

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

RODRIGO VIEIRA DA SILVA

ENQUANTO CURITIBA AGONIZA: AS CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO
URBANO EM O MEZ DA GRIPPE, DE VALÊNCIO XAVIER

CAMPINA GRANDE - PB

2011

RODRIGO VIEIRA DA SILVA

**ENQUANTO CURITIBA AGONIZA: AS CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO
URBANO EM O MEZ DA GRIPPE, DE VALÊNCIO XAVIER**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães

CAMPINA GRANDE - PB

2011

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S586e Silva, Rodrigo Vieira da.
Enquanto Curitiba agoniza [manuscrito]: as configurações do espaço urbano em *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier / Rodrigo Vieira da Silva. – 2011.
106 f. : il.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.
“Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras”.

1. Análise literária. 2. Espaço Urbano. 3. Curitiba. I. Título. II. Xavier, Valêncio.

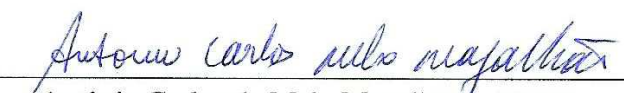
21. ed. CDD B869.3

RODRIGO VIEIRA DA SILVA

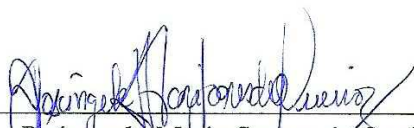
ENQUANTO CURITIBA AGONIZA: AS CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO
URBANO EM O MEZ DA GRIPPE, DE VALÊNCIO XAVIER

Aprovada em 15 / 03 / 2011

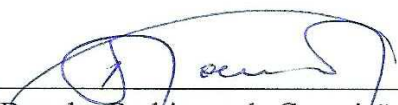
BANCA EXAMINADORA



Antônio Carlos de Melo Magalhães - UEPB
Orientador(a)



Rosângela Maria Soares de Queiroz - UEPB
Examinador(a)



Douglas Rodrigues da Conceição - UEPA
Examinador(a)

**A Renata Oliveira, por me dar as
chaves e os mapas de todas as
cidades – tanto vivas quanto mortas.**

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro que foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

Ao meu orientador, o professor Antonio Carlos de Melo Magalhães, tanto pela amizade e apoio constantes no decorrer da pesquisa, quanto pelos apontamentos e norteamentos fundamentais para que eu não me perdesse nas malhas da cidade de Xavier.

Renata Oliveira dos Santos, por acender a fagulha que me trouxe de volta à academia e por todo o apoio e suporte não apenas na pesquisa, mas na vida.

Aos meus pais e irmãos – em especial ao pequeno Ruan – que mesmo distantes, sempre buscaram se fazer presentes em minha vida longe de casa.

Agradeço também a uma garotinha chamada Rachel, por agraciar meus dias com sua sapiência, assim como ao professor Sebastien, que me apontou a esfinge que cada criança traz dentro de si. Tentei perceber a cidade com os olhos que vocês me deram, e por isso sou profundamente agradecido.

Rodolfo, pelo suporte técnico sempre presente, que não permitiu atrasos no cronograma, assim como Wellington e Gláucia, que permitiram o acesso a obras fundamentais para a composição da pesquisa. A Roberto dos Santos, por toda a presteza, paciência e dedicação, fundamentais nesses últimos dois anos.

Aos coletivos *Critical Art Essemble* e *Kemper Norton*, pelos fóruns, provocações, debates e novas abordagens acerca do espaço urbano e sua relação com a arte, assim como a todos que – utilizando o epíteto de Luther Blissett ou Wu Ming – discutiram o espaço da cidade como campo artístico em textos fantasmas, abandonados pela internet, mas que permitiram um novo desdobramento do projeto inicial da pesquisa. Longa vida às Utopias Piratas!

Aos amigos que me acompanharam durante o trajeto pelas ruas valencianas: Thiago, Mary, Caio, Marcela, Ivo, André, Matheus, Roberto e Marcos.

Aos Cadernos Benjaminianos, do Núcleo Walter Benjamin da Universidade Federal de Minas Gerais, por abrirem espaço em suas páginas para divulgação e debate tanto acerca da obra de Valêncio Xavier quanto da pertinência dos pressupostos Benjaminianos sobre a modernidade.

Aos professores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade Eli Brandão da Silva, Francisca Zuleide Duarte de Souza, Marinalva Freire da Silva e, em especial, aos professores Luciano Barbosa Justino e Rosângela Maria Soares de Queiroz pelos encaminhamentos sugeridos no processo de qualificação que permitiram novos vislumbres do desenrolar da pesquisa.

Aos membros do grupo de pesquisa Litterasofia – Hermenêutica literária em diálogo com a Filosofia e a Teologia, pelos debates, sugestões e acompanhamento da pesquisa. Muitas contribuições importantes surgiram de inquietações oriundas de nossos encontros.

Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

Italo Calvino, *As cidades invisíveis*.

RESUMO

A cidade surge na literatura sob as mais variadas configurações, conforme o passar dos anos. Entretanto, com o advento do Iluminismo e, por consequência, das Revoluções Francesa e Industrial, o espaço urbano passará a ser concebido como ambiente moderno, pautado nos ideais de progresso pós-industriais. Essa transformação do ambiente da cidade também afetará a literatura, reconfigurando-a, assim como aos conceitos de arte e autoria. No entanto, a mesma cidade que transforma a literatura passa – cada vez mais recorrentemente – a ser seu tema, em narrativas em que o espaço urbano surge em suas mais distintas e sutis delineações, como na obra do curitibano Valêncio Xavier, que em sua novela *O mez da gripe* (1981) constrói uma narrativa a partir de recortes de jornal, documentos oficiais, anúncios publicitários e fotografias do início do século passado para remontar o cotidiano de uma Curitiba assolada pela gripe espanhola em 1918. A narrativa se desenvolve partindo do princípio de que a voz da cidade é captada por meio dos muitos discursos – arquitetônicos, ilustrativos ou verbais – que a perpassam, fragmentos cuja mobilidade de sentidos é explorada por Valêncio Xavier que, ao intercalá-los, consegue construir uma obra plurissignificativa, evocando uma cidade vitimada pela epidemia de influenza, provando que objetos do cotidiano podem ser usados para se produzir uma literatura marcada por uma extensa gama de interpretações e reinterpretações, numa espécie de álbum de colagens detentor de vários sentidos. A cidade – construída por pedaços de seu próprio discurso regatados pelo autor – surge em sua obra como espaço de convergência e divergência de vozes, onde a disposição dos fragmentos aponta uma rede de nós discursivos entre os fios que compõem a trama do ambiente urbano. Analisando as características do autor assim como do método compositivo por ele utilizado, o presente trabalho pretende discutir as configurações de Curitiba em *O mez da gripe*, tanto como espaço onde se desenrolam os fatos quanto como personagem da própria narrativa. Compreendendo que a cidade transforma o indivíduo ao passo que é transformada por ele, a pesquisa analisará as representações do espaço na obra, desde sua apresentação ao leitor até a gradativa transfiguração da cidade-espaço em cidade-personagem, buscando perceber as delineações e características que a situam como peça fundamental na narrativa de Valêncio Xavier.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. Cidade. Linguagem. Curitiba. Influenza.

ABSTRACT

The city emerges in literature from the most varied settings as years go by. However, with the advent of Enlightenment and, consequently, Industrial and French Revolutions, urban space will be designed as a modern environment, based on the ideals of post-industrial progress. This transformation of city environment will affect literature, reconfiguring it, so as the concepts of art and authorship. Nevertheless, the same city that transforms the literature becomes – more and more repeatedly – its theme in narratives where the urban space emerges in its most distinct and subtle delineations, as in the work of Curitiba's writer Valêncio Xavier, who constructs a narrative using newspaper clippings, official documents, advertisements and photographs of the past century to trace the everyday life of a Curitiba stricken by the Spanish flu in 1918, in his novel *O mez da gripe* (1981). This narrative unfolds from the assumption that the voice of the city is captured through many speeches – architectural, illustrative or verbal – which pervades it, fragments which meaning mobility is explored by the author, that, by merging them, builds a plurissignificative work, evoking a city stricken by the epidemic flu, proving that everyday objects can be used to produce a literature marked by a wide range of interpretations and reinterpretations in a kind of collage album which holds various meanings. The city – built with pieces of its own speech rescued by the author – appears in his work as a space of convergence and divergence of voices, where the arrangement of fragments shows a network of discursive nodes among the threads that compose the plot of the urban environment. By analyzing characteristics of the author as well as the compositional method he performs, this study discusses the configurations of Curitiba in *O mez da gripe*, both as the place where events take place and as character of the narrative itself. Considering that the city transforms the individual while is transformed by him, this research examines representations of space in novel, since its presentation to the reader until its gradual transfiguration from city-space into city-character, trying to discern delineations and features which situate it as a fundamental part of Xavier's narrative.

Keywords: Valêncio Xavier. City. Language. Curitiba. Influenza.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
------------------	---

CAPÍTULO 1

1. 1. VALÊNCIO XAVIER: O EXPERIMENTO QUE SURGE DO ENTRECHOQUE DE LINGUAGENS	12
---	----

1. 2. CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM DE VALÊNCIO XAVIER	18
---	----

1. 2. 1. O autor-trapeiro: experiência, memória e re-escritura da história	18
--	----

1. 2. 2. Ante a eternidade latente do indestrutível: do poder da imagem e sua interação com o texto	23
---	----

1. 2. 3. <i>A gripe ready-made</i> : Valêncio Xavier, Dadaísmo e recontextualização de discursos ou “Manual prático para ver a realidade e seus discursos sob outra perspectiva”	26
--	----

CAPÍTULO 2

2. 1. APRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA OBRA E SUA CONFIGURAÇÃO ENQUANTO PERSONAGEM	34
---	----

CAPÍTULO 3

3. 1. A CHAMA QUE OSCILA ENTRE PAREDES DE CRISTAL	70
---	----

3. 2. ORGANICIDADE E SIMBIOSE: INFECÇÃO GENERALIZADA NA CIDADE-CORPO	73
3. 3. UNINDO OS CACOS DA CIDADE-VITRAL	77
3. 4. ENTRE O LABIRINTO E A TORRE DE BABEL: DESORIENTAÇÃO DOS SENTIDOS E EXPERIÊNCIA NA CIDADE	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Fica bastante clara, ao nos depararmos com a obra de Valêncio Xavier, toda a estranheza de seu experimentalismo literário. Sua literatura, pautada no entrecruzar de muitas linguagens, insere esse autor na posição de um dos mais experimentais da literatura brasileira.

A montagem de sua obra possui um *modus operandi* baseado na hibridização de linguagens artísticas modernas¹, como a fotografia, o cinema e as histórias em quadrinhos, assim como outros fragmentos discursivos, presentes no ambiente urbano, sobretudo a partir do período pós-revolução industrial, como a publicidade e o jornalismo, que, ao se entrelaçarem, fazem com que o autor paulista radicado em Curitiba produza uma narrativa única, marcada pelo teor labiríntico de sua linguagem, construída por muitas vozes, tanto polifônicas quanto anônimas.

Sua obra insere-se na busca por novas formas de expressão, preocupação que norteou a obra de muitos artistas e tornou-se presente não apenas no campo literário, mas artístico como um todo a partir, sobretudo, das últimas décadas do século XIX.

Nesse período, marcado por intensas transformações sociais que tiveram início no século anterior, com a Revolução Francesa e a ascensão da burguesia ao topo da pirâmide social, as próprias concepções de arte, linguagem e sentido no objeto artístico e, inclusive, o próprio papel do artista sofreram uma profunda transformação, influenciada pelo aprimoramento das técnicas de (re)produção advindas da Revolução Industrial.

A concepção convencional de arte, inabalada desde o Renascimento, que setorizava os campos artísticos – distinguindo-os e evitando qualquer interferência de um para com o outro – passa a ser substituída por uma nova concepção, baseada na hibridização das linguagens artísticas, na correspondência de sentidos, de “vozes confusas” cujos “ecos ao longe confundem seus rumores”, para usar uma expressão de Baudelaire, o grande modelo do artista moderno pós-industrial, pobre, apaixonado e revolucionário.

¹ Utilizo aqui o termo modernidade segundo a concepção de autores como Marshall Berman (2007) e Peter Gay (2009), como um período iniciado, sobretudo, a partir do século XIX, marcado por transformações técnicas e conceituais no plano social e artístico.

Inserindo-se nessa tradição de experimentalismo e renovação, marcada pela hibridização e recontextualização de linguagens distintas, é que a literatura de Valêncio Xavier, com seus romances-labirinto, testa os limites de sentido e poder expressivo por meio do processo de montagem narrativa, aplicando na literatura um método compositivo que aproxima-se bastante do cinema, numa colagem de fragmentos oriundos dos mais variados discursos do espaço das grandes cidades, como a fotografia, documentos e decretos oficiais, fragmentos literários (de autoria do próprio Xavier ou não), assim também como textos jornalísticos, publicitários, científicos, depoimentos, histórias em quadrinhos e “catecismos pornográficos”, convites para sepultamentos, papéis de bala, ilustrações, dados estatísticos e muitos outros, num exercício de criação literária entrecortado pelo choque ininterrupto entre a realidade e a ficção.

A obra de Xavier destaca-se também por conceber o espaço urbano não apenas como mero cenário do desenrolar narrativo, mas sim como uma espécie de personagem privilegiada, composta pela totalidade daqueles que percorrem suas ruas e adentram na intimidade de suas construções. Sua obra destaca o espaço como principal protagonista da narrativa, um macrocosmo que mantém uma relação dialética com os microcosmos que o compõem, influenciando seus habitantes ao passo que é transformado por eles.

O tema das grandes cidades – junto ao fascínio e estranheza que as mesmas exercem sobre seus habitantes, marcados pelo signo constante do trauma que cinde o indivíduo, transfigurando-o – está atrelado, sobretudo, ao conceito de modernidade e progresso, fruto das transformações ocorridas a partir do século XVIII. A própria arte passa a conceber o espaço urbano como palco de revoluções, cenário de transformações econômicas, políticas e culturais. A cidade passa a ser vista como um ambiente onde o choque entre o novo com a tradição exercerão profunda influência nos indivíduos das mais variadas camadas sociais.

A literatura passa a perceber o ambiente da cidade como uma escrita, um registro da existência daqueles que percorrem suas ruas. Visto em contraste com a paisagem natural, o espaço urbano escreve, no próprio solo do planeta, a crônica de uma humanidade que conseguiu dominar o meio natural com uma rede de cidades interligadas mas, ironicamente, é vítima de sua própria ação. O homem transforma o meio – na figura do espaço urbano – e é transformado por ele tanto positiva quanto negativamente. Desse modo, o espaço urbano e sua relação com a transformação e o trauma será parte fundamental da literatura elaborada por nomes como Rousseau, Goethe, Balzac, Dickens, Puchkin e Gógol.

No Brasil, o enfoque no espaço já apresenta suas primeiras manifestações na poesia de Gregório de Mattos, na qual se esboçam imagens de uma Salvador seiscentista em sátiras que muitas vezes abordam a relação dos habitantes com a cidade em questão. Nos anos que se seguiram à Independência, com a consolidação do romance burguês e o desenvolvimento das grandes cidades, a literatura brasileira passou a apresentar o espaço urbano com uma maior ênfase na obra de autores como José de Alencar, Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida. Merece destaque especial, ainda nesse período em questão, o nome de Aluísio Azevedo, que em suas duas maiores obras *Casa de pensão* e *O Cortiço*, desenvolveu uma literatura que priorizava o espaço urbano, colocando-se, inclusive, como personagem de destaque nas duas narrativas.

A partir do final do século XIX e por todo o século XX o ambiente urbano será pedra fundamental na obra de autores como Lima Barreto, Manuel Bandeira, Antônio de Alcântara Machado, Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade, fazendo se presente também, nos dias de hoje, na obra de autores como Valêncio Xavier, Joca Reiners Terron, Lourenço Mutareli e Chico Buarque de Holanda.

Em Valêncio Xavier o ambiente urbano, além de ser concebido como personagem, é também construído (ou montado) como um labirinto discursivo. Enfocando o caráter babélico da cidade e as muitas vozes que a perpassam, o autor constrói seu enredo utilizando fragmentos do próprio discurso urbano, rompendo a linearidade narrativa e explorando todo o potencial da (re)construção do espaço como personagem. Além disso, o ambiente urbano nas obras de Xavier sempre é marcado pelo Eros e Tântatos das pulsões que guiam as existências humanas que percorrem suas vias, seja desde a cidade que agoniza ante a influenza, em *O mez da gripe*, até as crianças de rua anônimas encontradas mortas em trens-fantasmas na periferia de Curitiba de *Rememorações da menina de rua morta nua*.

Partindo de tal premissa, o presente trabalho busca compreender as configurações do espaço urbano na novela *O mez da gripe*, buscando analisar a cidade de espaço personagem, assim também como as muitas configurações e metáforas fundamentais na composição da personagem Curitiba.

O primeiro capítulo busca mapear o trajeto de Valêncio Xavier na literatura, apresentando suas principais obras. Analisando as características da linguagem do autor, tenta-se também perceber o movimento empreendido por sua literatura em resguardar fragmentos de uma memória ameaçada ante as engrenagens do progresso e o esquecimento a elas atrelado. Fazendo uso da imagem do *Lumpensammler*, cunhada por

Walter Benjamin, o capítulo também sinaliza, na literatura produzida por esse autor-trapeiro, esse sucateiro que lida com os despojos da sociedade, como sua narração acaba por trazer em seu âmago uma outra história, não oficial. Uma história fruto do contrapelo, na qual a voz dos vencidos, dos doentes e mortos faz-se ouvir nas dobras da linguagem de uma cidade que agoniza ante o choque e o trauma desencadeados pela epidemia.

Discutindo a relação da imagem com texto na busca por novas formas de expressão – entrecruzando linguagens modernas ou não – o primeiro capítulo também aponta aproximações estético-ideológicas entre a linguagem de Xavier e o *Dadaísmo*, vanguarda surgida no início do século XX e que preconizava uma total reformulação dos conceitos de arte, pautada, sobretudo, na descontextualização do objeto – artístico ou não – de seu lugar de origem, recontextualizando-o em um novo ambiente ou época histórica e fazendo-o irradiar novos sentidos. Portanto, pretende-se assim perceber como os fragmentos que compõem *O mez da gripe* possuem características em comum a dos *ready-mades* dadaístas ao dissociarem determinados discursos de seus lugares de origem, e recontextualizando-os em outros lugares, fazendo-os irradiar sentidos completamente novos.

O segundo capítulo centra-se no estudo da representação do espaço urbano na obra, considerando como esse espaço se apresenta e, sobretudo, como se transfigura em personagem, no decorrer da narrativa. Após uma análise inicial de como o espaço é introduzido na obra, o capítulo introduz os conceitos de *Ambientação* e *Atmosfera* cunhados por Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, buscando uma melhor compreensão de como o cenário se configura aos olhos do leitor.

A seguir, por meio da análise dos fios narrativos que se entrelaçam na malha textual da obra, o capítulo também buscará perceber o movimento dialético da relação mantida entre o espaço e as personagens no decorrer de *O mez da gripe*. Tenta-se assim compreender de que maneira, no ambiente permeado pela doença, degradação e morte causado pela Influenza, espaço e personagens se integram no movimento de emancipação da cidade-espaço em personagem privilegiada da obra. A análise dos dramas individuais aponta que, pela relação mantida com seus habitantes, a cidade passa a surgir como personagem privilegiada na narrativa, como se Curitiba fosse um corpo maior, composto pela totalidade de todos aqueles que caminham em suas ruas e habitam suas casas.

O terceiro capítulo, por sua vez, volta-se para a série de representações que o espaço urbano adquire em *O mez da gripe*. O método de montagem na obra e a paralela apresentação/desenvolvimento da Curitiba-personagem proporcionam configurações metafóricas sobre a cidade que permitem um melhor vislumbre da mesma. A concepção iluminista do ambiente urbano como um grande organismo, com veias e circulação, é ponto de partida para uma análise centrada na cidade-personagem de Valêncio Xavier. Por sua relação praticamente orgânica mantida com seus habitantes, a cidade de *O mez da gripe* surge como um corpo moribundo, vitimado pela epidemia, que sofre todo o impacto da gripe, desde seus primeiros rumores até a quase total infecção de seu organismo. Além de remeter à metáfora do corpo, a cidade de Xavier também surge como um labirinto, onde inexitem rotas e percursos de leitura pré-estabelecidas, cabendo ao leitor seguir os fios que o conduzam para fora do emaranhado de ruas e discursos que compõem Curitiba

A desorientação, o atordoamento e a busca também marcam os habitantes que percorrem os corredores da cidade-labirinto, um desentendimento que é potencializado pelo caráter babélico dessa mesma cidade, onde uma sucessão de discursos, tão distintos quanto fragmentados, unem-se para compor sua voz. Assim, o capítulo final aprofundará ainda a análise das configurações do espaço urbano, em especial para as representações metafóricas adquiridas pelo mesmo no decorrer da obra, tentando perceber todo o potencial da Curitiba-personagem de Valêncio Xavier.

