeira vez. Conseqüentemente, todos nós costumamos tirar as palavras de outros enunciados assimilando, re-elaborando e re-acentuando o tom valorativo das palavras do outro e tornando-as nossas. Assim, os signos são espaços de encontro e confronto de diferentes índices sociais, de opiniões e conceitos, com vida e movimento. Foi o movimento, a vivacidade e a refiguração da obra *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier, que nos levou à arena do carnaval, aos conceitos da Estética da Recepção, a alguns preceitos da pós-modernidade.

Vivenciada, antes de tudo, de maneira prática pelos homens, depois é que se torna um recurso estético-artístico, a carnavalização suspende normatizações cotidianas, leva o homem ao palco da vida real e aproxima unidades maniqueístas. Na arena do carnaval, o distanciamento entre os homens vê-se substituído por um afrouxamento que tende ao “livre e familiar”. Seu paradigma é o mundo às avessas, que valida todos os travestimentos e inversões de roupas, palavras, atitudes, dando-se voz ao grotesco, ao obscuro, ao que Bakhtin denomina baixo corporal e material, em contraposição à cultura oficial.

¹⁹³ BAKHTIN, 2003, Op. cit., p. 300.

Em *O Mez de Grippe*, as fotografias, o discurso poético, as propagandas, a contradição nas manchetes dos dois jornais, o relato oral, os documentos oficiais, os relatórios estatísticos, que compõem a obra literária, acabam por problematizar o registro histórico factual, engessado até meados do século XX pela pretensa objetividade herdada do positivismo. A partir dos discursos contrapostos, a verdade naquele acontecimento, passa a não ser única. O afrouxamento do que pretendia ser único e fechado, a ambigüidade instaurada nas contradições discursivas e imagéticas foram lidas, no presente trabalho, como referências da cosmovisão carnalizada.

A manifestação carnavalesca possui suas próprias leis; ela engloba uma quantidade infinita de mudanças radicais e metamorfoses. Nela a negação mistura-se à afirmação, relacionando-se tais imagens com processos de mudança e de crise. Em *O Mez da Grippe*, essa manifestação relativiza a objetividade quando a unidade do mosaico interdiscursivo exige sua constituição a partir de fragmentos subjetivos acerca do passado. Destarte, a história perde seu caráter supostamente dogmático e imparcial e esfacela-se em múltiplas perspectivas historiográficas e representações analíticas que iniciam em um mesmo ponto que a literatura – as práticas discursivas (e por vezes imagéticas) –, mas que seguem caminhos distintos, como apregoa Weinhardt,

O passado é uma empresa do imaginário, seja no plano da história, seja no da criação literária. Mas cada discurso preserva sua identidade. Para reconhecê-la, é indispensável refletir sobre as similitudes da narrativa histórica e da ficcional, bem como sobre as suas singularidades.¹⁹⁴

A obra *O Mez da Grippe* permite aproximações com o conto “Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, inserido no livro *Ficções*, de 1944. Esse conto narra, metaforicamente, um mundo constituído por uma biblioteca infindável, abrigando uma infinidade de livros. A estrutura ampla e dividida da biblioteca é como o livro valenciano, com inúmeros elementos narrativos recortados e colados, os quais viabilizam diversos trajetos de leitura.

Os fragmentos textuais montados por Valêncio Xavier são labirintos complexos dentro da imensidão da biblioteca de Babel. A multiplicidade de linguagens, de discursos antagônicos, de imagens que se chocam a esses discursos, lança o leitor em galerias hexagonais sem destino prévio, traçado ou definido. Há diversas saídas e

¹⁹⁴ WEINHARDT Ficção e História: Retomada de antigo diálogo. In: *Letras*, Curitiba, n. 58, 2002, p. 105.

nenhuma suficientemente iluminada para apontar o lado externo da obra. A luminosidade fosca – a finitude material da obra, segundo Umberto Eco – permite o passeio embaçado do leitor pelos corredores da Babel, lançando-o num círculo vicioso de retorno à obra e reinício de leitura. Ficção, narrativa histórica e memórias são componentes que forjam a literatura de Xavier, problematizando seus conceitos e limites, desestabilizando supostas verdades.