CAPÍTULO 1

1. 1. VALÊNCIO XAVIER: O EXPERIMENTO QUE SURGE DO ENTRECHOQUE DE LINGUAGENS

Valêncio Xavier Nuculitcheff nasceu em São Paulo no dia 21 de março de 1933. A partir da década de 1950, com 21 anos de idade muda-se para Curitiba – cidade que marcará tanto a vida quanto a obra do escritor. Em 1959 reside em Paris, onde atua como fotógrafo de galerias de arte, mantendo contato com estéticas como o *Dadaísmo* e a *Nouvelle Vague*, que acabariam por influenciar suas produções literárias e cinematográficas.

Durante a década de 1960 é chamado para trabalhar na recém inaugurada TV Paraná, onde atuou como cenógrafo, produtor, assistente de direção e roteirista. Segundo palavras do próprio autor, não havia estudado nada, apenas cursara Belas Artes em Curitiba durante dois anos. Em 1966 casa-se e muda-se para São Paulo, onde moraria até 1969. Nesse período trabalhou como produtor para Silvio Santos e para a Rede Globo, ocasião em que produziu, em parceria com Túlio de Lemos, o programa *Processo 68*. Segundo as palavras de Xavier em entrevista feita por Joca Reiners Terron e publicada na revista *Direção*:

Era um programa que misturava ficção e documentário rememorando crimes insolúveis, com a assessoria da Secretaria de Segurança Pública. Eu recebia aqueles inquéritos policiais cheios de fotos dos assassinatos, degolados, mulheres estupradas e mortas, envelopes com balas manchadas de sangue, coisas assim. Eu chegava em casa de noite, ficava com medo de entrar e ver as paredes cheias de sangue e minha mulher estirada, morta. Não sei se esses inquéritos influenciaram na maneira de escrever. Talvez. (*DIREÇÃO*, 1997, p. 98).

Em 1969 retorna para Curitiba onde trabalha na TV Tupi paranaense. Anos depois Valêncio Xavier abandona a televisão, fazendo apenas alguns trabalhos esporádicos.

Em abril de 1975, cria a Cinemateca do Museu Guido Viaro, onde foi responsável pela restauração de vários filmes do início do século XX, como *Panorama da Curitiba*, de Annibal Requião (1909) e *Despedida do 19o Batalhão*, de Paschoal Segretto (1910), dentre outros.

Valêncio Xavier também atuou no cinema, participando da produção e direção de filmes como *Nós, O Paraná – História de um povo* (1960), *O Mate* (1963), *Jogos universitários* (1970), *A visita do velho senhor* (1975), *Salão da gravura, sala Poty* (1976), *O Monge da Lapa* (1979), *Caro signore Feline* (1980) e uma adaptação de *O Corvo, de Edgar Allan Poe* (1982). Como presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro realizou vídeos como *O pão negro – Um episódio da Colônia Cecília* (1993) e *Os 11 de Curitiba, Todos Nós* (1995).

A estreia na literatura deu-se em 1963 com a publicação do conto *Acidentes de trabalho*, na revista *Senhor*. A seguir, publica *Desembrulhando as balas Zequinha* (Payol, 1973) e *Curitiba, de Nós* (Fundação Cultural de Curitiba, 1975).

A partir da década de 1980 nota-se um processo cada vez mais experimental na construção de suas narrativas, aliada à recorrência de temas como memória, espaço urbano, erotismo e morte. Em muitas das obras surgidas neste período, Valêncio Xavier irá explorar a interação texto-imagem, quebrando não apenas a linearidade como também a própria necessidade de uma voz narrativa bem definida em seus textos. A obra que inaugura esse período é *O mez da gripe* (Fundação Cultural de Curitiba, 1981).

Nesta obra, Xavier reconstrói o momento em que Curitiba foi assolada pela pandemia de gripe Espanhola, nos meses de outubro, novembro e dezembro de 1918. O enredo divide-se em três partes – *1918 Outubro Alguma coisa*, *1918 Novembro O mez da gripe* e *1918 Dezembro A última letra do alfabeto* – nas quais várias narrativas se entrecruzam num cenário marcado pela degradação, loucura, sexo, doença e morte.

O método compositivo utilizado na criação de *O mez da gripe* envolve recortes de jornais, anúncios publicitários, versos eróticos escritos pelo próprio Valêncio Xavier, depoimentos de sobreviventes à pandemia, fotografias, decretos municipais e relatórios do serviço sanitário daquela época. Sobre a obra, Regina Chicoski afirma que

Poem-se a nu os sentimentos humanitários que surgiram durante a epidemia: conflitos pessoais, patrióticos, sociais, estampados na novela, revelando uma sociedade marcada pelo caos. A dor, o sofrimento, a angústia, o pânico, a população ludibriada, ora pela

administração pública, ora pela imprensa, ora pela publicidade, culminam no caos [...]. A Curitiba histórica dos jornais e dos depoimentos transforma-se num mosaico de superstições, aparentemente aleatórias – como as características do Dadaísmo, da montagem, da colagem – mas que se revelam num cenário coerente e significativo – não com a intenção de conter a realidade viva, mas, sim, concretizar uma atmosfera de perdição e desvario coletivo na província (CHICOSKI, 2004, p. 129-130).

Em 1983 Xavier lança *Maciste no inferno* pela editora Criar. O processo compositivo da obra é semelhante a *O mez da gripe*, utilizando para a montagem de seu enredo o exercício de colagem de partituras musicais, imagens cinematográficas, caracteres diferenciados inseridos no texto e a inexistência de paginação do livro.

A obra é constituída por duas narrativas intercaladas que exploram o erotismo, sexualidade e solidão e estão temporal e espacialmente interligadas: a primeira mostra os passos de um homem que entra na sala de exibição do filme, procura sentar-se ao lado de uma mulher, e durante a exibição da película passa a tocar o corpo da mulher, primeiro o seu braço, depois seu seio. O gozo toma conta de seu corpo de tal forma que mal sente a mulher cravar as unhas em sua carne e ameaçar chamar o guarda. O homem vai até o banheiro, limpa-se e, cobrindo a mancha de sêmen em sua calça com o mesmo chapéu que cobrira seu pênis enquanto tocara a mulher, sai do cinema antes do filme acabar. A outra narrativa é a do próprio filme em exibição na sala, *Maciste no inferno*, dirigido por Guido Brignone em 1926².

Seu método de montagem aproxima a obra tanto da literatura quanto do cinema: o autor utiliza apenas as páginas direitas do livro como uma tela de projeção (as páginas esquerdas são cinza), como se ao passar a página, sem precisar sequer mexer a cabeça, o leitor apenas adiantasse mais um fotograma da narrativa filmico-literária que vê sendo contada. Outro fator que reforça a proposta de Xavier é a inexistência de paginação

² *Maciste all'inferno*. Italia, 1926. Direção Guido Brignone, Cinegrafia Ubaldo Arata e Segundo de Chomon, 85 min.

Maciste é um dos mais antigos e recorrentes personagens do cinema italiano. O personagem apresenta semelhanças com a figura mitológica de Hércules, possui força descomunal que usa para defender os inocentes. Apresentado como figura secundária no filme *Cabília*, de 1914 dirigido por Giovanni Pastrone, o personagem interpretado por Bartolomeo Pagano despertou a atenção do público, o que rendeu, entre 1915 e 1927, 26 filmes sobre Maciste todos interpretados por Pagano. O personagem foi utilizado para propaganda nacionalista durante a Primeira Guerra Mundial em filmes onde se alistava como soldado. Suas aparições em filmes de baixo orçamento renderam aproximadamente 50 filmes, entre as décadas de 1920 e 1960.

No enredo de *Maciste no inferno*, Maciste (Bartolomeo Pagano) é raptado pelo Deus Plutão e levado até o Hades e até encontrar uma maneira de fugir do reino subterrâneo, deve resistir aos encantos de Perséfone e conter uma revolta no Hades.

propondo ao leitor prender-se à narrativa como única alternativa possível de encontrar seu fim ou sua saída, esperar o acender das luzes quando o filme acabar.

Em 1985 publica o conto *O Minotauro* pela editora Logos, uma releitura do mito grego do minotauro³, ambientada em um hotel nos dias atuais. Seu enredo apresenta um entrecruzamento de narrativas que se complementam.

Na narrativa central um homem leva uma mulher para passar a noite em um hotel e, para não pagá-la pelo sexo, abandona o quarto no meio da noite e se lança nos corredores escuros do hotel em busca da saída. Em busca de um interruptor, adentra em um banheiro também sem luz e espeta o dedo em um prego na parede onde estão pregados alguns pedaços irregulares de jornal velho. Sai do banheiro, sobe e desce escadas escuras, depara-se com janelas que apenas revelam que a escuridão lá fora é tão grande quanto aquela dentro do hotel. Volta ao quarto em busca dos fósforos da parceira adormecida e retorna ao banheiro, onde lê em um dos pedaços de jornal o caso de uma mulher que fora encontrada morta e parcialmente devorada por urubus. Escuta um barulho e sente uma presença desconhecida junto a ele no banheiro. Instintivamente empurra-a e, fugindo por entre corredores escuros, consegue encontrar a saída do hotel.

Outras micronarrativas complementam a trama principal, desde o corte na narrativa central para contar o mito grego do Minotauro, passando pelo recorte de jornal do banheiro que traz a notícia da loira desconhecida encontrada morta e semidevorada por urubus, aos diálogos que se passam na recepção do hotel que, gradativamente, revelam que a moça fora assassinada naquele lugar.

O método compositivo de *O Minotauro* também é explorado visando construir a ideia de um labirinto: a paginação não existe, o leitor apenas pode se orientar por números impressos no topo de cada página representando as placas com os números dos quartos que, entretanto, por serem aleatórias, aumentam ainda a sensação de desorientação.

O ano seguinte marcaria a publicação de duas obras: *A propósito de figurinhas* (Studio Krieger, 1986) – livro de crônicas com Poty – e *O mistério da prostituta*

³ O mito conta que o rei Minos e sua esposa Parsifae, da ilha de Creta, são castigados pelos deuses e têm um filho com corpo humano e cabeça de touro que devora carne humana: O minotauro, que será criado pelos pais num labirinto criado por Dédalo. Anos depois o rei Minos invade a Grécia e ataca a cidade de Atenas, forçando-a a entregar anualmente sete rapazes e sete moças virgens para serem lançadas ao labirinto e sacrificadas ao Minotauro. Teseu, filho do rei Egeu de Atenas, ao tomar conhecimento das exigências impostas pelo rei Minos, toma o lugar de um dos rapazes e parte para a ilha de Creta, a fim de matar o Minotauro. Dembarcando na ilha Teseu encontra Ariadne, filha do rei Minos, que lhe dá armas e um novelo de ouro para que o fio o guie até a saída e consiga vencer o labirinto. Teseu mata o monstro e foge da ilha com Ariadne, abandonando-a na ilha de Nacsos, enquanto ela dorme.

japonesa & Mimi-Nashi-Oishi (Gráfica e Editora Módulo 3, 1986), narrativa menos experimental do autor na qual a interação entre texto e imagem se dá de forma menos intercalada que as anteriores.

O enredo de *O mistério da prostituta japonesa* se inicia com um homem que segue uma prostituta japonesa pelos muitos corredores de um hotel até chegarem a um quarto minuciosamente descrito – inclusive, com uma planta impressa intercalada ao texto. Novamente faz-se presente a exploração de Xavier pela temática do labirinto travestido em espaço urbano pós-industrial, num enredo oscilante entre o erotismo e a solidão. Após o ato sexual ele começa a fazer à prostituta uma série de perguntas em português que ela – por escolha própria – indiferentemente responde em japonês, sinalizando a distância existente entre a pessoa da prostituta e seu cliente. O homem preocupa-se em saber se ela chegara ao orgasmo com ele e mostra-se como alguém sozinho, enquanto cada vez mais a moça se esquiva de suas perguntas. Assim, no ambiente daquele quarto, o erotismo que perpassou toda a narrativa cede lugar a uma atmosfera opressora, marcada pela solidão e frustração. Despedem-se. Ele voltará muitas noites ao mesmo hotel na esperança de encontrá-la, mas não obtém sucesso.

O segundo conto, *Mimi-Nashi-Oishi*, é construído por meio do diálogo de dois personagens não identificados. O diálogo entre ambos narra a história de Oichi, um monge contador de histórias convidado por um samurai a um palácio para contar a história da batalha de Dan-No-Ura⁴, encanta a todos que ouvem sua história de tal maneira que lhe pedem que volte na noite seguinte, mas que não conte o ocorrido a ninguém, pois o amo daquele castelo viaja em segredo. Ao retornar ao templo pela manhã Oichi encontra seus companheiros monges aflitos, exausto, dorme o dia inteiro. À noite o samurai reaparece e vem buscar Oichi, que canta à mesma plateia silenciosa sobre a batalha. Enquanto isso, o abade nota a ausência de Oishi em sua cela e, após uma noite de busca infrutífera, ouve Oichi cantando diante da tumba do imperador Antoku-Tennô. Amedrontado com o encantamento que os fantasmas lançaram sobre Oichi, o abade cobre seu corpo com as palavras de Buda, entretanto esquece as orelhas que, por estarem sem as palavras sagradas, eram visíveis aos fantasmas. O samurai vem

⁴ Batalha naval ocorrida em 25 de abril de 1185, nas águas de Dan-no-Ura, área localizada no estreito de Shimonoseki, extremo sul de Honshu, no Japão. As dinastias Taira e Minamoto lutavam pelo controle do país na guerra de Guempei desde 1180, e a batalha de Dan-No-Ura marca a ascensão do clã Minamoto ao poder. Ao perceber a derrota iminente, muitos membros da família Taira lançaram-se ao mar, inclusive o jovem imperador do Japão, Antoku, protegido dos Taira, morto aos sete anos de idade. Em *Mimi-Nashi-Oishi*, é para a corte fantasma de Antoku que o monge Oichi, recita versos sobre a batalha em questão.

em busca do monge, enxerga apenas suas orelhas, arranca-as e leva-as embora. Apesar de ferido, o monge sobrevive.

O reconhecimento da obra de Valêncio Xavier pelo grande público teve seu início a partir do final da década de 1990, com a publicação de *O mez da gripe e outros livros* (Companhia das Letras, 1998), numa edição que apresenta os principais trabalhos de Valêncio Xavier publicados na década de 1980 : *O mez da gripe*, *Maciste no inferno*, *O Minotauro*, *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oishi* e o inédito *13 mistérios + O mistério da porta aberta* – uma coletânea de catorze contos, cuja formatação apresenta um livro à parte inserido na coletânea, com capa, dedicatória, sumário e uma divisão de capítulos que sinaliza cada conto. Escritos numa mescla de jornalismo sensacionalista com literatura policial, os contos versam sobre temas misteriosos – insolúveis em sua maioria – numa nova incursão pelo universo labiríntico da linguagem e do imaginário. No ano seguinte publica *Meu 7º dia* pela editora Ciências do Acidente.

Em 2001, com a publicação de *Minha mãe morrendo e O menino mentido*, pela Companhia das Letras, envereda novamente pela exploração dos labirintos da memória, numa mescla de ficção e autobiografia.

Na primeira das narrativas do livro, intitulada *Minha mãe morrendo*, Xavier mescla fotografias, ilustrações extraídas de manuais de anatomia e versos escritos por ele mesmo ao compor essa narrativa que explora a relação edipiana entre o menino mentido e sua mãe. Com toques de erotismo, indiferença, culpa e confissão, o autor recompõe um mosaico de lembranças ora proibidas, ora dolorosas do passado de um menino que o autor não sabe ao certo se realmente existiu. A temática da memória e seus labirintos também será nas duas narrativas seguintes – *Menino mentido: topologia da cidade por ele habitada* e *Menino Mentido* – o ponto em que Xavier retornará à exploração do espaço urbano e sua influência na construção da memória. Numa espécie de anti-romance de formação, o autor retratará passagens da infância do menino na cidade, utilizando, para a construção da narrativa, fragmentos oriundos dos mais variados formatos das vozes da cidade, como anúncios publicitários, mapas, fotografias, ilustrações, manuais de catecismos, histórias em quadrinhos.

Crimes à moda antiga: contos verdade (Publifolha, 2004), uma antologia definida por Xavier como de oito contos-verdade, na qual ele reconta famosos crimes ocorridos nas primeiras décadas do século XX, numa composição narrativa menos experimental, com poucas ilustrações (desenhos, fotografias e recortes de jornais

relacionados aos crimes). Novamente destaca-se a exploração de Xavier por temas como a morte e o erotismo, assim como uma nova incursão pela mescla do jornalismo sensacionalista com a narrativa policial.

rRemembranças da menina de rua morta nua e outros livros (Companhia das Letras, 2006) foi o último livro lançado por Valêncio Xavier em vida e é uma compilação de sete livros: *Memórias de um homem invisível*, *O barqueiro da morte*, *Mulheres em amores*, *rRemembranças da menina de rua morta nua*, *Sete (7) O nome das coisas*, *Macao* e *Coisas da noite escura*.

Nesta obra, as narrativas intercalam memória, tragédia, erotismo, mistério, fantasia e diário de viagem elaboradas pela mescla de vozes comum ao experimentalismo de Xavier, que para compor tais enredos, utilizou gravuras medievais, fragmentos do jornalismo sensacionalista, fotografias, transcrições de roteiros do jornalismo televisivo e ilustrações de manuais de anatomia. Como última obra lançada por Valêncio Xavier, esta compilação de trabalhos revela, junto com *Minha mãe morrendo e O menino mentido*, publicada cinco anos antes, uma retomada ao experimentalismo literário iniciado pelo autor em livros como *O mez da gripe*, no início da década de 1980, em que os labirintos da memória, linguagem e espaço urbano trazem consigo uma enorme quantidade de vozes que são utilizadas pelo autor ao compor seus enredos.

Sentindo há alguns anos o avanço gradativo do Mal de Alzheimer, Valêncio Xavier, autor movido pela exploração do passado e pela luta solitária em prol da preservação da memória contra a aniquilação totalizante do esquecimento, faleceu em 5 de dezembro de 2008, vítima de complicações acarretadas por uma pneumonia.

2. CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM DE VALÊNCIO XAVIER

2.1. O trapeiro: experiência, memória e re-escritura da história

Valêncio Xavier destaca-se como um dos maiores expoentes da literatura experimental brasileira, construindo obras que exploram o diálogo intertextual entre imagem e palavra e suas muitas possibilidades. Ao compor sua obra, faz uso dos

materiais inusitados como ferramentas para a construção de suas narrativas, como recortes de jornais, fragmentos de histórias em quadrinhos, manuais de catecismo e pornografia, anúncios publicitários, fotografias, depoimentos, letras de músicas e recortes ficcionais por ele criados, partindo de aspectos ora verídicos ora ficcionais para a construção de seu enredo, causando uma relação com o leitor que vai além do convencional, como afirma Pavloski acerca da novela *O mez da gripe*:

Desde as primeiras páginas de *O Mez da gripe* fica evidente que o tipo de relação que se estabelece entre texto e leitor se diferencia do tipo de comunicação ao qual estamos habituados a manter com outros universos textuais, possivelmente mais lineares, nos quais o grau de complementação da linguagem (ou linguagens) exigida para a configuração de sentido é sensivelmente menor (PAVLOSKI, 2005, p. 45).

Ao mesclar o literário com o não-literário na composição de seus enredos, Valêncio Xavier prova que a narrativa também “[...] se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser (CANDIDO, 2004, p. 9)”. Desse modo percebemos o poder de uma literatura que se manifesta a partir daquilo que, à primeira vista não é, mas que acaba por tornar-se literário, possibilitando que mantenhamos contato com territórios antes por nós desconhecidos, mundos que até então nunca havíamos explorado, como as muitas histórias da Curitiba que conhecemos através dos recortes valencianos.