A ausência de fixidez no roteiro da leitura que permite trajetos aleatórios e a suspensão do ancoradouro revela a fragmentação pós-moderna. Antes de ser assertivo, *O Mez da Grippe* é indagativo, já que sua estrutura aberta retoma problemas e questões não resolvidas na época retratada na narrativa e nem na atualidade da escrita. Quem, afinal, disse a “verdade”? A memória da sobrevivente? As fotografias e postais? As manchetes jornalísticas? Existe apenas uma verdade? Em *O Mez da Grippe*, o autor coloca em evidência a subjetividade que cerca toda prática discursiva ao reunir dentro do mesmo texto diferentes versões que se propõem a discutir o mesmo evento histórico. Cada perspectiva acaba por contestar a objetividade da outra, mas isso não é, em absoluto, um problema dentro da pós-modernidade, já que a narrativa histórica pode ter verdades parciais por ter ângulos de percepção e abordagem várias, inclusive vindo de obras literárias.

Os discursos espargidos ao longo de *O Mez da Grippe* nem sempre são dissonantes. Há imagens e discursos que se complementam, porém, em sua maioria colidem entre si. Do entrechoque forma-se um acúmulo de tensão, e desta, resulta o caráter “inacabado” da obra, pois não há predominância de nenhuma das vozes sobre as demais. A partir dessa percepção surge o título da dissertação: “*O Mez da Grippe: a Babel carnavalizada*”. As várias galerias, poços e varandas não são totalmente desvendadas e isso mantém a busca incessante para decifrar as mensagens contidas nos misteriosos volumes dessa biblioteca. Concorde-se com Paulo Venturelli quando ele afirma que

[...] conscientes de que tudo o que tocamos desmancha-se nos ares, porque tudo é vago e desfaz-se no solo lunar de um texto, matriz de outros textos, condutor de leituras, massa plasmável para arrazoados, memórias, lascas de minutas que cintilam e se revolvem a linha fugidia de outro arabesco – o mundo sem fundo, sem fim das leituras. Este, por sua vez, é anteprojetado do sonho de mente em estado de pergunta, cratera

hiante cuja face composta de jogo de sombras entontece com suas ondas que mostram seres subterrâneos.¹⁹⁵

A reflexão lançada nesse trabalho apoiou-se no intuito de investigar as zonas fronteiriças a partir do conceito bakhtiniano de carnavalização, em que o discurso ficcional e o discurso histórico se aproximam e se singularizam no texto literário *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier. A abordagem de forma panorâmica viabiliza uma análise mais aprofundada para pesquisas posteriores, estando cômnicos de que “tudo o que tocamos desmancha-se nos ares”. Na banca final foram levantados dois aspectos que, posteriormente, pretende-se trabalhar: um diz respeito ao possível tom *Belle époque* presente na obra. A Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira ressalta a necessidade de investigar o entorno cultural e social da Curitiba abordada por Xavier, e para isso sugeriu uma bibliografia direcionando para a realização de tal análise. A outra sugestão apresentada na banca de defesa pela Dra. Marta Morais da Costa relaciona-se às várias camadas discursivas presente em *O Mez da Grippe*, sobretudo nos diversos recortes jornalísticos que instauram o jogo entre o passado de 1918 e o presente de 1981 quando houve a primeira publicação da obra. Salientou, porém, que pela extensão do trabalho analítico da dissertação, seria mais apropriado se essa abordagem fosse efetuada posteriormente. Essas valiosas contribuições refletem os vários possíveis desdobramentos estético-analíticos que estão presentes em *O Mez da Grippe*. Pretende-se investigar não só estas possibilidades que foram apontadas, como outras que também não foram contempladas no presente trabalho, possivelmente no lançamento de um livro em um futuro próximo.

"Quando a gente acha que tem todas as respostas,
vem a vida e muda todas as perguntas."
(Autor desconhecido)

¹⁹⁵ VENTURELLI, 2001, op. cit., p. 309.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AGUIAR, V. T. de; BORDINI, M. G.. **Literatura: a formação do leitor - alternativas metodológicas**. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993
- ALEIXO, R. Ousadia de criar uma literatura visual. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de jun. 2001.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORGES, J. L. **Ficções**. (Trad. C. Nejar). São Paulo: Globo, 1989.
- BRAIT, B. "As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso", p.11-27. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Org.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BROWNE, R. Linguagem cult, multimídia e pós-moderna. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 de set. 1998.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARNEIRO, F. M. Leitura e linguagens. In: YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.
- CASTELLO, J. O enxadrista Xavier. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 maio. 2001. Caderno de Rascunho.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: UNESP, 1999.
- CHICOSKI, Regina. **Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier**. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) - UNESP/Assis, 2004.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. (Humanitas, 41).
- CORRÊA, M. C. A literatura visual de Valêncio Xavier. **Revista Iguazu - Cultura e Turismo**, ano 1, p. 18-19, set. 1999.