Um desses recônditos desconhecidos acaba sendo o próprio passado muitas vezes relegado ao esquecimento, abandonado pelo agora. Portanto, buscando esse reencontro com o passado, a obra de Valêncio Xavier vai além de uma mera tentativa de narrar um fato ocorrido. Esse passado se reconstrói minuciosamente em detalhes aleatórios, através da exploração de novas formas de se conceber a literatura, explorando a interação de novos componentes que, muitas vezes, soam como estranhos, dissonantes, mas que encontram um fio narrativo que os une. Segundo Borba:

É justamente esta narrativa que transborda, que vai além do simples ato de narrar, que se alinha, que se encontra com o pensamento de autores como Walter Benjamin [...] cuja obra vem nos apresentar uma modernidade constituída por um passado que se ativa a cada repetição, e que através da experiência do choque visa suscitar, reintegrar. (BORBA, s/d, p. 1).

Walter Benjamin afirmou que a história não se constrói num tempo homogêneo e vazio, e sim num tempo saturado pelo ‘agora’, e partindo de tal assertiva inicial, devemos entender alguns pontos básicos:

Em primeiro lugar, não podemos esquecer os apontamentos de Benjamin sobre a importância da narração para a constituição do sujeito e de sua contribuição à história em suas famosas *Teses sobre o conceito de história*, últimos escritos do filósofo, publicadas postumamente em 1940. A seguir, devemos atentar que esse passado, só se deixa fixar a partir do momento em que é reconhecido, pois, para Benjamin (1996, p. 224), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo”, ou seja, para o autor, o passado não é descrito por nós, e sim articulado. É através do resgate do passado que se dá seu encontro com o presente, e por meio da conexão dessas duas épocas distintas que esse presente se reorganiza. Para Benjamin deve-se sempre impedir esse esquecimento, esse abandono total do passado, pois apenas assim se evita a barbárie ou a perda da memória. Sua visão da história parte de um princípio de contrariedade à história contínua, buscando a reescrita de uma história nunca acabada, o resgate da memória e a reconstrução de experiências significativas do passado.

A literatura acaba sendo um modo interessante de se fixar, de articular esse passado, de trazê-lo à tona uma vez mais, pois, segundo Gagnebin (2004, p. 3) “hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstituir um passado que nos escapa, seja para ‘resguardar alguma coisa da morte’ (Gide) dentro da nossa frágil existência humana”.

É isso que Valêncio Xavier faz em *O mez da gripe*: ele retrata uma Curitiba esquecida, repleta de anônimos relegados às névoas do passado e conta os detalhes do que aconteceu nessa cidade durante o surto de influenza em 1918. Como complemento à construção do cenário da época, nos deparamos com ecos da Primeira Guerra Mundial, que chegam até os habitantes da cidade por meio dos jornais daquele período. E assim, narrando o cotidiano dos sem-nome, a trama de *O Mez da Gripe* resgata os esquecidos, aqueles de quem não se ouviu falar e seus dilemas pessoais ante os inevitáveis desígnios da morte.

Essa preocupação com a preservação da memória dos esquecidos, a história dos *outsiders*, dos mortos, faz de Valêncio Xavier um *Lumpensammler*, um trapeiro que tece seu enredo com retalhos sujos e amarrotados da realidade, uma categoria de autor

“sucateiro”, surgido a partir do final do século XIX, preocupado, sobretudo, em elaborar uma literatura que resista aos poderes totalizantes do esquecimento e da barbárie.

Segundo Benjamin, o aperfeiçoamento da técnica oriunda do capitalismo – com a consolidação da burguesia a partir do final do século XVIII e a Revolução Industrial – causou um empobrecimento, e gradativa perda da experiência, marcando o fim das grandes narrativas, criadas seguindo um modelo convencional, tradicional, cujo pressuposto básico era a transmissão de um ensinamento, uma moral ou a preservação da memória e patrimônio cultural.

Para o autor, a extinção da experiência tira dos homens o vínculo com a história, com a tradição, com o próprio passado. A narrativa, que antes era uma ponte entre o passado e o presente, entre o indivíduo e a tradição, o individual e o coletivo, não existe mais, restando apenas, no lugar do narrador que trazia em suas palavras toda uma carga de ensinamentos e experiências, um romancista solitário, que elabora uma literatura vazia, que não transmite experiência alguma para seu leitor, o qual, por sua vez, nada mais espera da literatura do que mero entretenimento escapista, refutando qualquer experiência que possa advir de suas leituras. Diagnosticando tal problema, Benjamin defende:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim, uma nova barbárie. [...] Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do *atual*. (BENJAMIN, 1994, p. 115-119).

No entanto, segundo o pensador alemão, nem tudo está perdido: com o total aniquilamento das narrativas tradicionais por meio do esquecimento, um novo tipo de narrativa surgirá, uma narrativa oriunda dos escombros, das ruínas da antiga narrativa. Junto com ela emergirá uma nova concepção de narrador, mais humilde, sem tanta pompa ou triunfo, uma figura marginal que dará voz a uma narrativa segregada pela sociedade capitalista. Uma literatura de malditos, marginais e esquecidos, mas que,

mesmo assim, ainda carrega os componentes básicos da narrativa tradicional. Segundo Gagnebin (2006, p. 53) esse narrador “seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhem os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder”.

Esse autor-trapeiro, não visa registrar os grandes feitos, ele se concentra em apanhar, catalogar e colecionar aqueles fatos tidos como de menos importância para a história oficial – composta por aqueles eventos por ela escolhidos. O narrador-sucateiro lida com os fatos com os quais a história oficial não sabe o que fazer e abandona ao esquecimento. Para Benjamin, esses elementos excluídos do discurso histórico que são temas na obra de tais autores concentram-se em dois pontos principais: o sofrimento e o anonimato.

Na obra de Valêncio Xavier, percebemos de modo bastante claro esse tipo de preocupação por parte do autor: permeando toda a narrativa, vemos o sofrimento de uma cidade sendo exposto em todas as suas camadas, em alguns momentos de modo claro, em outros, de modo velado, sutil, mas, mesmo assim, presente. O anonimato torna-se também presente, no decorrer de toda a obra vemos figuras anônimas, personagens marginalizadas pela sociedade, loucos, pobres, presidiários, culminando na representação da própria imagem da morte – talvez a figura mais rejeitada pela humanidade – plasmada em todas as páginas de *O Mez da Grippe*.

Outro ponto de cruzamento digno de ressalva entre a obra de Valêncio Xavier e as teorias de Walter Benjamin é que Xavier trabalha com os estilhaços da história, com seus fragmentos abandonados, descontextualizando esses objetos e fazendo-os irradiar novos sentidos. Xavier é um autor que utiliza os fragmentos, os estilhaços, acumulando-os numa nova construção que desnuda o real. Já que o caráter histórico da linguagem está firmado sobre a noção de infinidade de significados, nada mais justo que o autor, como é o caso de Valêncio Xavier em *O Mez da Grippe*, extraia de seus fragmentos de linguagem (recortes de jornais, fotografias, depoimentos etc.) o máximo de sentidos possíveis. Ironicamente, Benjamin afirmava que um dos principais causadores do empobrecimento da experiência foi a difusão da imprensa no século XIX. No entanto, repetindo o conceito defendido por Antonio Candido, Xavier consegue tornar literário aquilo que não o é, fazendo com que o texto jornalístico, esse grande vilão para Benjamin, se torne aliado do narrador, que poderá utilizá-lo e extrair dele uma gama infinita de significados. Segundo Antonio Candido em *Brigada Ligeira*:

O escritor é um indivíduo que exprime sempre uma ordem da realidade segundo um dado critério de interpretação. A técnica empregada é um instrumento de trabalho; um instrumento de trabalho que, embora visceralmente ligado ao conteúdo expressivo, pode ser usado para a expressão de mais de um conteúdo (CANDIDO, 2004, p. 64-65).

Desse modo, o autor vai construindo, através de pedaços do discurso urbano esquecidos pelo tempo – seja de jornais, de propagandas, fotografias etc. – uma cidade inteira, cidade essa que ficou para trás, abandonada nas névoas de uma lembrança fugidia. E assim, Valêncio Xavier prossegue, dando voz aos esquecidos e retratando o cotidiano de uma cidade perdida no passado, vitimada por uma epidemia que varreu grande parte de sua população, resgatando, através de uma linguagem sofisticada-experimental, a memória dos mortos, dos doentes, e de todos aqueles que são abandonados nos porões do passado, remetendo-nos às palavras de Benjamin em seu ensaio *O Narrador* (1936):

O grande narrador tem suas raízes no povo, principalmente em suas camadas artesanais. [...] Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 1994, p. 214-215).

Valêncio Xavier se encaixa na figura desse homem do povo, uma figura que fala por muitos, que impede seu esquecimento nas malhas na história, movendo-se pelas várias camadas de uma Curitiba assolada pela Influenza, retratando vários eventos interligados com o contexto da epidemia num romance polifônico onde cada fragmento encerra um significado em si e que, quando anexado a outros, constrói algo maior: o panorama fiel de uma cidade frente à experiência da morte.

Além da nova concepção de narrador, Walter Benjamin refletiu também sobre uma mudança ocorrida na própria concepção da linguagem – por sinal, utilizada por Valêncio Xavier, levando-nos a pensar que talvez a forma convencional de narrativa não fosse capaz de dar conta da demanda informacional almejada pelo autor de *O Mez da Grippe* – como ressaltado por Gagnebin:

Benjamin reúne reflexões [...] sobre a memória traumática, sobre a experiência do choque [...], sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma, diz Freud na mesma época, porque este, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem (GAGNEBIN, 2006, p. 51).

É exatamente esse retrato fiel do traumático alcançado através de uma nova forma de se contar uma história e essa mudança, essa renovação na linguagem um dos pontos mais característicos na narrativa de Valêncio Xavier.

A renovação na linguagem é uma das marcas mais presentes nos grandes autores da modernidade. Marshall Berman, em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982), já apontava a renovação das formas de expressão vigentes como uma das principais características da arte moderna. Nomes como Baudelaire, Kafka, Joyce e Proust se destacaram por produzirem obras que renovavam a linguagem e as temáticas, acabando por influenciar a arte e o pensamento não apenas de sua época, mas da posteridade.

As inovações de Valêncio Xavier no campo da literatura podem ser vistas a partir de sua maneira particular de conceber a estrutura de sua narrativa, intercalando texto e imagens. A seguir, veremos quais as imagens – além dos já citados recortes de jornais – mais recorrentemente utilizadas por Xavier na composição de *O mez da Grippe* para, num instante seguinte, analisarmos de que modo o autor inscreve-se numa categoria de artistas surgidos a partir do final do século XIX e que trazem em suas obras uma preocupação em testar os limites da linguagem artística, e todo o potencial de sua linguagem híbrida.

2. 2. Ante a eternidade latente do indestrutível: Do poder da imagem e sua interação com o texto

A produção de uma imagem representa uma interpretação particular da realidade, atrelada ao artista e/ou seu meio social, criada segundo uma função ideológica, seja ela religiosa, política, artística, publicitária e, inclusive, abstrata. Apesar de o ser humano ser predominantemente visual, a elaboração de imagens não é um ato

natural, como a recepção/emissão de sons que é proporcionada por uma interação psicofísica natural do emissor. Desse modo, ao elaborar as mais variadas formas de imagens parte-se do pressuposto de que alguma técnica seja empregada, isso desde um graveto com o qual se risca a areia ao cinema ou à fotografia, por exemplo.

Toda imagem produzida possui uma quantidade possível de sentidos, que partem da consciência do autor como indivíduo criativo. O autor posiciona-se por meio da obra, que atinge seu público, o que gera uma ramificação de sentidos oriundos do sentido original, por meio de várias interpretações – pessoais e coletivas – suscetíveis a influências tanto internas quanto externas ao indivíduo e seu meio social. A produção de imagens atende às mais variadas necessidades humanas e torna-se parte fundamental de sua existência pessoal e coletiva, associando-se a contextos tanto objetivos quanto subjetivos.

Entretanto, com o aprimoramento das técnicas de produção/captação da realidade surgidas a partir da segunda metade do século XIX, nota-se um gradativo processo de hibridização entre muitas das linguagens atreladas em sua totalidade ao imperativo da imagem sobretudo no ambiente das crescentes cidades, principalmente nas primeiras décadas do século XX, e essas mudanças influenciaram não apenas o modo como aquela sociedade lidava com a imagem e todo o seu poder, mas também atuaram de modo único e decisivo no campo das artes.

Em suas obras, Valêncio Xavier hibridiza as linguagens artísticas surgidas a partir do final do século XIX, principalmente aquelas atreladas à exploração dos muitos usos e interações das imagens. Ao fazer uso de imagens oriundas dos mais variados meios, seja o cinema, a publicidade ou a fotografia, Xavier evita o uso pleonástico da imagem, recusando-se a utilizá-la como uma mera ilustração de alguma passagem da narrativa. Para o autor, a imagem – que pode trazer um grande poder comunicacional em si mesma – possui uma gama de significados fluidos, moventes, com uma interpretação direcionada pela história, continuamente recontextualizada. As imagens, tanto quanto as palavras, trazem seus próprios significados que, ao serem inseridos no enredo, complementam a voz narrativa, e é a interação entre as mais variadas imagens com o texto que marca a produção ficcional de Valêncio Xavier.

Uma das categorias de imagens recorrentemente utilizada por Xavier é a fotografia, completamente atrelada à preocupação do autor em resguardar os mortos do esquecimento, pois, segundo Santaella e Nöth, as fotografias

diferentemente do cinema, televisão ou vídeo que, graças ao movimento, guardam a memória dos mortos como se estivessem vivos, devido à imobilidade, fixidez, que lhes são próprias, guardam a memória dos mortos como mortos. Mas mesmo entre aqueles que ainda vivem, fotografias funcionam como documentos dos efeitos do tempo e dos traços de envelhecimento. Testemunhas impiedosas da passagem da vida em direção à morte. Todas as fotografias são *memento mori*. Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma outra pessoa ou objeto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar um determinado momento. [...] Na petrificação fotográfica não está apenas a imobilidade mortífera, mas também a eternidade latente do indestrutível. [...] O instante arrancado do continuum, que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento do vivido que se esvaiu. A eternidade do registro acaba funcionando como prova irrefutável de que a vida, em cada milésimo de instante, está grávida da morte. Porque é por natureza provisório, transitório, fugaz, cada momento vivido incuba sua própria morte. Sendo capaz de congelar o instante num flagrante eterno, a fotografia acaba apontando para o avesso do eterno: a irrepitibilidade e morte irremediável que está inscrita na passagem de cada instante (SANTAELLA e NÖTH, 1999, p. 133-135).

É preciso destacar que, das imagens que Xavier faz uso em suas obras, esse inventário da mortalidade que é a fotografia destaca-se das outras imagens por trazer em seu âmago – mais naturalmente e com uma intensidade maior – a dualidade entre finitude e eternidade, entre vida e morte. Em *O mez da gripe* o uso de fotografias de uma Curitiba assolada pela Influenza são uma constante. Valêncio Xavier mescla ao seu texto desde fotografias de enterros a cenários (prédios públicos e privados, praças e ruas) intrinsecamente ligados ao contexto da Gripe Espanhola na capital paranaense. As fotografias, inclusive, como recurso de enriquecimento da diegese de *O mez da gripe* e da linguagem híbrida elaborada pelo autor, contribuem na construção da narrativa, auxiliando inclusive a potencializar a atmosfera de morte que perpassa toda a narrativa em questão.

Outra categoria de imagens constantemente utilizada por Xavier são os anúncios publicitários que, assim como as fotografias, contribuem para a ambientação da narrativa e para a construção da atmosfera de morte. Em *O mez da gripe* os recortes publicitários refletem o crescente clima de doença. O autor seleciona para a obra recortes que refletem o medo generalizado da sociedade paranaense ante a epidemia de Influenza em 1918.

A interação entre palavras e imagens, torna *O mez da gripe* um dos mais eficientes exemplos de hipertexto, no qual cada fragmento possui um significado latente

que, inserido na obra, desdobra-se numa quantidade de pontos e ligações que se entrecruzam na narrativa. A hipertextualidade em *O mez da gripe* aproxima-se não apenas da concepção linguística de hipertexto – que defende o mesmo como um conjunto, um acervo de leituras prévias que geram, por sua vez, ligações e entrecruzamento de sentidos – aproximando-se também da concepção de hipertexto das tecnologias de inteligência que enxergam pontos, nós e cruzamentos nos fios da malha textual, concebendo o hipertexto como

um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos, ou parte de gráficos, sequências 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 um modo reticular. Navegar em um hipertexto significa, portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada como possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira (LÉVY, 1993, p. 33).

Proporcionando uma quantidade de significados e caminhos a serem percorridos pelo leitor no labirinto construído por Valêncio Xavier, o desdobramento hipertextual de suas obras só é possível por meio da interação entre os mais variados fragmentos, sejam textuais ou imagéticos, concebendo assim uma obra marcada pela linguagem polifônica de uma cidade que agoniza ante os desígnios inevitáveis da morte.

2.3. *A gripe ready-made*: Valêncio Xavier, Dadaísmo e recontextualização de discursos ou “Manual prático para ver a realidade e seus discursos sob outra perspectiva”

O início do século XX presenciou o surgimento que várias vanguardas artísticas que buscavam uma ruptura total com a linguagem que vigorava até então.

Movimentos como o Futurismo, o Cubismo, o Surrealismo, o Cubofuturismo e o Dadaísmo, dentre tantos outros, davam continuidade ao processo de renovação da linguagem que teve como marco o poema ‘*Correspondances*’ de Charles Baudelaire (1821-1867), poeta que se destaca por ter sido um dos autores que melhor refletiu em sua obra os desvelamentos da modernidade. No cerne de suas obras está a sociedade

moderna, símbolo do capitalismo e da solidão, e inserido nessa sociedade temos o indivíduo que busca encontrar um sentido para seu tempo e se depara apenas com a miséria humana.

O poema em questão abolia uma barreira imposta às artes até então. O ideal clássico não admitia a relação, o entrecruzamento de uma arte com outra, fazendo surgir uma rígida classificação em gêneros. No entanto, desde o Renascimento começa a surgir um processo de transformação da linguagem artística, como defende Teles:

A partir, porém, do Renascimento foi se generalizando a ideia de uma identidade superior entre as diferentes linguagens artísticas. Havia a crença em uma linguagem universal e mágica, através da qual a impressão percebida por um dos sentidos era transmitida aos outros, o que evoluiu para a noção de Sinestesia (TELES, 1983, p.43).

A linguagem artística, nos séculos seguintes, vai se transformando lentamente. A partir do século XVIII se torna intensa a conversão de objetos em símbolos. O poeta inglês William Blake foi um dos primeiros a desenvolver esse tipo de linguagem, pautada na sugestão, na simbologia. Hoffman e Swedenborg foram outros que também exploraram e aprofundaram o uso de experiências sensoriais e acabaram por influenciar diretamente o poeta francês.

Os versos de Baudelaire seriam então o fim de um ciclo de transformação da linguagem artística, uma herança desse lento processo que teve início com o Renascimento e o berço de uma nova visão sobre as artes como um todo, uma visão pautada na quebra das rígidas barreiras que separavam as modalidades artísticas “Como ecos ao longe confundem seus rumores / Na mais profunda e tenebrosa unidade, / Tão vasta como a noite e como a claridade, / Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores” (BAUDELAIRE, 2002, p.19).

Nos versos em questão, vemos a correspondência entre imagens não apenas visuais, mas também olfativas e sonoras, propagando a teoria da linguagem universal, em que as analogias se complementam ao transmitirem seus sentidos, fazendo com que o maior poder da poesia se torne a sugestão, o símbolo. Assim, Baudelaire ao apontar a correspondência sensorial antes de tudo, aproxima não apenas a percepção, mas sobretudo as linguagens artísticas de sua época.

Paralelamente a essa revolução poética, Cézanne, mesmo inicialmente vinculado ao Impressionismo, elaborou uma pintura pautada numa nova concepção espacial e numa busca cada vez maior pela simplificação das formas, revolucionando a arte

pictórica e influenciando as artes do século XX. Cézanne sobrepunha planos, explorando todo o potencial de captação da retina de seu espectador, utilizando recuos e avanços de profundidade, sugerindo movimento visual. Suas obras iniciam um processo de renovação da pintura, influenciando, por exemplo, nomes como Picasso e Braque, que tomaram conhecimento da obra de Cézanne em 1907.