CORTEZ, C. Z. Literatura e Pintura. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2ª. ed. Maringá: Eduem: 2005.

COSTA, M. M. da. Os ventríloquos da morte: textos de Valêncio Xavier e Luís Antônio Giron. *In*: GUIMARÃES, M. L. (org.) **Literatura dos anos 90: diversidades cultural e recepcional**. Curitiba: Juruá, 2003.

CUNHA, A. Xavier abusa da intertextualidade em obra. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 22 mai. 2001.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: o Pós-Modernismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, U. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1963.

_____. **Leitura do Texto literário: lector in fábula**. São Paulo: Editorial Presença, 1979.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Pós-escrito a O Nome da Rosa**. 4. ed. (Trad.) Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GALVÃO, W. N. Musas sob assédio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 2002. Caderno Mais.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Edições Loyola, 10ª edição, 2001.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, W. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOUBE, V. **A leitura**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LEITE, Z. C. A “Grippe” de Valêncio Xavier. **Folha do Paraná**. Curitiba, 12 set. 1998.

_____. Xavier ganha um Jabuti e ainda concorre a outro. **Folha de Londrina/Folha do Paraná**. Curitiba, 12 mar. 1999. p 3

LÉVY, P. **A ideografia dinâmica rumo a uma imaginação artificial?** Trad. Marcos Marcionilo e Saulo Krieger. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

LOPES, A. M. As recordações do 'mez da gripe'. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 19 set. 1981.

LOSNAK, M. A morte do sexo no sexo da morte. **Folha do Paraná**. Curitiba, 30 nov. 1998. p.7.

_____. O menino com a bengala erguida. **Folha do Paraná**. Curitiba, 29 abr. 2001.

MACHADO, C. E. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 mar. 1999.

MAINGUENEAU, D. **Pragmática para o discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica)

MENEGAZZO, M. A . **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

_____. **A poética do recorte**: estudo de literatura brasileira contemporânea. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2001.

NASI, E. A volta do Frankenstein de Curitiba. **Zero Hora**. Porto Alegre, 05 mai. 2001.

OLIVEIRA, N. **Correio Brasiliense**. Brasília, 11 mar. 2001.

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

PESAVENTO, S. Literatura, História e Identidade Nacional. In: *Vidya: Ficção, História, Poéticas*. v. 19, nº 33, 2000.

PIGNATARI, D. Xavier se soma aos mistérios decifráveis da literatura. **Folha de São Paulo**, 05 jan. 2001.

_____. Entrevista concedida à **Folha de São Paulo**. São Paulo, 08 dez. 1996.

REVISTA **ÉPOCA**. São Paulo, Edição 17, 14 set. 1998.

REVISTA **DIREÇÃO**. O mago de Curitiba. Ano I - nº 3, p. 98-99, jun.1997.

SANTAELLA, L. e NÖTH, W. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, F. A. dos. Valêncio e Karam, as estrelas da manhã. **Correio de Notícias**, 21 dez. 1985.

SCHNAIDERMAN, B. O mez da gripe – um coro a muitas vozes. **Revista USP**, nº 16, dez/jan/fev, 1992 – 1993.

SIMÕES, I. **Guimarães Rosa**: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

TERRON, J. R. Entrevista com Valêncio Xavier. "O Frankenstein de Curitiba". **Revista Cult**, mar. 1999, pp.5-9.

VENTURELLI, P. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura: diálogos . In FARACO, C. et al. **Diálogos com Bakhtin**. 3ª ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

WEINHARDT, M. As vozes documentais no discurso romanesco. In FARACO, C. et al. **Diálogos com Bakhtin**. 3ª ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

_____. Ficção e História: Retomada de antigo diálogo. **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, 2002.

XAVIER, V. **O Mez da Grippe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

YUNES, E. (Org.). **Pensar a leitura**: complexidade. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

WEBGRAFIA

Site do 2º Festival do Paraná de Cinema Brasileiro e Latino:

<http://www.festivaldecinema.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=15>