É importante ressaltar o caráter de aproximação entre as artes do período. As correspondências sugeridas por Baudelaire entrelaçam as artes, rompendo barreiras vigentes desde o Renascimento e contribuem para o desenvolvimento e divulgação de novas técnicas e linguagens artísticas. O potencial da experimentação artística surgida por meio do entrelaçamento de técnicas oriundas das mais diversas artes foi apontado por Benjamin ao sinalizar as transformações ocorridas na escrita a partir do final do século XIX e início do século XX e sua implicação na vida da sociedade. Segundo Benjamin, durante séculos a escrita

se foi deixando deitar ao chão, da ereta inscrição ao oblíquo manuscrito jazendo na escrivadinha, até finalmente acamar-se no livro impresso, ei-la agora que se re-ergue lentamente do solo. O jornal quase necessariamente é lido na vertical [...] e não na horizontal; filme e anúncio impõem à escrita a plena ditadura da verticalidade. E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, litigantes, que as chances de seu adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo. Nuvens de letras-gafanhotos, que já hoje obscurecem o sol do suposto espírito aos habitantes das metrópoles, tornar-se-ão cada vez mais espessas, com a sucessão dos anos (BENJAMIN, 2002, p. 25-28).

Essa aproximação entre as artes tornou a exploração da linguagem uma das preocupações mais recorrentes nas produções artísticas das mais variadas modalidades a partir dos últimos anos do século XIX e início do século XX. Na literatura, nomes como Franz Kafka, James Joyce e Marcel Proust se destacaram por produzirem obras que renovavam a linguagem e as temáticas e acabaram por influenciar e ditar um caminho que seria seguido pela maioria dos autores do século XX. E é dando prosseguimento a essa renovação na linguagem defendida por Baudelaire que as vanguardas artísticas do século XX iniciam a busca por novas formas de expressão.

O Dadaísmo, vanguarda artística voltada a uma crítica de valores da sociedade de sua época, destaca-se como um dos muitos movimentos que buscava a construção de uma nova concepção de linguagem e uma revisão radical do próprio conceito de arte.

Mantendo uma posição de neutralidade durante a Primeira Guerra Mundial, a Suíça, e em especial a sua capital Zurique, atraía um grande e variado número de pessoas, desde desertores, exilados, intelectuais, artistas, pacifistas, políticos e muitos outros que acabavam por proporcionar à cidade uma atmosfera de cosmopolismo, liberdade e distanciamento da guerra.

Concebido por nomes como Tristan Tzara, Francis Picabia, Hans Arp e Hugo Ball, no *Cabaret Voltaire*, em Zurique, surge o *Dadá*, uma nova estética que se lançava contra os valores culturais vigentes, uma espécie de renovação cultural que pregava a incerteza vivida em uma época em que todas as coisas pareciam destituídas de seu valor lógico. Desse modo, sem crenças numa sociedade que julgavam culpada pelos estragos causados pela Primeira Guerra Mundial, os dadaístas decidem romper com todos os valores e princípios estabelecidos por essa sociedade, principalmente os artísticos. Segundo Teles:

O Dadaísmo foi o mais radical movimento intelectual dos últimos tempos, superando pela intensidade e dimensões estéticas os grandes movimentos de pessimismo e ruptura, como o ‘Sturm und Drang’, o ‘Mal du Siècle’ e o Decadentismo no final do século XIX. Daí a frase de Gide, com que Guillermo de Torre abriu seu estudo sobre o Dadaísmo: ‘Dadá é o dilúvio após o que tudo recomeça’ (TELES, 1983, p.131-132).

Enquanto vanguardas como o Futurismo e o Expressionismo, por exemplo, se opunham ao passado e voltavam seus olhos para o que o futuro reservava, o Dadaísmo pouco se importava com isso. Para os Dadaístas o passado ou o futuro pouco importavam, exceto sua particular visão sobre a guerra e toda a negatividade que ela acarretava à humanidade. Descrentes da sociedade em que viviam – sociedade essa, para os membros do Dadá, culpada pela Primeira Guerra Mundial – tudo o que restava era a negação dos valores dessa sociedade, a negação de tudo, o nada, a abstração total. Ao artista, o imperativo era produzir uma espécie de negação dos valores artísticos, uma antiarte que se opunha a todo o padrão artístico em vigor até então, uma antiarte pautada na improvisação, na aleatoriedade, no caos. O terrorismo Dadaísta atacava o academicismo, o convencionalismo, surgindo daí um dos mais inovadores movimentos

artísticos do século XX. Ou seja, nutrido de um sentimento antiguerra, o Dadaísmo surge como uma recusa da arte, rejeitando as convenções artísticas vigentes, resultando em uma explosiva liberação do potencial criativo de seus autores, revelando uma arte nova, diferente de qualquer padrão estético visto antes.

Um dos maiores expoentes do Dadaísmo foi o francês Marcel Duchamp, que, a partir de 1913, com seus *ready-made*, lançava uma provocação a todo o seu público e questionava pontos e idéias que até então definiam o conceito de arte. Em seu livro '*Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*', Octavio Paz afirma que Duchamp destaca-se dos outros Dadaístas por suas concepções extremamente pessoais sobre o conceito de arte. Para Paz os quadros de Duchamp demonstram essa inovação a partir do momento em que não são apenas um mero retrato de uma imagem, e sim uma reflexão sobre a mesma, e defende:

O Impressionismo e as demais escolas modernas e contemporâneas continuaram a tradição do *ofício* da pintura, embora tenham extirpado a *idéia* na arte de pintar; Duchamp aplica a crítica não só à *idéia*, mas ao próprio ato de pintar: a ruptura é total. Situação singular: é o único pintor moderno que continua a tradição do Ocidente e é um dos primeiros que rompe com o que chamamos tradicionalmente arte ou ofício de pintar. (PAZ, 2007, p.51)

Aspectos como o rompimento com a figura do artista como alguém iluminado, o conceito de belo como algo indissociável da obra de arte e a visão da arte como um produto voltado às camadas tidas como eruditas são contestados por Duchamp, que põe em xeque tudo o que se compreendia como arte desde então, como prossegue Paz (2007, p.66) afirmando que “os *ready-made* foram um pontapé no ‘objeto de arte’ para colocar em seu lugar a coisa anônima que é de todos e de ninguém. Embora não representem precisamente a união de arte e do povo, foram uma subversão contra os privilégios excessivos e minoritários do gosto artístico”.

Com os *ready-made*, Duchamp levava o conceito de arte a novos patamares, um dos primeiros, *Roda de bicicleta* (1913) consiste apenas em uma roda de bicicleta montada sobre um banco. Duchamp declara que simplesmente colocou uma roda de bicicleta sobre um banco e ficou olhando-a girar:



Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta* (1913)

Fazendo de uma simples roda de bicicleta um objeto de arte, Duchamp deu seu famoso xeque-mate às artes, pregando que “tudo é arte, nada é arte”. Partindo dessa premissa, os *ready-made* são algumas das mais ferrenhas críticas ao conceito de obra de arte e tudo o que estava a ele associado e, sobretudo, sobre a própria concepção de autoria, como defende Rivera:

As apropriações de Duchamp fazem uma crítica radical à própria noção de autoria; elas operam uma torção pela qual o autor do gesto é posto em questão, no mesmo movimento que faz do objeto uma obra. Essa reversão é indicada pelo próprio Duchamp, em uma conferência intitulada *The creative act*, proferida em 1957. Em primeiro lugar, Duchamp insiste aí em alargar a concepção da criação para além dos limites da técnica e da subjetividade do artista. Este não só não é capaz de descrever objetivamente suas decisões durante o processo de criação, nota ele, como "não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho" (RIVERA, 2005, p.67).

O método compositivo do autor de *O mez da gripe* é semelhante em vários aspectos. Partindo de seu critério pessoal de interpretação da realidade, Valêncio Xavier constrói sua narrativa provando que até os materiais mais inusitados, como anúncios publicitários podem ser utilizados para a criação e propagação de sentidos. Por exemplo, em determinada parte da narrativa, ao ressaltar a preocupação da sociedade curitibana acerca da epidemia de gripe espanhola, introduz o anúncio de Creolina,

ressaltando sua capacidade de desinfetar o ambiente, evitando a propagação da *Influenza*:



(XAVIER, 2008, p.23).

Como vemos, o simples ato de recortar um anúncio publicitário de 1918 e inseri-lo em sua narrativa faz com que esse objeto em questão – que por sinal, à primeira vista nada possui de literário – se torne um fonte transmissora de sentido que adicione mais profundidade à narrativa que está sendo construída. É interessante notar a semelhança entre esse gesto por parte do artista, afinal, essa seria, segundo Octavio Paz, a mesma definição dos *ready-made*.

Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor. (PAZ, 2007, p.23)

Assim, se torna claro que o método utilizado por Xavier em *O Mez da Grippe* nos remete ao método de Duchamp e seus *ready-made*, são modos idênticos de se conceber a manifestação artística, métodos que contestam a visão convencional – e até conservadora – do que é arte.

Valêncio Xavier utiliza também recortes de jornais e fotografias, ferramentas ligadas ao cotidiano que, na maioria das circunstâncias – ou até mesmo à primeira vista – nada possuem de literário:



(XAVIER, 1998, p.17).

Uma simples página de jornal adquire, em *O Mez da Grippe*, uma imensa capacidade de construção de sentido. No início da narrativa, o autor nos mostra que, por mais que existam provas irrefutáveis acerca do alastramento da gripe espanhola naquela região, as autoridades locais preferiram encobrir os fatos referentes à epidemia. Se prestarmos atenção, veremos que a mensagem está exatamente no não-dito pela página do jornal. A notícia sobre a *Influenza* está em branco, fora censurada pelas autoridades da época para não causar alarde à população de Curitiba.

Assim, *O Mez da Grippe* se destaca por ter como uma de suas principais características esse aspecto de narrativa literária feita a partir daquilo que não o é. Em determinados momentos, o autor opta por inserir fotografias da época, fazendo com que determinados aspectos do enredo sejam mais ressaltados, como podemos ver no que se refere à temática da morte, essa espécie de eixo principal da narrativa:



(XAVIER, 1998, p.15).

Assim percebemos o quão tênue se torna para Valêncio Xavier a linha que separa o literário do não-literário, afinal, como autor, ele hibridiza essas duas realidades, tornando-as uma só. Fazendo, por exemplo, com que um anúncio ou um recorte de jornal – essas muitas vezes corriqueiras expressões do cotidiano – se tornem fontes transmissoras do maior número de sentidos possíveis.

A respeito dessa forma de produção artística, PAZ (2007, p.74-75) defende que “a arte e a poesia de nosso tempo nascem do momento em que o artista insere a subjetividade na ordem da objetividade. Esta operação sensibiliza a Natureza e a obra, mas, ao mesmo tempo, relativiza-as”.

Portanto pensar a convergência entre Duchamp e Xavier é pensar as manifestações artísticas surgidas da necessidade sentida pelos autores em buscarem novas formas de expressão para suas obras. É irônico pensar que o novo modo de exprimir aquilo que se quer dizer se encontra na inesperada simplicidade dos objetos do cotidiano, seja um urinol, uma roda de bicicleta, anúncios publicitários, fotografias ou recortes de jornais, ou seja, em subjetivar o objetivo e nada mais.

CAPÍTULO 2

2. APRESENTAÇÃO DO ESPAÇO NA OBRA E SUA CONFIGURAÇÃO ENQUANTO PERSONAGEM

Em *O mez da gripe*, Valêncio Xavier elabora um emaranhado de fios narrativos que se passam numa Curitiba assolada pela pandemia de influenza. A escolha do tema e o processo de montagem da obra possuem um efeito estético único, tanto pela matéria utilizada pelo autor para compor sua narrativa quanto no método de composição escolhido por ele.

Como visto no capítulo anterior, Xavier trabalha com despojos da realidade, recolhendo, catalogando e dispendo de maneira aparentemente aleatória anúncios publicitários, materiais jornalísticos, depoimentos, decretos oficiais, fotografias e outros fragmentos ao elaborar suas obras. Seu texto sugere pluralidade e contínuos desdobramentos, afinal, além da preocupação com o texto verbal existe também em *O mez da gripe* a preocupação com a disposição desses elementos gráfico-visuais na página montada, proporcionando interligações entre os fragmentos utilizados.

A nova textualidade sugerida por essa narrativa não linear justapõe fragmentos discursivos oriundos das mais variadas vozes da cidade, sugerindo que o leitor não percorra trajetos pré-estabelecidos e sim que explore as muitas possibilidades de conexão entre os vários fragmentos – verbais ou visuais – presentes no texto.

O mez da gripe é definido pelo autor como uma “novella”. Para Massaud Moisés (1990) o termo é originário do vocábulo latino “novellus”, adjetivo diminutivo advindo da expressão “novus”, que designaria “novo”, “novidade”, entretanto é durante a Idade Média que a palavra adquire outro significado, passando a significar “novelo”, “enredo”, “trançado”, “emaranhado”. A “novella” de Valêncio Xavier une os dois significados da palavra, conseguindo construir – de maneira completamente nova – uma teia, uma trama, um “novelo”, emaranhando narrativas que conduzem o leitor pelas ruas da cidade que agoniza.

O espaço desta Curitiba que definha lentamente é paradoxal. Algumas das fotos presentes na narrativa de *O mez da gripe*, como a do prédio da Delegacia Fiscal do Tesouro Federal (p. 16), da Rua José Bonifácio (p. 41), ou mesmo da Praça General Osório (p. 29), nos revelam um ambiente urbano planejado, de acordo com os padrões das principais cidades brasileiras nas primeiras décadas do século XX.

A fé no progresso e no desenvolvimento, aliada ao discurso triunfalista da medicina no combate a doenças e epidemias, proporcionaram nos primeiros anos do século passado uma preocupação quanto ao planejamento das cidades no Brasil. Assim, a Curitiba retratada em *O mez da gripe* é uma cidade moderna, de ruas largas e saneadas, praças, residências e prédios públicos construídos de acordo com as normas de saneamento da época, transmitindo a riqueza, planejamento e assepsia de que gozavam os grandes centros naquela época:



(XAVIER, 1998, p. 41)

Entretanto, em 1918, a pandemia de Influenza que teve início na Europa espalhou-se rapidamente pelo globo, motivada não apenas pelo fluxo migratório – que trouxe, por sua vez muitos europeus para sul do Brasil – mas, sobretudo pela Primeira Guerra Mundial que varria aquele continente. Assim, as cidades, que antes gozavam do discurso triunfalista da medicina, do planejamento e saneamento, se viram ante um inimigo invisível: uma simples gripe de origens desconhecidas, que contagiou um

quarto dos habitantes do planeta, dizimando vilas inteiras em vários pontos da Terra, simultaneamente. Sobre isso Silveira complementa:

Doença de natureza viral, impossível de ser positivamente diagnosticada e enfrentada com os recursos disponíveis naquele momento, a gripe espanhola se tornaria um dos principais flagelos da história da medicina. À semelhança da peste negra – durante a Idade Média – a influenza de 1918 impôs o caos à vida cotidiana, desorganizando crenças, ritos e práticas. A doença também abalou as estruturas administrativas voltadas para a saúde pública e colocou em questão a imagem triunfante trilhada pela bacteriologia, que, desde a segunda metade do século XIX, revolucionava o conhecimento e a prática médica com a proposição de que a determinação causal das doenças representava a solução dos problemas relativos à saúde coletiva (SILVEIRA, 2007, p. 29).

A gripe de 1918 até hoje tem suas origens desconhecidas. Ela começou como uma simples gripe de primavera. As vítimas adoeciam por cerca de três dias, sentindo febre e calafrios, mas raramente morriam. Até hoje pesquisadores tentam compreender o que foi e quais as origens da pandemia de 1918, assim como a determinação exata de onde e como teria ocorrido a mutação que originou o vírus da influenza. Os estudos epidemiológicos apontam a existência de três ondas da doença durante a pandemia de 1918: a primeira foi a onda de primavera, surgida em março no meio-oeste americano e que se espalhou pela Europa, atingindo também a China, Índia, Austrália e a região norte do continente africano; a segunda onda surgiu no final do mês de agosto do mesmo ano e se espalhou pelo mundo por meio de uma mutação viral altamente letal chegando a lugares do planeta que não haviam sido atingidos pela primeira onda da doença; e a terceira e última onda ocorreu entre os meses de janeiro e abril de 1919 e foi consideravelmente menos letal que a onda anterior.

A primeira onda da doença ocorreu nos primeiros meses de 1918 como uma epidemia gripal que teve início nos Estados Unidos e espalhou-se rapidamente pela Europa. Acredita-se que o porto de entrada do vírus na Europa foi a cidade turística de San Sebastián, na Espanha.

A Espanha ainda mantinha posição de neutralidade na guerra, e por isso atraía – principalmente nos meses de fevereiro e março, quando a temporada turística das cidades estava a todo vapor – um grande número de pessoas, dentre eles refugiados, convalescentes, artistas e, inclusive, desertores que buscavam fugir dos horrores do conflito que assolava a Europa. Os primeiros casos da gripe na Europa foram

diagnosticados ainda no mês de fevereiro, e por ser uma cidade turística, San Sebastián disseminou a influenza para vários outros pontos do continente.

Quem adoecia, passava três dias com febre, dores e mal-estar. Apesar de não causar nenhum alarme, sendo vista como uma gripe de primavera normal, a doença demonstrou um poder de contágio sem precedentes. Assim, dois meses depois, oito milhões estavam enfermos na Espanha, inclusive o rei Afonso XIII. Em Madri, um terço da população contraiu a doença, o que afetou os transportes da cidade e obrigou alguns órgãos governamentais a fecharem as portas.

A gripe não ficou restrita apenas ao território espanhol, espalhou-se também pelo resto da Europa e Ásia ainda naquela primavera, afetou a guerra e transformou o cotidiano das zonas atingidas pela doença. Mas apesar de alastrar-se por boa parte da Europa, Ásia e Estados Unidos, a gripe acabará recebendo o nome de “gripe espanhola”. Afinal a Espanha, pela posição de neutralidade, não detinha preocupações com ideologia e propaganda em tempos de guerra e não censurava as notícias a respeito da epidemia em seu território.

Alguns territórios não apresentaram uma epidemia da gripe, como é o caso do Canadá e a maior parte da África e América do Sul. Apesar da rapidez com que se espalhou durante a primavera, a chegada do verão enfraqueceu o avanço da influenza, trazendo alívio para as áreas atingidas.

Entretanto, com a chegada do outono, no final de mês de agosto, uma segunda onda da pandemia, mais mortal que a primeira, tocava pontos do globo onde a influenza não havia chegado. Os primeiros casos da segunda onda de influenza surgem como explosões de uma epidemia de virulência desconhecida em vários pontos do globo localizados a milhares de quilômetros de distância, como Boston, nos Estados Unidos, Freetown, em Serra Leoa e Brest, na França.

Desses três pontos – localizados em partes distintas da Terra – a gripe espalhou-se para outras regiões, numa eclosão epidêmica simultânea.

Quando voltou na segunda onda, havia se transformado em algo monstruoso, parecendo-se muito pouco com o que é comumente considerado gripe. No primeiro semestre de 1918, a doença havia infectado milhares de indivíduos e, apesar de considerada branda, havia matado aproximadamente 10 mil pessoas. Em sua próxima investida, a partir de agosto, mataria milhões. (SILVEIRA, 2007, p. 31)

A segunda onda foi considerada a mais letal. Em algumas pessoas a doença começava como uma gripe comum, com febre, calafrios e dores musculares, mas a partir do quarto dia o organismo tornava-se suscetível à bactérias que infestavam seus pulmões já debilitados, desenvolvendo assim uma pneumonia viscosa, altamente mortífera. Em outros casos, a doença atacava em questão de horas. Os pulmões se enchiam de secreção e tornava-se cada vez mais difícil respirar. Febre alta, delírios e, por fim, a inconsciência. Nesses casos a morte poderia se dar em questão de dias, ou mesmo de horas. Acredita-se que uma mutação ou recombinação do vírus tenha ocorrido na região oeste da França. Com a entrada dos Estados Unidos na guerra, o porto de *Brest* era o principal porto de desembarque dos soldados americanos no continente europeu. Os militares que passariam pelo por lá nos últimos dias de agosto, acabariam espalhando a epidemia por outras regiões do mundo.

No Brasil a entrada da influenza se deu a partir de setembro, por meio de embarcações vindas de regiões onde a epidemia estava em curso que ancoraram nos portos de Recife e Rio de Janeiro. No território brasileiro o avanço da influenza foi favorecido, sobretudo pelo rápido contágio nas rotas terrestres e ferroviárias. Por mais que muitas cidades houvessem tentado, por meio de políticas preventivas, evitar o contágio da população, a doença assolaria não apenas os grandes centros, mas os recantos mais remotos do país até fevereiro de 1919.

A epidemia que se abate sobre Curitiba em *O mez da gripe* fez parte da segunda onda de influenza e chegou naquele estado no dia 10 de outubro, no porto de Paranaguá, alcançando a capital quatro dias depois. Na obra, Valêncio Xavier retrata os meses de outubro a dezembro na capital paranaense, reconstruindo alguns fatos ocorridos naquele espaço no período de infecção da doença. Os fragmentos discursivos utilizados pelo autor, em sua maioria, são de 1918, do próprio contexto curitibano vitimado pela influenza.

Esses muitos fragmentos do discurso urbano, aparentemente esquecidos, são utilizados para a reconstrução do ambiente vitimado pela gripe, “numa tentativa de apreender a totalização da cidade”, como complementa Gomes (2008, p. 29). Como visto no capítulo anterior, Valêncio Xavier busca, por meio dessa reconstrução pautada na maleabilidade de sentido dos muitos discursos, sujeitos e recontextualizações, captar a voz dos esquecidos pela História oficial. O autor reconstrói um espaço urbano perdido nas malhas do tempo, revelando, como visto no capítulo anterior, uma forte preocupação com a memória em detrimento ao esquecimento causado pela barbárie.

Curitiba é reconstruída na obra por meio de fragmentos de sua própria sintaxe. A própria disposição espacial da “novella” de Xavier remete ao caos e ao emaranhado de sentidos da cidade moderna, fazendo com que esta irrompa das páginas de *O mez da gripe* não apenas como o cenário onde o enredo se desenvolve, mas como uma personagem privilegiada, composta pela soma das narrativas e personagens que perpassam suas ruas. A Curitiba retratada na obra surge

não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas. Essa cidade torna-se um labirinto de ruas feitas de textos, essa rede de significados móveis, que dificulta a sua legibilidade (GOMES, 2008, p. 24)

O estudo do espaço, da personagem Curitiba, em *O mez da gripe* é algo complexo, uma vez que a pluralidade de lugares da cidade retratados na obra sofre uma série de desdobramentos contínuos na urdidura da trama. Cada personagem inserido na narrativa percebe o espaço de uma maneira particular, apresentando não apenas percepções, mas interações diferentes, particulares, para com esse personagem privilegiado que é o espaço.

A relação das personagens com o cenário vai além da mera percepção e adquire um teor de interação, de simbiose, gerando uma relação quase que orgânica, de interdependência: o homem transforma o espaço à sua volta ao passo que é profundamente transformado pelo mesmo. A percepção do espaço por parte das outras personagens proporciona ao leitor não apenas uma maior compreensão da constituição desses dois elementos fundamentais à narrativa, mas, sobretudo expande as possibilidades de significação do texto, como complementa Claudia Barbieri:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história (BARBIERI, 2009, P. 105).

As muitas narrativas que perpassam a obra se passam num mesmo espaço urbano vítima do contágio da influenza. A gripe afetou todos os setores de Curitiba – que, como todas as outras cidades do mundo, não estava preparada para a intensidade da pandemia de 1918 –, fechou igrejas, impediu o funcionamento e a condução de enterros e vitimou boa parcela da população.

O espaço na narrativa, assim como as personagens, também apresenta sinais de padecimento, sintomas da gripe, conforme atestam os fragmentos publicitários, jornalísticos, oficiais ou não que são utilizados por Valêncio Xavier na sua composição. No decorrer da obra, conforme a doença se apossa cada vez mais dos habitantes de Curitiba, essa personagem, composta pela totalidade dos que a compõem, também padece.

A escolha do tema e do material compositivo de *O mez da gripe*, assim como a maneira que os mesmos são dispostos no decorrer da narrativa, remetem à ideia de *espacialização*, proposta por Oziris Borges Filho. Para o autor, a *espacialização* seria a maneira como o espaço é instalado dentro da narrativa, podendo aparecer de três modos distintos na obra: a *espacialização franca*, “composta por um narrador independente, que não participa da ação” (BORGES FILHO, 2005, p. 105), a *espacialização reflexa*, onde “os espaços são percebidos através da personagem, sem intrusão direta do narrador” (idem, p. 105) e *espacialização dissimulada*, onde “os atos das personagens fazem surgir o espaço” (ibidem, p. 105).

Osman Lins dá a esse mesmo processo o nome de *ambientação*, expandindo o conceito de Oziris Borges Filho ao anexar à ambientação os recursos utilizados pelo autor que acionam o conhecimento não apenas intertextual, mas, sobretudo, os conhecimentos de mundo do leitor, acessando seu arcabouço conceitual durante a leitura, num processo de interpretação e reinterpretações contínuas de cada fragmento do discurso urbano utilizado por Valêncio Xavier. Segundo Lins

Por ambientação entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

Em *O mez da gripe*, a construção da *espacialização* ou *ambientação* se dá pela disposição de fragmentos discursivos da própria cidade dispostos no decorrer da obra, o

que aproxima, cada vez mais, os dois aspectos distintos dessa cidade que é cenário ao mesmo tempo em que é personagem. O espaço será gradativamente instalado na narrativa conforme os muitos fragmentos iniciam seu entrelaçamento, revelando os fatos ocorridos nos três últimos meses de 1918 na capital paranaense. A ambientação, na obra em questão, é fortalecida pela experiência de mundo do próprio leitor, expandindo o poder comunicacional e gerador de sentido de cada fragmento.

Valêncio Xavier inicia *O mez da gripe* com uma citação do Marquês de Sade:

“Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados de dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira” – Marquês de Sade (XAVIER, 1998, p. 9)

O trecho em questão, que elege a morte como tema, tem como autor Marquês de Sade e funciona como uma introdução ao enredo da obra. A citação, parcialmente anônima, pois Xavier omite sua origem, é a primeira manifestação de *ambientação* em *O mez da gripe*, pois possibilita já num primeiro momento uma ligação intertextual com a obra do autor francês, que aproximava o sofrimento do prazer em seus enredos. A citação funciona como fio inicial da malha narrativa e, conforme o enredo se desenrola, o leitor gradativamente percebe que o cenário descrito por Sade é universal como muitos outros temas da literatura o são e se repetirá na capital paranaense naquele ano. A citação já apresenta características sobre o espaço, sobretudo na confusão entre o público e o privado causada pelas mortes durante a epidemia de influenza em Curitiba.

Após o trecho de Sade começa a primeira parte do livro, intitulada *1918 Outubro Alguma coisa*. Essa parte inicial da obra compreende os dez últimos dias de outubro e inicia-se com o um fragmento jornalístico seguido pelo relatório de Trajano Reis, diretor do Serviço Sanitário de Curitiba:

A paz está interrompida

O presidente Wilson não trata com um governo que continúa a commetter toda a sorte de crimes

WASHINGTON, 15.— O tex Os jornaes da tarde se maui-

O B
RA
Q
D.
P.
Fock
les,
rant.
da /
de u
Es

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

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

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

(XAVIER, 1998, p
13)

Seja por meio de títulos, trechos de notícias ou mesmo páginas inteiras, como dito anteriormente, Valêncio Xavier utilizará com frequência – na composição de sua narrativa – fragmentos jornalísticos da imprensa curitibana nos últimos meses de 1918. Os recortes de jornal, aliados aos anúncios publicitários, extraídos do *Commercio do Paraná* e do *Diário da Tarde* são peças fundamentais na urdidura de *O mez da gripe*, pois reforçam, no decorrer de toda a trama, a especialização da obra, construindo a Curitiba da ficção com fragmentos de uma Curitiba que um dia realmente existiu.

O primeiro fragmento traz a notícia de que “A paz está interrompida”, apresentando antes da gripe – próprio tema do livro – um outro mal que já assolava o mundo há quatro anos: a Segunda Guerra Mundial, que entrava em seus tempos mais sombrios, não apenas pela longa duração do conflito, mas também pelas baixas – tanto de combatentes quanto de civis – que eram causadas pela influenza por toda a Europa. O segundo fragmento jornalístico também é voltado para o tema da guerra e aparece na página seguinte, constituindo-se apenas de uma frase afirmando que “A Allemanha vae capitular”.

Matérias sobre a Primeira Guerra Mundial eram frequentes nos dois jornais. A gripe espanhola, por sua vez, não era noticiada pelos mesmos, existindo indícios de que houve, nos dois periódicos, censura às notícias sobre a pandemia de influenza em Curitiba. Conforme avançamos na leitura percebemos que Valêncio Xavier repete, no universo da obra, o laconismo com que a imprensa tratou o tema da gripe na Curitiba de 1918, reproduzindo, no microcosmo de *O mez da grippe* a postura dos dois jornais ante a influenza. O *Comercio do Paraná* não noticia a epidemia a princípio. As poucas vezes que o jornal falava de gripe era para contestar sua intensidade ou mesmo existência. Segundo o jornal não havia “española” em Curitiba.

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

(XAVIER, 1998, p. 14).

O Diário da Tarde, por sua vez, priorizava as notícias sobre a guerra. Ao passo que a epidemia se alastrava pelo Rio de Janeiro e nordeste do Brasil pequenas notas eram veiculadas pelo jornal.

Conforme a doença se espalha e se aproxima da capital paranaense, o jornal faz uma reportagem de duas páginas sobre a epidemia, mas a notícia é censurada:

A influenza

Artigo sobre a gripe espanhola censurado no Diário da Tarde

CONTINUA NA 2.ª PAGINA

Camara Municipal

Com numero regimental, funcio-
naria hontem a Camara Municipal.

A inspecção do sr. general Barbedo a esta circumscripção

Destacamos da ordem do dia hoje baixada pelo sr. coronel Olavo Correia a seguinte parte que se refere á visita de inspecção do sr. general Luiz Barbedo, commandante desta região, á circumscripção do Paraná:

Terminada a inspecção pelo sr. general commandante desta região militar aos corpos e estabelecimentos militares desta capital, tendo sido por mim acompanhado em todas as visitas que fez, cumprido o grato dever de publicar que me parece ter sido a melhor possível a impressão recebida pelo mesmo sr. general que deve ter notado o muito que se tem esforçado os srs. commandantes, officiaes e praças, das diversas unidades para que a instrucção militar fosse ministrada convenientemente e sem embaraços.

Levando na devida conta a falta de officiaes e a deficiencia do material necessario para que a instrucção pudesse ser completa, penso nada ter deixado a desejar ao sr. general o resultado dos esforços por todos empregados.

O passeio militar no dia 12 de Outubro revelou o asseio, garbo e disciplina das unidades, parecendo ter aquella autoridade ficado satisfeita com o que observou.

Por todos esses motivos apresento minhas felicitações aos srs. commandantes das unidades e directores de estabelecimentos militares, bem como aos officiaes e praças, que bastante concorreram para os resultados colhidos, agradecendo-lhes o interesse sempre patenteado no cumprimento dos seus deveres e louvando-os pela capacidade e disciplina e que continuamente dão sobejas provas.

Aproveito ainda a oportunidade para felicitar os srs. officiaes que fizeram conferencias militares, ás quaes assisti, pelo bom exito alcançado de seus esforços.

A designação desses officiaes que era feita por sorte recahiu nos seguintes srs.: 1.º tenente Fabriciano do Rego Barros, do 4.º R. I.; 2.º tenente Adriano Saldanha Mazoni e aspirante 2.º official Antonio Alves de Magalhães, do 2.º C. M.; capitão João Fernandes Jansen Tavares, do 2.º R. A. M., e capitão Sebastião Pinheiro da Silva, do 2.º B. E. Devo citar tambem o sr. major dr. Olegario de Andrade Vasconcellos, chefe do Serviço de Saude e Veterinaria da Circumscripção, que se encarregou do serviço de conferencias sobre hygiene, que produziu um bello trabalho sobre o alcoolismo, declamado publicamente no dia 12 de Novembro do 2.º

A Syria e

O sr. dr. Ch. de Meuca nesto Legação Franceza a constituição de

A organização dos litoraes syrios, litoraes dos aliados do entusiasmo das populações.

Foram nomeados exercicio de autoridades francezas Sour e Tripoli. ficou addido á governa tor mihi

O mesmo cônsul informa ao de o Rio um grupo de quees afim de lita contra a Au

O cônsul fagado de supprir cheques e de exame medico, e cada um, para

Theatros

THEATRO E animado: a fre hontem esse a da rua 13, tend delicada pçlhou

"Chammas da Hoje" — 9.º e grande film "G em 4 partes.

THEATRO seduzidas", und phico levou hon grande assistenc Annunciasse p de alta onsaçã ma".

AMERICA Ci lar ciner e da i tem, exhibindo obteve grande para hoje, o 8 grande film de "Protés".

PALACIO TH der do Amor", ção cinematogr com que o Pal hontem uma ca

Para hoje a film "As seduzi

O gran

Que

Nesta página o choque que Valêncio Xavier proporciona ao leitor não está no dito. A notícia censurada na primeira página do jornal possui um peso simbólico sem

precedentes. Fragmentos jornalísticos assim estarão dispostos por toda a obra – ora com notícias sobre a guerra, ora com notícias que desmentiam as suspeitas de peste – construindo uma impressão sombria, de total triunfo da morte e obliteração dos indivíduos.

Como visto acima, o segundo fragmento da primeira página de *O mez da grippe* (XAVIER, 1998, p. 13) por sua vez, consiste no relatório de Trajano Reis, diretor do Serviço Sanitário de Curitiba. Esse, dentre outros decretos oficiais dispostos por Valêncio Xavier no decorrer da narrativa, servem como contraponto à imagem construída pelos jornais acerca da epidemia. Os decretos atestam que a gripe é uma realidade, e seus primeiros casos já são comprovados. Por meio do relatório de Trajano Reis tomamos conhecimento de que a epidemia iniciou-se em Paranaguá trazida do Rio de Janeiro e rapidamente espalhou-se pela população.

Vistos em seu contexto, os dois fragmentos iniciais que tratam de temas aparentemente distintos, unem-se num processo geracional de sentido, ao sugerir ao leitor que a paz que se interrompe nos campos de batalha da Europa é a mesma paz rompida em Curitiba com o advento do “gérmen do mal”, minando, gradativamente, já no decorrer da primeira parte da narrativa, as barreiras entre o público e o privado no espaço da obra.

Isso fará com que, atrelado à espacialidade que começa a ter suas delineações definidas ante os olhos do leitor, surja também aquilo que Osman Lins definiu como *atmosfera*.

A *atmosfera*, segundo Lins consiste em uma

designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmos casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p. 76).

A seleção dos fragmentos e a ordem com que os mesmos são dispostos na narrativa, não apenas apresentam evidências que auxiliam na composição do espaço em *O mez da grippe*, mas, graças à plurissignificação de cada fragmento do texto, concebem a *atmosfera* da narrativa, construída a partir da primeira página, que perpassa

toda a obra, exalando uma violência bruta contra a vida que “não vale um caracol” (XAVIER, 1998, p. 16).

Como visto, ao passo que a influenza tornava-se uma tétrica realidade, alguns órgãos da imprensa optavam por censurar notícias sobre a epidemia. Mesmo quando os casos passam a se tornar constantes, será uma atitude recorrente nos jornais negar a existência da epidemia, atribuindo outras razões aos óbitos. Quando alguns funcionários do *Commercio do Paraná* adoecem e a publicação é afetada, o jornal publica uma retratação, justificando os problemas referentes à edição do dia 24 de outubro e descarta qualquer suspeita de infecção por gripe espanhola não apenas em sua redação, mas em toda a capital.

NÓS E A “INFLUENZA”

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

COMMERCIO DO PARANÁ

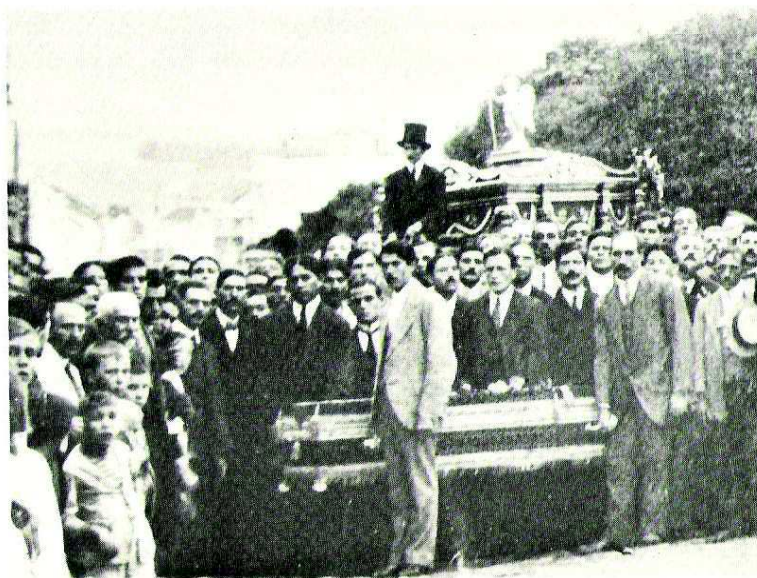
(XAVIER, 1998, p. 24)

Enquanto os jornais censuravam as notícias sobre a epidemia, os decretos oficiais, durante os dez últimos dias de outubro apontavam que a influenza era uma realidade e sua propagação epidêmica deveria ser evitada. Assim, por medo do contágio as aglomerações estão proibidas. Uma das primeiras medidas tomadas pela secretaria de saúde é a proibição de enterros feitos à mão, numa tentativa de evitar a proliferação de moléstias infecciosas:

DIA 22 TERÇA

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

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



(XAVIER, 1998, p.

15)

Nos dias seguintes, cinemas, teatros e inclusive igrejas também serão obrigados a fechar suas portas. Além disso, os habitantes de Curitiba são aconselhados a não se visitarem. A vida social começa a se transformar devido à epidemia. O ofício do Doutor Lindolpho Pessoa, chefe de polícia de Curitiba pede a desinfecção das prisões.

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 QQUE 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.



(XAVIER, 1998, p. 23)

Abaixo do ofício, o autor coloca o anúncio da “Creolina” para a desinfecção. É importante lembrar que os jornais ainda não admitiam a existência da “espanhola”, assim, no dia 28 de outubro, a imprensa – como parte de sua política de censura – veiculará uma crítica à higienização das prisões:

NAS RUAS E NA POLICIA

NO QUE DEU A “HYGIENE NAS PRISÕES”

Hontem a tarde, o preso João Baptista Alves dos Santos, que se acha recluso no xadres do Posto Central, tentou contra a existência tomando uma forte dose de creolina, isso por desgostos intimos. . .

DIÁRIO DA TARDE

(XAVIER, 1998, p.

30)

A tentativa de suicídio praticada pelo detento configura-se como um dos primeiros dramas privados a serem expostos durante a epidemia. O fragmento comprova que, sendo a influenza uma realidade ou não, as consequências de sua aproximação passam a afetar, em menor ou maior instância, todos os setores da cidade, inclusive suas prisões. O anúncio da “Creolina” entrelaça o ofício do chefe de polícia com a notícia publicada pelo *Diário da Tarde*, narrando o fato ocorrido na prisão. O anúncio afirma o poder desinfetante do produto, ressaltando que é preciso “ACAUTELAR-SE das imitações, algumas contém meia água e nenhum poder desinfetante” (XAVIER, 1998, p. 23). Associada com a desinfecção por sua eficácia e concentração, a “Creolina” – que não é misturada com água – será a arma utilizada pelo detento, João Baptista Alves dos Santos ao tentar o suicídio na cadeia. Os desgostos íntimos da personagem não são detalhados, entretanto, essa pequena narrativa inserida em *O mez da gripe* reforça o desabamento das paredes da vida privada como uma consequência direta de uma gripe que não se tem certeza ainda se existe ou não.

Vale ressaltar que o espaço que começa a se delinear aos olhos do leitor até esse ponto da narrativa é o de uma cidade das primeiras décadas do século XX, sob vários aspectos, em sintonia com outros grandes centros do país. Seja na acidez dos versos da semana rimada ou no refinamento dos produtos vendidos pelo *O Louvre* antes da chegada da epidemia, Curitiba demonstra a opulência e sofisticação de um grande centro, desenvolvido, com bondes, cinemas e telégrafos. A descrição dos cenários feita por Xavier apresentavam uma cidade não apenas luxuosa, mas de aparência vigorosa, com ruas largas, saneadas e calçadas, casarões, praças, hospitais e hospícios. Uma cidade desenvolvida, com um grande número de habitantes, onde as aglomerações eram comuns e, por consequência, o contágio era rápido. Entretanto, apesar das aglomerações serem proibidas pelos órgãos de saúde, as pessoas não seguiam tais instruções, comprovando que agora, mais do que nunca, “a vida humana não vale um caracol”, conforme percebemos abaixo:



UM CASO PUNGENTE

Quando o povo se achava aglomerado em frente ao botequim, chegou ali Maria Esteves, noiva do assassinado, que pedia para ver o cadaver de seu noivo: pedido a que os guardas depois de muita relutancia resolveram acceder.

A infeliz, ao ver o cadaver do noivo, cahiu debilhada em lagrimas, lamentando a sua triste sorte.

COMMERCIO DO PARANÁ

†
M

†
M

Vida Social

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

COMMERCIO DO PARANÁ

A conclusão da primeira parte da narrativa apenas reforça a atmosfera de tensão, doença e morte causada pela instalação da influenza em Curitiba. Xavier opta por compor duas páginas finais que transmitem o impacto da aproximação da gripe espanhola sobre a cidade.

O SR. PRESIDENTE DA REPUBLICA ESTARÁ COM A "MARIA IGNACIA"?
Rio 30 – Encontrasse ligeiramente enfermo o sr. Wenceslau Braz, que não desceu
hontem às salas de recepção. DIÁRIO DA TARDE

A FALTA DE CINEMAS
TRANSFORMA CURITIBA EM
UMA CIDADE DE MORTOS DT

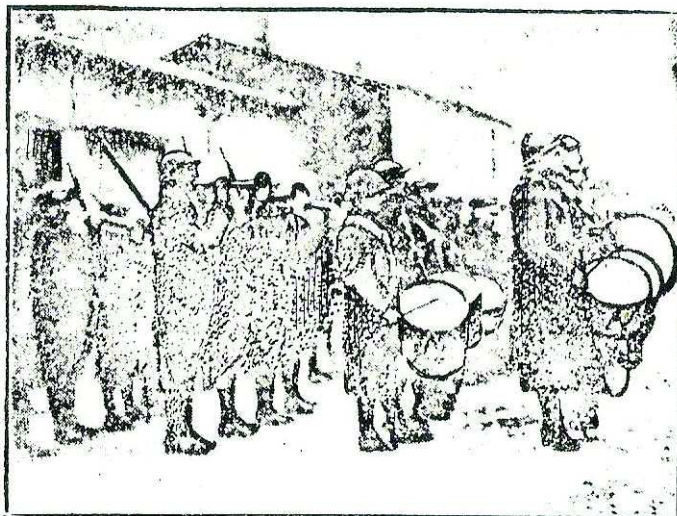
DIA 31 QUINTA

RCIO DO PA

OPRIEDADE DA SOCIEDADE ANONYMA "COMMERCIO DO

Coritiba --- Quinta-feira, 31 de Outubro de 1918

Visões da Guerra



FRANÇA --- A banda de musica do tão ce/ebre quão
glorioso 8° regimento de Zuavos do exercito francez

(XAVIER, 1998, p.

35)

Um recorte anônimo – possivelmente retirado do *Diário da Tarde* – sugere a possibilidade do presidente Wenceslau Brás estar infectado pela moléstia. O tom com o qual o jornal trata a gripe ainda é de descrença, não tratando a epidemia com a

delicadeza requerida pela situação, assim, a gripe é tratada pejorativamente pela alcunha de ‘Maria Ignácia’.

Abaixo, uma nota do jornal afirma que “a falta de cinemas transforma Curitiba em uma cidade de mortos” (XAVIER, *idem*). O jornal admite que a capital é uma cidade de mortos, mas não pelos casos de influenza – que, como sabemos, não eram veiculados pelos jornais –, mas pelas políticas de prevenção do contágio adotadas pelos órgãos oficiais, que proibiam as aglomerações. O recorte extraído do *Commercio do Paraná* apresenta a matéria “Visões da guerra”, com uma fotografia da banda de música do exército francês.

O sentido do recorte é dúbio, a princípio ele parece reforçar o sentimento de vitória sobre a influenza, típico do discurso jornalístico. Entretanto, ainda no dia 31 de outubro, Xavier apresenta um comunicado do Serviço de Prophylaxia Rural do Paraná, vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, apresentando “conselhos à população paranaense” sobre o combate à gripe espanhola:

Ministerio da Justiça e Negocios Interiores

Serviço de prophylaxia rural do Paraná

Combate á gripe

Conselhos á população paranaense

É impossível evitar a propagação da epidemia de gripe por não existir um preventivo seguro capaz de evitar a infecção.

Aconselhamos, contudo, o seguinte:

Tranquilidade e confiança nas auctoridades sanitarias.

Não fazer visitas e evitar o contacto com os doentes de gripe, porque o contagio é directo, de individuo doente a individuo são.

Evitar toda a fadiga ou excessos physicos.

Fazer refeições leves e a horas certas e dormir tempo sufficiente.

Tomar um laxante cada 4 dias, afim de trazer o tubo digestivo sempre desembaraçado

Eugir das aglomerações, sobretudo á noite.

Evitar o uso de bebidas alcoolicas.

Lavar a bocca, nariz e gargarejar com agua salgada com agua salicylada a 1 por 200, de manhã e de noite, e instillar, em seguida, 5 gottas de oleo gomenolado a 5% nas narinas, ou usar tampões de algodão com vaselina mentholada a 3%.

Para lavar a bocca e gargarejar é excellente a agua com um pouco de tintura de iodo.

Evitar as causas de resfriamentos, que facilitam a infecção.

Sentindo dôres de cabeça e pelo corpo, com febre, deve ir immediatamente para a cama, fazer uso de purgante salino ou de calomelanos e tomar aspirina e quinino á 0,30 centigrammos para uma capsula. Tomar 3 por dia. Dieta lactea.

So levantar-se quando não sentir mais nada.

O repouso ao leito, o regimen lacteo e essa medicação inicial, evitam as complicações pulmonares gastro-intestinaes ou nervosas, que são muito graves.

Só chamar o medico para os casos serios, afim de evitar que elles adoeçam pelo esfalfamento e venha a faltar no momento mais difficil, quando elles poderão prestar maiores serviços á população.

Todo doente grave deve ser entregue a um enfermeiro ou enfermeira, para evitar a intervenção de pessoas da familia ou extranhas, que seriam contagionadas, aggravando a situação geral.

Quanto á desinfecção basta passar um panno molhado em agua com creolina pelo soalho da casa do doente e desinfectar o seu escarro, também com creolina.

O mais importante é a desinfecção da roupa de corpo e de cama, do doente, diariamente, pela fevura.

A gripe é molestia muito séria quando descuidada.

O doente não deve receber visitas, a não ser do medico assistente.

*Recommendamos maior rigôr na defesa das
pessoas edosas e creanças, contra a infecção.*

AVISO: — A homeopathia, o espiritismo e as hervas, não curam a gripe, como nenhuma outra molestia infectuosa ou parasitaria.

A fotografia do exército francês adquire outro sentido a partir deste ponto. O comunicado encerra a primeira parte da obra, e a fotografia da banda militar, longe de significar a paz, sugere agora os tambores de uma guerra que se aproxima. O comunicado aponta que é impossível evitar a propagação da gripe, aconselha sobre repouso, alimentação e, sobretudo, a necessidade de se evitar o contato com outras pessoas. A distância causada pelo risco de infecção afeta profundamente os habitantes

daquela cidade, à solidão alia-se o medo da morte, o temor ante um inimigo invisível que castigava os entes queridos. Por mais que os jornais não admitissem, a gripe existia e já havia se apossado do espaço da obra.

Na segunda parte do livro – intitulada *1918 Novembro O mez da gripe* – a epidemia já se espalhou por toda Curitiba. O relatório de Trajano Reis é direto e incisivo ao afirmar que “começou o mez de novembro com um obito por grippe no dia primeiro. Dahi em diante, o mal tomou proporções assustadoras, espalhou-se de modo aterrador, invadiu, por assim dizer, todas as casas, todas as classes sociaes” (XAVIER, 1998, p. 39). Como é impossível evitar a propagação da epidemia, a cidade, sofisticada, focada no culto ao progresso, tenta se adaptar à realidade da doença. *O Louvre*, que como vimos anteriormente, vendia produtos para o lar, passa a aceitar encomenda para roupas de luto. Os cinemas passam a funcionar três vezes por semana, sob rígida supervisão do Serviço Sanitário. O tráfego de bondes é suspenso durante a noite. Muitas famílias abandonam a cidade por temor de contágio.

A Primeira Guerra Mundial chega ao fim com a assinatura do armistício entre os Países Aliados e a Alemanha nos primeiros dias de novembro, entretanto, é nesse período que a influenza vitima o maior número de habitantes de Curitiba:

AS VÍTIMAS AVOLUMAM-SE 21 ÓBITOS SENDO 16 DE GRIPPE

OS CINEMAS FECHARAM
A CRIPPE TORNA-SE CONTAGIOSA
SETE DIAS POR SEMANA DT



Agora está mesmo morrendo muita gente.

DIA 13 QUARTA

ENFIM A PAZ! ASPIRAÇÃO DOS POVOS CULTOS



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

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*

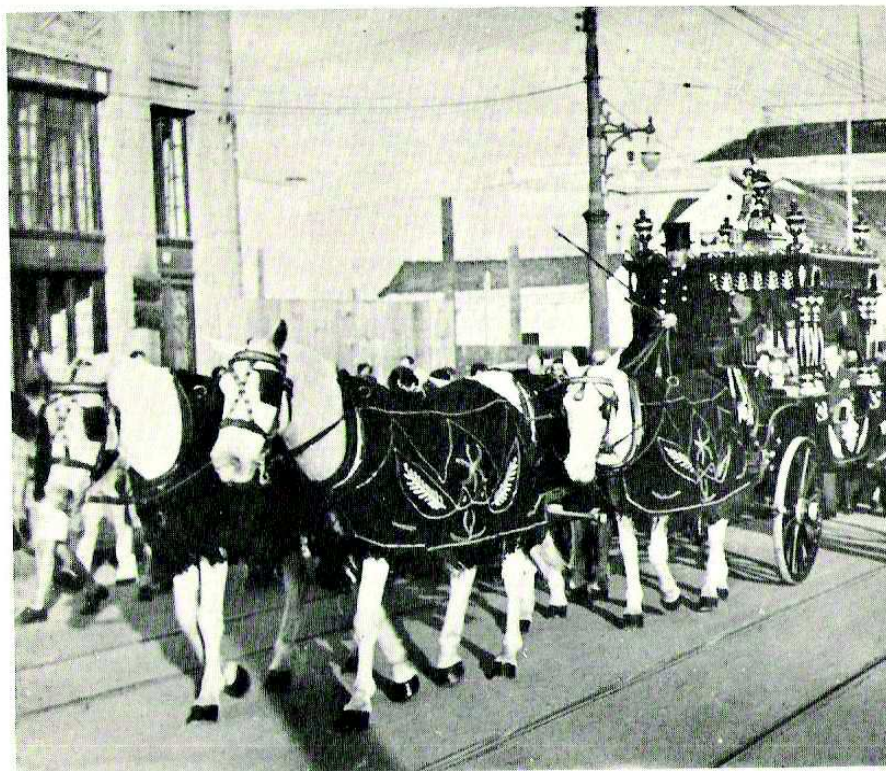
DIÁRIO DA TARDE

51

(XAVIER, 1998, p.
51)

A quantidade de infectados aumenta nas ruas e casas da capital paranaense. Os fragmentos atestam as consequências da epidemia numa cidade onde “a gripe torna-se contagiosa sete dias por semana”. A cruz, seguida pela afirmação de que “agora está mesmo morrendo muita gente”, reforçam a notícia disposta no início da página sobre o aumento de óbitos causado pela influenza. Admite-se agora a existência do “gérmen do mal” em Curitiba, reforçada pela nota do *Diário da Tarde*, no final da página, que aponta o aumento do número de mortos no espaço da obra. O jornal abandona a política de censura às matérias sobre a epidemia, passando a admitir sua existência. O *Commercio do Paraná*, por sua vez, continua, durante boa parte do mês de novembro, priorizando notícias sobre a Primeira Guerra Mundial. O fragmento do *Commercio*, repetido por Valêncio Xavier nesse ponto da narrativa, reforça o absurdo da censura, além de sugerir, pela composição total da página, que a tão desejada paz está longe de Curitiba.

Com o aumento do número de infectados e mortos pela epidemia, as empresas funerárias que não tiveram os negócios interrompidos pela influenza se viram às voltas com uma demanda por esquifes e sepultamentos muitas vezes maior que a oferecida. A falta de caixões, mortalhas e cocheiros faz com que a sociedade necessite de um suporte por parte das instituições para sepultar seus mortos, conforme podemos perceber nos fragmentos:



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

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

(XAVIER, 1998, p. 53)

Com cascos lustrosos, os cavalos brancos trajando negro, puxam o esquife. O cocheiro, também vestido a caráter, impõe-se solitário sobre a carruagem, na fotografia do enterro selecionada por Valêncio Xavier. A imagem, apesar de anônima, apresenta informações importantes sobre o espaço da obra que começa a se delinear como personagem privilegiado na narrativa tomado cada vez mais pela doença e morte. A opulência do sepultamento não é condizente com a rapidez com a qual a epidemia se espalhou por Curitiba. Muitas pessoas se viram sem condições de sepultar seus mortos, necessitando do suporte das instituições para lidar com as consequências da influenza.

O relatório de Trajano Reis – disposto logo abaixo da fotografia – reforça essa construção de sentido, ao mostrar que, na falta de caixões e cavalos para condução dos carros fúnebres, o próprio diretor do Serviço Sanitário encarrega-se de resolver as questões que envolviam o sepultamento dos mortos. Quando não existiam coveiros para abrir as sepulturas, o próprio Trajano Reis manda “gratificar a outros indivíduos para

que as fizessem, de modo a evitar a decomposição dos cadáveres” (XAVIER, 1998, p. 61).

O público e o privado, mais uma vez, se confundem por consequência da gripe. As barreiras que os separam vêm abaixo, como podemos perceber em outras passagens da obra:

Aviso
*A Empresa Funeraria
Pires & Cia.*

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

Coritiba, 20 de Novembro de 1918.
J. Barreiros Pires & Cia.

DIA 21 QUINTA

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

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

Praça da Republica (Collegio São José) ;
Praça Santos Andrade (Collegio Sion)

Rua Iguassú n. 205 (Collegio Coração de Jesus) ;
Rua Racteliff n. 217 (bandas d'Água Verde).

E' para desejar que todos se tornem junto aos pobres, porta-voz dessa communicação:

Os fragmentos apresentam dramas pessoais que são expostos para toda a sociedade: A funerária – responsável por oferecer seus préstimos em tempos de morte – justifica a interrupção de seus serviços como uma consequência do contágio de seus funcionários. O mesmo contágio que leva o Dispensário São Vicente a pedir que se comunique aos pobres os pontos de distribuição do caldo para os enfermos mais humildes. O medo da morte, que aponta as fraquezas e limitações da existência, aproxima os habitantes de Curitiba. Outros dramas individuais serão expostos ainda no mês de novembro, como os fatos que envolvem a família de Telemaco Jardim durante a epidemia publicados pelo Diário da Tarde:



*FUGIO NO DELIRIO DA FEBRE E
NINGUEM O ENCONTRA*

Noticiamos ha dias que o sr. Telemaco Jardim em um momento de crise nervosa ocasionada pella gripe de que estava acometido, fugiu de sua residencia á rua Carlos de Carvalho n.8, tendo a familia do enfermo solicitado os officios da policia para descobrir-lhe o paradeiro.

Entretanto, dias já se passam e não obstante os esforços empregados pela Inspectoria de Agentes e por pessoas amigas, o desventurado moço não é encontrado.

Concorre muito para interceptar as investigações o facto do pouco movimento da cidade, difficultando as informações que poderiam ser colhidas acerca do paradeiro do sr. Telemaco.

A falta de qualquer noticia sobre o pobre moço, leva a crer que se trate de uma occurencia mais grave.

A policia prossegue nas diligencias para deslindar o facto.

DIÁRIO DA TARDE

(XAVIER, 1998, p.

59)

Vítima de uma crise nervosa, Telemaco Jardim, que estava infectado com a influenza, foge de casa no delírio da febre. O fragmento do jornal narra os fatos que envolvem a fuga do homem e reforça a imagem das ruas desertas por causa da doença. Segundo o fragmento, há dias o homem estava desaparecido. Por motivos pessoais que são revelados pelo jornal – a influenza mesclada a uma crise nervosa – o homem desapareceu nas ruas da cidade. O jornal aponta o “pouco movimento da cidade” como um fator que dificulta a busca por informações advindas de testemunhas acerca do paradeiro de Telemaco. O desnudamento dos dramas privados que cercam a família

Jardim prosseguem ainda em um outro ponto da narrativa, que detalha os motivos que levaram o homem a fugir em desespero de sua própria casa, assim como o desfecho para a fuga do infeliz. Xavier utiliza um fragmento, publicado dias depois pelo mesmo jornal, para dar continuidade à narrativa sobre Telemaco:

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

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

DIÁRIO DA TARDE

(XAVIER, 1998, p. 65)

Descobre-se agora, graças às informações disponibilizadas pelo jornal que, além da própria condição fisiológica proporcionada pela influenza aliada ao impacto do falecimento de um de seus filhos pelo mesmo mal, Telemaco é levado, exaltado e em delírio, a fugir de casa e morrer “abandonado a só à beira da Cascatinha de Santa Felicidade”. Entretanto, o drama da família não se encerra com essas duas mortes: a primogênita de Telemaco, Josephina, também falece vitimada pela influenza, aos sete anos de idade. A notícia descreve como a “implacável” morte, que ainda paira naquele lar, arrebatou a filha de Telemaco. O espaço é o mesmo do recorte anterior: a casa situada na Rua Carlos Carvalho nº 8. A casa, lugar privado, familiar, reconfigura-se como espaço da loucura, degradação e morte. Com a notícia sobre o sepultamento da menina, o fragmento faz com que o espaço da casa na narrativa, além de se entrelaçar com as ruas desertas por onde Telemaco fugiu, aproxime-se agora do Cemitério Municipal, onde os mortos da família Jardim, dentre muitos outros, finalmente podem repousar em paz.

Além da narrativa sobre a família Jardim, outra história elaborada por meio da colagem de vários fragmentos distintos perpassa as páginas de *O mez da gripe*, reforçando a atmosfera de degradação e morte que marca o espaço da obra. A trama em questão é um dos exemplos mais pungentes do caos entre o público e o privado causado

pela epidemia. O rompimento das barreiras que separam estas duas esferas ocorre de modo mais íntimo do que os casos do detento João Baptista e de Telemaco Jardim: em seu enredo, um homem desconhecido adentra uma casa infectada e estupra uma mulher – também anônima – que agoniza, no delírio da influenza.

Para a construção desta narrativa, Xavier insere entre seus recortes uma série de versos poéticos de sua própria autoria, intercalando-os também com depoimentos de Dona Lúcia, sobrevivente da epidemia de 1918. Os versos, aliados ao depoimento serão dispostos entre os anúncios, ilustrações, notícias e documentos oficiais que compõem o enredo central do livro.

Essa inserção dos versos em contextos por vezes inusitados da montagem narrativa possibilitam explorações sobre a interação e o sentido de cada fragmento disposto no texto. Os depoimentos de Dona Lúcia – recolhidos pelo autor em 1976 – não se interconectam apenas com a narrativa do estupro, mas se relacionam também com outros pontos da narrativa central de *O mez da gripe* expandindo, muitas vezes, o sentido dos outros fragmentos. Além de mecanismo de interconexão entre as narrativas da obra, as palavras da personagem também trazem o impacto que apenas o testemunho de uma sobrevivente poderia proporcionar, complementando a *ambientação* através das palavras de quem um dia caminhou nas ruas da cidade infectada.

A trama é iniciada pela interação entre uma ilustração e um conjunto de versos:



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

A aproximação entre os dois fragmentos é inevitável. A ilustração mostra um homem de semblante inexpressivo. A voz que narra suas ações por meio dos versos designa-se como “um homem”, reforçando a mensagem da ilustração. É importante notar que a voz que narra o estupro designa-se tanto por meio do artigo indefinido *um* quanto pelo pronome pessoal *eu*, o que reforça o caráter de desconhecido daquele homem.

O personagem anônimo caminha sozinho pelas ruas da “cidade sem gente”. A imagem das ruas desertas pela epidemia surge mais uma vez na narrativa. O homem aproxima-se de uma residência e, encontrando a porta aberta, adentra a casa desconhecida. A porta sem chavear e o silêncio na casa, complementados pela ausência de testemunhas, facilitam sua entrada. Não existem motivos pré-estabelecidos para o desenrolar desta narrativa, o desconhecido apenas entra na casa, afirmando: “Não sei porque / entro entrei / nesta casa onde nunca entrei” (XAVIER, 1998, p. 18). Na página que revela a entrada do homem na casa, Valêncio Xavier interrompe a voz do personagem e apresenta uma fotografia do bairro Betel. A inserção da fotografia proporciona uma pausa na narrativa do homem, como se juntos, personagem e leitor, após a comprovação da porta aberta, observassem a rua uma vez mais antes de entrar na casa.

Após percorrer a penumbra do corredor o homem vê uma mulher com “mãos grandes como de cavalo / a direita assentada sobre o lento respirar do seio rijo / a esquerda, a da aliança por sobre o lençol branco / branco braço nu, parca seara de louros pelos” (XAVIER, 1998, p. 23). Alheia ao desconhecido que adentra em seu quarto, a mulher delira de febre, prostrada em sua cama pela doença. O homem não teme o contágio, sua atitude não condiz com os decretos oficiais que aconselhavam as pessoas a não se visitarem. Assim, aproxima-se da convalescente e toca seus cabelos (XAVIER, 1998, p. 27):



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

O “exgotamento dos nervos” do recorte publicitário entrelaça-se com os versos e amplia seu poder gerador de sentido. A ilustração e a legenda reforçam a fragilidade e vulnerabilidade da mulher doente dos versos. A publicidade será aliada aos versos em dois outros pontos da narrativa:

DIA 10 DOMINGO

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

MOLESTIAS DO PEITO



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

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

UNICO QUE CURA

(XAVIER, 1998, p. 47)

Percebemos que, por se configurar como uma rede complexa de relações sígnicas, a linguagem publicitária é plurissignificativa por excelência. Xavier explora as conexões de sentido mantidas entre os fragmentos dispostos pela obra, assim, a mulher do anúncio novamente se aproxima da retratada pelos versos. Os dois fragmentos reforçam o sentimento de fragilidade e passividade ante a doença. A figura do médico – vista muitas vezes no imaginário como “aquele que não adoece” – confunde-se com a do homem desconhecido que não teme o contágio.

O erotismo e a vulnerabilidade são as marcas escolhidas pelo autor para retratar o impacto da epidemia nesta esfera privada. Eros e Tanatos entrelaçam-se na alcova – símbolo da vida privada, da intimidade – transformando o ambiente da convalescença em um espaço marcado pelo erotismo, conforme atestam as palavras do desconhecido que, ao despir a enferma, afirma nunca haver visto “nada assemelhado a isso / fenda estreita oferecida como / lábios de febre / pequeno regato de / morna ácida água / onde vibram mil peixes” (XAVIER, 1998, p. 44). Na sequência, o autor novamente faz uso da publicidade como recurso amplificador de sentido:

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



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

DONA LÚCIA – 1976

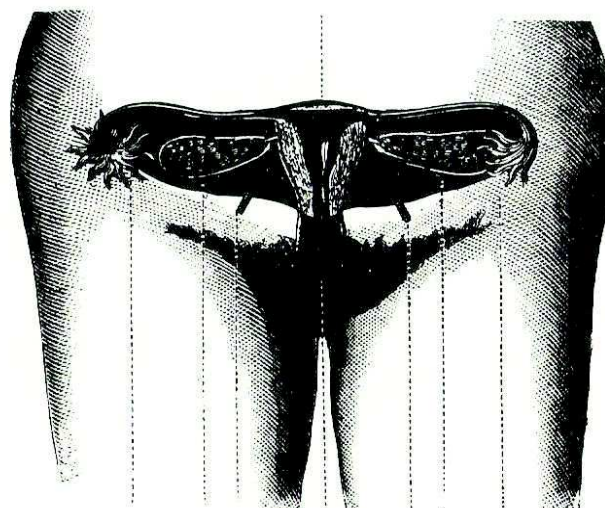
(XAVIER, 1998, p 54)

O anúncio da “Pasta Russa”, que desenvolve, fortifica e aformoseia os seios das mulheres de Curitiba amplifica a descrição da violência sexual, onde “todo o seio branco talhado” preenche a ávida boca do desconhecido. Os seios da mulher no anúncio publicitário, fartos e rijos, assim como a própria sugestão do uso de um produto estético de ordem íntima reforçam a atmosfera da alcova feminina. O fragmento de Dona Lucia descreve uma mulher que apresenta semelhanças com a convalescente, podendo, inclusive ser a mesma pessoa, dado este explorado pelo autor em vários pontos da narrativa.

Como se sabe, Curitiba acolheu um grande número de imigrantes desde o século XIX. A cidade contava com um contingente considerável de alemães e, por consequência, seus descendentes. No contexto da Primeira Guerra Mundial a Alemanha era vista como inimiga e os alemães que viviam na capital paranaense muitas vezes eram vítimas da intolerância, sobretudo por serem vistos como representantes de uma nação que estava em guerra contra o Brasil. A descrição do estupro é elaborada da seguinte maneira:

DIA 11 SEGUNDA

**O KAISER ABDICOU E
O KRONPRINZ TAMBEM NÃO QUIZ
O ARMISTICIO FOI ASSIGNADO
COM A COMPLETA
CAPITULAÇÃO DA ALLEMANHA
A REVOLUÇÃO ESTENDENDO-SE
POR TODA ALLEMANHA**



**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**

(XAVIER, 1998, p. 48)

Entrelaçando notícias sobre o fim da guerra na Europa, Xavier aproxima a figura da mulher doente – com base, sobretudo nas descrições feitas anteriormente tanto pelo desconhecido quanto por Dona Lúcia – com a nação germânica, derrotada na guerra que se encerrava. A mescla de deslumbramento ante o corpo branco da mulher e a violência com a qual o trata, fazem com que o desconhecido repita a intolerância e agressividade

que marcou o tratamento dado aos descendentes de alemães na capital paranaense. A Alemanha perde o conflito na Europa, seus descendentes sofrem preconceito nas ruas de Curitiba e a mulher – branca e loira – é estuprada durante a agonia da gripe em sua própria casa.

A ilustração do aparelho reprodutor feminino apresenta os contornos do quadril, o que rompe a mera descrição científica, introduzindo também um teor de erotismo, aproximando-se ainda mais da cena narrada pelo homem. Essa ilustração entrelaça a Alemanha e a mulher: ambas tiveram seus domínios invadidos e violentados, cada uma de maneira particular. As coxas da ilustração são as mesmas coxas que a mulher entreabre na “imobilidade da febre”, sugerindo uma possível permissividade por parte da vítima, conforme podemos comprovar na continuação da cena, onde o homem afirma que a mulher inconsciente agora “geme baixinho, não mais de febre” (XAVIER, 1998, p. 56). Após consumir o estupro, o desconhecido abandona a casa, perdendo-se novamente nas ruas desertas pela gripe, onde ele pode caminhar tranquilamente com a mancha do gozo ainda em sua calça. As mesmas ruas desertas por onde Telemaco Jardim fugiu, ensandecido pela febre.

O encerramento da segunda parte de *O mez da gripe* dá-se justamente com a conclusão dessa história. Nos últimos dias de novembro há o recuo da epidemia, o serviço de bondes é retomado, assim como a permissão para cerimônias religiosas e reabertura de cinemas, o que faz com que, pouco a pouco, Curitiba retorne à normalidade.

A terceira parte da obra – *1918 Dezembro A última letra do alfabeto* – é a mais curta. Nessa parte da narrativa em questão, apesar do recrudescimento da epidemia, a influenza ainda é peça fundamental nos fatos ocorridos no hospício Nossa Senhora da Luz: num acesso nervoso provocado pela gripe, o paciente Manoel de Campos, recluso na casa a cinco anos, assassina quatro pacientes do hospício.

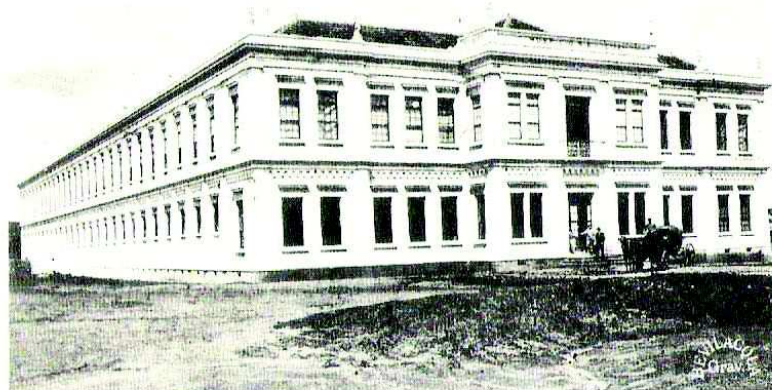
A história é composta inicialmente por apenas dois recortes jornalísticos, um do *Diário da Tarde* outro do *Commercio do Paraná* e reforça ainda mais o caráter de obra aberta de *O mez da gippe*. Após tomar conhecimento dos tétricos fatos ocorridos no hospício o leitor descobre que um conjunto de frases dispostas por Xavier no decorrer de todo o livro faz parte da mesma narrativa noticiada pelos jornais. Apesar de falarem do mesmo fato, as informações dos dois veículos são desencontradas: o *Diário da Tarde* elabora uma matéria curta e bastante direta sobre o assunto. Segundo o jornal, Manoel de Campos, 22, empunhando a muleta de outro paciente, tira a vida de quatro pessoas,

ao passo que o *Commercio do Paraná*, por sua vez, elabora uma matéria mais detalhada e sensacionalista sobre o ocorrido, afirmando que, Manoel de Campos, 32, é responsável por assassinar cinco pessoas.

O desencontro de informações entre os dois jornais é estratégico. Xavier mostra que, mesmo com o fim da epidemia, a confiabilidade nas informações da imprensa ainda poderia ser posta em xeque. Entretanto, por meio da leitura das duas matérias, descobre-se que o autor já nos contava essa história de modo mais lacônico no decorrer do livro, espalhando frases em momentos estratégicos da narrativa:

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

(29)



Curitiba. — Hospício N. S. da Luz.

Este edifício é a antiga casa dos Alienados.

Está em construção e já está
muito, em já estão, está muito
bem, está muito, mas as pedras
que se se de água, mas já estão
muito. No entanto, muitos
que, muitos e 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

(XAVIER, 1998, p. 32)

Tem-se aqui uma espécie de ambientação prévia ao cenário do hospício. Aparentemente utilizados como um simples complemento ao decreto que suspende as visitas aos doentes ali internos, os fragmentos na verdade são responsáveis pela introdução do cenário onde os fatos transcorrem. Graças a eles conhecemos mais sobre o espaço em questão. A descrição do jardim, com suas pereiras cheias de lesmas, entrecruza-se com a descrição do hospício feita por meio da fotografia. Os loucos, comendo fruta e comendo bicho, são os protagonistas da tragédia.

Em outros fragmentos curtos, dispostos pela narrativa, descobre-se que o louco, roubando a coifa de uma freira sai pelos corredores do hospício cantando:

Kirie eleysson allamão te cuspo
escarro lesma em cima de ti allamão
allamão cabeça de mamão
allamão mão peluda
(XAVIER, 1998, p. 49)

As palavras do louco, que percorre ensandecido os corredores do hospício com a coifa da freira na cabeça, apresentam novamente o preconceito contra os alemães sentido por muitas personagens da obra. São os alemães que o louco ataca, durante sua crise nervosa. É neles que a lesma comida junto com as frutas no jardim do hospício é cuspidada. O tom de brincadeira, por vezes ingênuo da cantilena do louco logo é rompido pelos fragmentos do primeiro dos assassinatos:

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. [...] Pedaco branco de miolo escorrendo pela parede. Como um verme, igual a um verme descendo pela parede deixando uma baba de rastro, como uma lesma
(XAVIER, 1998, p. 61-64).

Com uma muleta o louco assassina quatro outros pacientes. A descrição das cenas, marcadas pela violência, comprova que nem mesmo o hospício viu-se livre do signo da influenza. A doença, incubada no louco infectado, personificada nele, ceifa a vida de mais quatro pessoas. A imagem da lesma é cíclica, presente no princípio da trama, surge novamente em seu desfecho, enquanto o verme, personificado pela massa encefálica que escorre pela parede, relaciona-se diretamente com a *atmosfera* de degradação, decomposição e morte que perpassam toda a narrativa.

A narrativa acerca dos fatos que ocorreram no hospício Nossa Senhora da Luz encerra a obra. Graças a essa e às outras narrativas que perpassam *O mez da gripe*, percebemos que Curitiba, além de espaço onde os fatos se sucedem, também afirma-se como personagem privilegiada da narrativa, que nos faz, sobretudo, perceber melhor as delimitações da *atmosfera* na obra, atrelada sempre ao espaço que se dilata em personagem conforme nos aprofundamos na leitura.

Devido à relação praticamente orgânica mantida com aqueles que nela habitam, a cidade também demonstra sinais de padecimento ante a epidemia. A influenza afeta o cotidiano, interferindo tanto na esfera pública quanto na esfera privada, o que leva à fragmentação dos alicerces que sustentavam aquele espaço em questão. Conforme as pessoas adoecem a cidade passa a demonstrar, cada vez mais, sinais de vulnerabilidade e, conseqüentemente, prostração. Sentindo o movimento em suas v(e)ias se reduzir apenas a cortejos fúnebres, a Curitiba – “cidade dos mortos” – agoniza lentamente ante o “gérmen do mal”. A imagem da cidade confunde-se com a metáfora do corpo moribundo, invadido por uma doença que ataca suas partes mais vitais, no caso de Curitiba, seus habitantes. Como um corpo a cidade-personagem apresenta coração, circulação e, sobretudo, cicatrizes que lhe foram impingidas pela doença. A própria noção de organicidade da obra possibilita essa aproximação metafórica. Além da imagem do corpo, esta personagem aproxima-se de outras imagens fundamentais para sua composição que serão o tema do próximo capítulo, centrado nessa personagem privilegiada da narrativa. Após percebermos a construção do espaço-personagem por meio das micronarrativas que perpassam a obra, analisaremos a seguir de modo mais detalhado as características da personagem Curitiba, percebendo melhor suas delimitações e as metáforas a ela associadas no decorrer de *O mez da gripe*.

CAPÍTULO 3

3. 1. A CHAMA QUE OSCILA ENTRE PAREDES DE CRISTAL

Como visto no capítulo anterior, as micronarrativas que compõem *O mez da gripe* acabam por construir a concepção de que Curitiba, além de cenário onde os fatos se sucedem, também se consolida como personagem central do enredo elaborado por Valêncio Xavier. A construção desta personagem se dá, sobretudo por meio da disposição dos vários fragmentos do discurso urbano catalogados pelo autor e dispostos por toda obra, o que proporciona à Curitiba de Xavier um discurso próprio, composto pelas muitas vozes e registros que a perpassam.

Seja por meio dos fragmentos jornalísticos ou publicitários, das fotografias e decretos, esses discursos distintos – ora arquitetônicos, ora textuais – se mesclam para compor a voz da cidade, lugar onde “os símbolos e significados do passado se interceptam com os do presente, construindo uma rede de significados móveis”, como aponta Raquel Rolnik (1988, p. 17).

Valêncio Xavier recria na obra a polifonia que marca a urbe moderna, cidade que é seu próprio registro. O encontro e desencontro de vozes aponta que, construída e atravessada por este discurso, Curitiba apresenta uma sintaxe própria, constantemente reconstruída pelas muitas vozes que preenchem suas ruas, fazendo com que o espaço urbano, além de mero continente de experiências humanas seja, como defende Rolnik (1988, p. 9), “também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história”. Há um discurso ininterruptamente transformado por aqueles que percorrem suas ruas e habitam suas construções, num exercício constante, marcado pela reciprocidade e conveniência, conforme nos aponta Roland Barthes (1987, p. 181) ao afirmar que “a cidade é uma escrita, quem se desloca nela (o seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”, o que fazemos talvez cotidianamente sem nos darmos conta.

A escrita da cidade se origina na própria disposição do espaço urbano, onde o traçado, o planejamento de sua espacialidade são marcas fundamentais da sua linguagem, seu registro. Pontos iniciais de onde se distendem e onde se encontram as outras vozes que compõem a teia discursiva da cidade, como aponta Eduardo de Oliveira Elias:

o desenho urbano se dissemina e se assinala na inter-relação significativa que subjaz à organização (possibilidades construtivas) dos edifícios, praças, ruas, avenidas e todas as espécies de opacidades e transparências que compõem a cidade. A sintaxe desse desenho estabelece, no seu nível sintagmático, circuitos háptico-visual-locomotores, cuja etimologia por vezes transparecendo de modo quase integral e palpável, desdobra súbita e complexa tessitura de referências. Repartindo e recompondo volumes, direções, escalas, tal sintaxe funda-se numa tripla relação de representação: inscreve sobre o espaço (suporte físico-geográfico), inscreve o espaço (grafa a espacialização da vida urbana), inscreve a interação espaço/tempo (espessura histórica) (ELIAS, 1989, P. 24).

Além da arquitetura, esse esboço eternamente incompleto do traçado da malha urbana, que se remodela, inscrevendo uma cidade no lugar de outra constantemente, as muitas linguagens – verbais e/ou visuais – advindas de seus habitantes também acabam por complementar o discurso da urbe como escrita, como registro de sua própria história. Essas linguagens se inserem no traçado original da cidade, surgindo nas pinturas e anúncios nas suas paredes, nas fotografias e lembranças de quem buscou captar um momento da existência ou até mesmo por meio dos decretos oficiais e páginas dos jornais.

Desse modo, utilizando o próprio discurso da cidade e explorando a espacialidade urbana na composição de sua obra, Valêncio Xavier capta a voz, por vezes inefática, da Curitiba que padece ante o “gérmen do mal”. Recolhendo cacos e fragmentos de memória, esse autor trapeiro acaba por elaborar um mosaico que, quando visto em sua totalidade, apresenta uma personagem complexa, revelada fragmento após fragmento, de modo gradativo, lacônico e constantemente incompleto, inconcluso, como o próprio espaço urbano.

Por meio dos escombros da memória de uma Curitiba real, Xavier faz surgir a Curitiba de *O mez da gripe*, personagem fragmentada e complexa, marca comum nas personagens do romance moderno, que procurou “aumentar cada vez mais esse

sentimento de dificuldade do ser fictício”, como aponta Antonio Candido (2007, p. 59), e complementa:

o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e a outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 2007, P. 58).

É a escolha de seus fragmentos e sua disposição no decorrer da obra que apresentam com uma paradoxal riqueza de detalhes muitas vezes incompletos toda a complexidade da personagem. A cidade elaborada por Valêncio Xavier surge por meio de suas muitas linguagens e todas as cargas ideológicas nelas contidas, revelando no decorrer de toda a obra como a influenza abateu-se sobre a cidade-personagem, onde os habitantes são as articulações motoras de um organismo maior.

A Curitiba de Xavier acaba por apresentar, utilizando as palavras de Ítalo Calvino ao discorrer sobre a cidade (1988, p. 85), toda “a tensão entre racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas”, marca indelével do ambiente urbano. Se por um lado há o desenho original da cidade, suas ruas, construções e monumentos pautados na rigidez lógica dos cálculos e do planejamento urbano-arquitetônico, por outro, há o fator humano em suas ruas, seres que habitam aquele lugar e auxiliam na construção de seu discurso por meio dos muitos textos que circulam neste espaço, desde decretos, documentos, imagens chegando a outras modalidades textuais catalogadas pelo autor na composição da obra. Além disso, na obra em questão, esse emaranhado de existências, típico dos grandes centros, é potencializado pela epidemia que rompe as barreiras entre o público e o privado e leva o caos à sociedade curitibana, enredando ainda mais os fios que compõem a malha textual de *O mez da gripe*.

Calvino aproxima a imagem do desenho urbano seu planejamento e, por vezes frieza, da imagem do cristal. Segundo o autor, o cristal é imagem de invariância, de

regularidade das estruturas específicas, o que o aproxima do espaço projetado da urbe. Entretanto, inseridas neste cristal, as existências que ele comporta também aproximam-se, por sua vez, de sua própria imagem: o elemento humano presente no espaço das cidades, segundo Calvino, remete à chama, “imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna” (CALVINO, 1988, p.84-85).

Os habitantes da Curitiba de *O mez da gripe* aproximam-se da imagem sugerida pelo crítico cubano, pois é justamente em seus âmagos – naturalmente marcados pelas agitações das paixões humanas – que a epidemia se alojará, potencializando a “agitação interna” apontada por Calvino. À inconstância da existência humana vem somar-se o temor à morte, à total obliteração ocasionada pela influenza no íntimo dos habitantes de Curitiba, o que aumentará consideravelmente a “incessante agitação interna” inerente aos mesmos.

É justamente esse movimento de tensão marcado pela opacidade do cristal e o tremeluzir da chama que *O mez da gripe* busca captar. Inscrita sob esses dois signos, a Curitiba de Valêncio Xavier será construída por meio de uma cartografia imaginária elaborada pelo autor, explorando o movimento infinito da memória presente no discurso urbano.

Essa cartografia imaginária feita por Xavier remete ao movimento ininterrupto da rememoração e resgate do passado, sobretudo por meio de seus recortes, que buscam fixar a cidade na memória antes que ela se perca nas malhas do esquecimento. O autor trapeiro lê os fios secretos do discurso da cidade como um registro de sua própria história, buscando reencontrar a escrita desaparecida do espaço urbano. Narrando a cidade ao passo que a transforma, num movimento contínuo de decifrar para cifrar novamente um espaço constantemente mutável, onde o novo emerge da ruína, constrói-se tendo por ponto de partida o já acabado, o concluído que, paradoxalmente é eternamente incompleto, inconcluso. Assim, a imagem de Curitiba oscilará entre a transmissão de memória marcada pela expressão e estocagem de seu discurso, e a ocultação e o esquecimento inerentes ao mesmo.

3. 2. ORGANICIDADE E SIMBIOSE: INFECÇÃO GENERALIZADA NA CIDADE-CORPO

Conforme vimos no capítulo anterior, a personagem Curitiba mantém uma relação praticamente orgânica com seus habitantes, como se os mesmos fossem partes fundamentais para o bom funcionamento do organismo maior que é a cidade. Desde os rumores iniciais que apontavam a aproximação da epidemia em terras paranaenses até o número final de mortos causados pela doença, a influenza afetou em menor ou maior instância o cotidiano da população e, por consequência, num processo quase simbiótico, da cidade-personagem que a mesma acaba por compor, conforme demonstram os fragmentos abaixo:



(XAVIER, 1998, p. 14)



(XAVIER, 1998, p. 40)

Os recortes publicitários do Louvre refletem as consequências da chegada da epidemia em Curitiba e trazem consigo uma forte carga de *ambientação* ao espaço narrado. Por meio dos fragmentos percebemos o quanto o cotidiano da cidade foi alterado pela doença. A loja, antes voltada para a venda de “estores” mais sofisticados, passa a aceitar encomendas “no prazo mais curto possível” de mortalhas e roupas para o luto.

Acima do segundo anúncio do Louvre, Xavier opta por dispor um símbolo da letra *M* encimada por uma cruz. O símbolo significa *memento mori*: a memória aos mortos, comum em períodos de luto e auxilia numa nova irradiação de sentido do anúncio de Louvre, potencializado principalmente pelo conteúdo do anúncio e o serviço por ele oferecido. No contexto da obra o símbolo se relaciona diretamente com as baixas causadas pela epidemia e reforça o sentimento de que a morte por influenza é uma realidade em Curitiba. Os dois fragmentos, dispostos em momentos distintos da narrativa, se unem para retratar como a influenza gradativamente se aloja nas mais variadas camadas do organismo-cidade, levando-o a adoecer.

Vista em sua totalidade Curitiba surge como essa massa orgânica, que pulsa com a vida que corre em suas v(e)ias. Essa concepção da cidade vista como um corpo, com artérias e veias aproxima-se das concepções pós-Iluministas que elaboraram a ideia de que os habitantes nada mais são que micro-organismos que mantêm em funcionamento um corpo maior que é a cidade. E é justamente por meio da infecção de seus habitantes que a cidade também convalesce, enfraquecida pela gripe que afetou as partes vitais dessa sua massa sem forma definida, em constante transformação.

Conforme a epidemia se alastra por toda Curitiba as imagens da cidade infectada e do corpo doente passam a se confundir. Uma infecção generalizada se apropria da cidade-organismo ao, gradativamente afetar suas partes mais essenciais, conforme aponta Xavier, utilizando a voz da sobrevivente entrevistada por ele em 1976, Dona Lúcia, que testemunhou a epidemia em Curitiba:

Famílias inteiras. Não houve casa que não tivesse alguém doente.
Parecia a cidade dos mortos.

DONA LÚCIA – 1976

(XAVIER, 1998, p. 21)

Muitas famílias saíram da cidade, com medo da gripe. Quem podia, saía. Mas ir para onde? As outras cidades também estavam doentes.

DONA LÚCIA – 1976

(XAVIER, 1998, p. 41)

A voz de Dona Lúcia é fundamental para uma melhor compreensão dos impactos da gripe sobre a cidade. As palavras da sobrevivente surgem como contraponto ao discurso dos jornais que negavam a existência da epidemia ao sinalizar, desde o início da trama de *O mez da gripe*, que a influenza não apenas chegara à cidade, como infectara boa parte de seus habitantes.

Mais do que isso, os depoimentos revelam como a cidade-organismo é enfraquecida duplamente pela chegada da epidemia. Seus habitantes, ou estão doentes ou abandonando o ambiente urbano por medo do contágio. Dois êxodos distintos que enfraquecem a cidade-organismo e estão atrelados diretamente à morte – ou o temor ante a mesma – causada pela doença. Curitiba transmite a sensação de convalescença justamente por esse motivo: seu organismo enfraquece ao perder partes fundamentais na

sua composição, tanto aqueles que morreram vitimados pela epidemia quanto aqueles que, atribuindo à cidade um status de ambiente nocivo à vida, abandonaram seus domínios.

Vitimado pela gripe, o espaço da cidade se aproximará da imagem desse grande corpo que agoniza ante um inimigo que é microscópico aos olhos das próprias partículas que o compõem. Os primeiros sintomas da gripe na cidade levam seu organismo ao colapso: cinemas são fechados, enterros, cultos e quaisquer outras aglomerações são proibidas. Apenas com o fim do mês de novembro e o recrudescimento da epidemia, a cidade-corpo passará a, lentamente se recuperar da doença, restabelecendo-se gradativamente com o retorno da circulação e, por consequência, da vida em seu organismo, no entanto, ostentando as cicatrizes e os traumas que lhe foram impingidos pela doença, conforme aponta Xavier:

OS MORTOS DA GRIPPE

ANNO DE 1918
POPULAÇÃO DE CURITYBA E SUBURBIOS = 73.000 HABITANTES

DISTRICTOS	NASCI- MENTOS	CASA- MENTOS	OBITOS	OBITOS POR GRIPPE		
				NOV.	DEZ.	TOTAL
CURITYBA	1.629	137	1.261	254	67	321
S. CASEMIRO						
DO TABOÃO	240	71	59	7	2	9
NOVA						
POLONIA	127	16	34	3	2	5
PORTÃO	248	59	112	31	18	49
TOTAL GERAL	2.244	283	1.466	295	89	384

DOENTES DE GRIPPE = 45.249

PORCENTAGEM DE OBITOS = 0,84%

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

(XAVIER, 1998, p.

78).

3. 3. UNINDO OS CACOS DA CIDADE-VITRAL

Além dessa configuração corpórea, onde o mapa da cidade acaba por entrelaçar urbanismo e anatomia na composição física da personagem, a Curitiba de Xavier – marcada pelo recorte e sobreposição de significantes muitas vezes antagônicos – reafirma todo o caráter de atomização espacial da cidade pós-industrial, onde “a percepção urbana nega-se a operar como totalidade, procede por cortes seletivos e flagra analogias, convergências e divergências, que se articulam na leitura, incorporando diferenças e especificações imprevisíveis e espontâneas que marcam a identidade do espaço urbano” (GOMES, 2008, p. 33).

A plasticidade da linguagem utilizada pelo autor também remete à montagem urbana em seus aspectos físicos. Sobrepondo fragmentos distintos do discurso urbano Xavier acaba por elaborar um vitral, composto apenas de cacos discursivos oriundos dos mais diversos contextos, remetendo mais uma vez à imagem do autor-trapeiro, um sucateiro que recolhe os despojos da cidade numa tentativa de preservação da memória.

Por meio da montagem e muitas vezes sobreposição de cacos discursivos, alguns provenientes da mesma origem, enquanto outros não, o autor acaba por elaborar um mosaico, um vitral que reconstrói a cidade-personagem, parte fundamental no processo de composição da mesma. Um texto tecido por citações – anônimas ou não – oriundas dos mais diversos setores de Curitiba, funcionando sobretudo como metáfora à cidade pós-industrial que resiste à totalização. Através da integração desses fragmentos, o autor faz com que a cidade surja ante os olhos do leitor como essa fusão de fragmentos onde sua imagem é construída por meio de partes quebradas de seu próprio discurso. Fundidos numa mesma composição plástica de Curitiba, esses cacos discursivos do ambiente urbano captam uma voz feita muitas vezes de diferenças que se complementam, ao apresentar a cidade como o vitral que traz inscrito em seus cacos a narrativa da epidemia em Curitiba.

Xavier percebe, nas dobras da linguagem da cidade moderna, fragmentária, toda a fluidez de seus significados e os reordena, construindo a imagem da cidade-vitral, incompleta e fragmentada, onde

a imagem revela a realidade múltipla da cidade moderna que se fragmenta, dificultando a leitura, e faz dela um discurso intrincado, de significados fluidos, em constante transformação. Seu universo “desordenado de tantos planos” borra a linguagem transparente que poderia nomeá-lo, descrevê-lo e “impõe um caos de palavras heterogêneas”, como admite Borges. Nas dobras dessa linguagem é que a cidade gera as cifras de seu código. Ler/escrever a cidade é tentar captar nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação. (GOMES, 2008, p. 30)

Desdobrando a linguagem de seus fragmentos, o autor explora o poder gerador de sentido do “caos de palavras heterogêneas” que é marca da cidade moderna, onde discursos se sobrepõem continuamente nas mais variadas instâncias da vida urbana.

A montagem da cidade-vitral, pela sobreposição de fragmentos discursivos das mais variadas origens, proporciona uma melhor caracterização do espaço e apresenta maiores detalhes sobre Curitiba ante a epidemia de influenza, conforme podemos perceber na página 29 de *O mez da gripe*:



PRECISA-SE

De uma mulher para viver com um bom homem solteiro.
Rua Saldanha Marinho n.º 168 (das 5 as 6 horas da tarde)

CP

Famílias

Procureis comprar
Naphtalina Creol, em
escamas, pois é a melhor
para a desinfecção no in-
terior das casas, queiman-
do-se uma pequena porção
sobre brezas.

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



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

29

(XAVIER, 1998, p.

29)

Essa plasticidade inerente à composição e encaixe entre os fragmentos utilizados pelo autor denuncia a sua preocupação na montagem da página, o que reforça ainda mais a imagem de Curitiba como vitral. Valêncio Xavier encaixa minuciosamente cada

recorte em um lugar estabelecido, estratégico, nas páginas por ele elaboradas, gerando pontos de cruzamentos fundamentais para que os fragmentos se unam e formem uma composição maior que é a própria cidade.

A elaboração da página se processa pelo encadeamento de fragmentos discursivos distintos, deslocados de seus contextos originais e sobrepostos, conforme a intenção do autor. A página é aberta por uma fotografia – possivelmente um cartão postal – da “praça General Osório, Curitiba, Paraná, Brazil”. A seguir, disposto logo abaixo segue o anúncio de um “bom homem solteiro” que busca uma companheira. Logo abaixo a esses dois fragmentos discursivos distintos o autor opta por intercalar paralelamente um anúncio da “Naphtalina Creol”, “método prático e econômico” de evitar a propagação de epidemia, e uma ilustração de uma mulher. Logo abaixo, um trecho do depoimento de Dona Lúcia que discorre sobre a falta de remédios nas farmácias e a utilização da queima de folhas de eucalipto no interior das casas enquanto tudo o que restava era “ficar deitado curtindo a febre alta, o cansaço, a dor por dentro”.

Cada recorte que compõe a página remete a um contexto e uma situação distinta, entretanto quando unidos acabam por compor uma figura maior que é a própria Curitiba. A plasticidade inerente à montagem dos fios narrativos reforça o papel do autor na composição do vitral. A escolha de cada fragmento não se dá de forma aleatória, a plurissignificação de cada um deles é explorada pelo autor que enreda seus fios, interconectando os recortes distintos, fazendo-os revelarem uma imagem maior tão fragmentada quanto complexa.

A página explora facetas da vida privada que remetem à solidão e doença, temas recorrentes na obra. O anúncio do homem solteiro aparentemente apenas denota uma tentativa de evitar a solidão, possibilidade sugerida pela inserção da fotografia da praça – lugar relacionado ao encontro, à aglomeração, um lugar onde nunca se está sozinho. Entretanto, graças ao fragmento de Dona Lúcia, percebe-se que talvez esse medo relacione-se especificamente ao terror de padecer sozinho em casa numa cidade onde as próprias ruas estavam desertas. A imagem da mulher é fundamental na montagem da página, pois funciona como ponto de cruzamento entre os fios narrativos, relacionando-se direta ou indiretamente com os outros recortes e expandindo seu poder gerador de sentido.

Em alguns momentos, a interligação entre os fragmentos ocorre de maneira mais sutil, conforme podemos perceber na página abaixo:



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

O alemão 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

(XAVIER, 1998, p. 34)

A fotografia do *Correio Curityba* abre a página, apresentando uma construção imponente em sua grandiosidade, sendo seguida por uma nota extraída do *Commercio*

do Paraná. O recorte jornalístico noticia que o alemão Rodolfo André Damn praticara uma “necessidade fisiológica” na porta da redação do *Diário da tarde*.

As palavras do jornal reforçam o clima de desentendimento que marcou as relações entre alemães e brasileiros na cidade durante a Segunda Guerra Mundial, inclusive ao se referir ao germânico pela alcunha de “boche” insolente, mostrando a como a imparcialidade jornalística cedia espaço à xenofobia em tempos de guerra.

Os recortes escolhidos pelo autor, apesar de apresentarem discursos particulares, unem-se na construção de um quadro maior e se destacam pela sutileza de sua montagem. Utilizando a fotografia do *Correio Curityba*, Xavier indiretamente retrata, situada na parte inferior esquerda da imagem, o prédio onde funcionava o *Diário da tarde* e, por consequência, a mesma porta da redação do jornal onde o alemão praticara suas necessidades, fazendo com que as duas vozes distintas que constituem a página se mesquem na transmissão de uma mesma mensagem.

Percebe-se assim, que por meio da junção de seus mais variados fragmentos, Valêncio Xavier busca captar o discurso de uma cidade impossível de ser apreendido em sua totalidade. À velocidade com que se sobrepõem e ausência de linearidade vem somar-se a especificidade de cada mensagem em particular. A percepção do espaço urbano se opera por meio de recortes selecionados pelo autor para retratar a personagem, numa dinâmica de cruzamentos mútuos entre os fragmentos dispostos pela página. A cidade-vitral surge assim, por meio da junção e sobreposição de cacos, vazios e rasuras que se unem para compor um quadro maior, uma cidade, como nos aponta a fluidez dos seus discursos, onde “andar depressa é esquecer rápido, reter apenas a informação útil no momento” (BRISSAC PEIXOTO, 1996, p. 181).

A imagem da cidade-vitral desdobra-se em outras representações metafóricas distintas adquiridas pela personagem Curitiba, onde os muitos fragmentos discursivos e seu processo de montagem remetem a duas outras facetas da cidade: sua configuração labiríntica e o caráter babélico dos muitos discursos que perpassam sua malha urbana. Duas outras explorações das dobras da linguagem de Curitiba, fundamentais na composição da personagem que serão analisadas a seguir.

4. ENTRE O LABIRINTO E A TORRE DE BABEL: DESORIENTAÇÃO DOS SENTIDOS E EXPERIÊNCIA NA CIDADE

Vista como um vitral, a imagem da cidade em *O mez da gripe* surge como uma malha inesgotável, composta pelos discursos que a percorrem, numa tessitura que se refaz a cada leitura. Além disso, como visto, a própria disposição dos fragmentos na montagem da obra remete à espacialidade urbana, com cruzamentos, passagens e travessias que o leitor percorre no decorrer da obra. Unidas, essas duas características fazem com que a imagem de Curitiba, por seus percursos e conexões, surja também como um labirinto construído não apenas pela arquitetura e espacialidade da cidade, mas também por toda a variedade de discursos que a compõem.

A figura do labirinto é recorrente na literatura ocidental, desde sua configuração original, referente ao mito de Teseu em Creta. Com o passar dos anos muitas foram as obras que abordaram o labirinto na literatura, dando-lhe as mais variadas conotações. Na América Latina o tema foi abordado por um grande número de autores, como por exemplo Jorge Luis Borges, que referia-se ao labirinto como “um edifício construído para que alguém se perca, é símbolo inevitável da perplexidade”, conforme nos aponta Gomes (2008, p. 67) e complementa:

Caso se considere esse edifício como metonímia, vemos simbolizada aí a cidade moderna, criação do homem, produto da técnica, da qual ele se torna prisioneiro e na qual ele se perde. Daí a perplexidade desse homem que se aventura pelo desenho intrincado da cidade-labirinto: ele, o indeciso, o hesitante, o irresoluto, está envolvido por muitas ramificações – não sabe que caminho tomar. “O labirinto é a pátria do hesitante. O caminho daquele que teme chegar ao fim, facilmente desenhará um labirinto”, já dissera Benjamin. E acrescenta: A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto (GOMES, 2008, p. 68-69).

Em *O mez da gripe* a imagem do labirinto surge intrinsecamente atrelada ao ambiente urbano, praticamente emanada pelo mesmo. Por meio de seu processo de montagem, a obra reproduz em suas páginas o traçado espaço-comunicacional da cidade moderna. A sobreposição dos recortes possibilita uma série de passagens, bifurcações, cruzamentos e travessias entre os fragmentos discursivos da cidade e remete ao movimento de busca e descoberta atrelados à exploração do traçado labiríntico de suas ruas.

A desorientação dos sentidos, marca dessa cidade pós-industrial, é reproduzida na obra por meio do fluxo com que as vozes surgem no decorrer da narrativa. A ausência de linearidade entre os fragmentos remete à rapidez e, por vezes laconismo dos

muitos discursos urbanos, sujeitos a uma constante reordenação de sentidos e valores. O desencontro de informações, o impacto da epidemia na instância privada e a total incapacidade dos órgãos públicos em lidarem com a doença apenas reforçam a ideia de que a desorientação dos sentidos, imanente ao espaço urbano, é potencializada pela epidemia que adoece a cidade-corpo. No labirinto de Curitiba, ao descentramento dos sentidos causado pela própria espacialidade urbana vem somar-se a gripe, que afeta a cidade em todas as suas instâncias. As ruas antes marcadas pelo fluxo, pela transmissão e conexão, tornam-se desertas, aumentando a sensação de solidão e abandono dos poucos que se arriscam a sair de suas casas.

Assim, em *O mez da gripe*, à desorientação imanente ao labirinto das ruas agregam-se as múltiplas escrituras saídas de várias instâncias culturais da cidade que reagem umas às outras no decorrer da leitura. Portanto, ao construir a Curitiba da obra, Valêncio Xavier também acaba por elaborar esse espaço labiríntico, descentrado, pautado na mesma desorientação dos sentidos da cidade moderna, com ruas feitas de textos que caracterizam-se por seus significados móveis e seus muitos pontos de conexão com outros discursos. Uma cidade-labirinto, feita de recortes discursivos, tão intrincados quanto incompletos, que se conectam por meio das dobras e distensões de sua própria linguagem.

A imagem do labirinto se opera na cidade como um todo, não apenas no traçado de suas ruas, mas inclusive no interior de suas residências. Labirintos feitos de salas, quartos e corredores marcados pela doença, conforme podemos perceber na narrativa do homem anônimo que adentra a casa desconhecida e estupra sua proprietária.

As palavras da personagem, que descrevem sua entrada no ambiente estranho, evocam a exploração do desconhecido, conforme nos aponta Xavier

Não sei porque
entro entrei
nesta casa onde nunca entrei
Pássaro em água estranha
Vagueio pela penumbra do corredor (XAVIER, 1998, p. 18).

O homem – que se introduz como “Pássaro em água estranha” – percorre a casa silenciosa, infectada pela doença que assola a cidade. O homem não sabe ao certo por que entrou na casa, o único fio que o guia no labirinto dos corredores desconhecidos é sua curiosidade favorecida pela fragmentação das barreiras da vida privada na cidade tomada pela doença. Vagando “pela penumbra do corredor” o homem explora a casa-

labirinto marcada pela solidão, doença e morte, percorrendo um espaço estranho, desconhecido, onde o único som que rompe o silêncio de seu interior é a “tosse que ecoa por toda a casa” (XAVIER, 1998, p. 61).

Pierre Brunel, discorrendo sobre a metáfora do labirinto na literatura no Dicionário de mitos literários, defende que a mesma “só se desenvolve verdadeiramente quando a estranheza do mundo pode volata a ser o caminho emblemático e secreto da aventura” (BRUNEL, 2005, p. 576). Na narrativa em questão, é a aventura de explorar a casa desconhecida que faz com que o homem percorra seus corredores, até encontrar a mulher convalescente em seu leito e estuprá-la.

Ao encontrar a mulher prostrada de febre em sua cama, o homem trocará a exploração dos corredores pela exploração do corpo da mulher desconhecida:

No monte de venus
parca loura penugem
– como pelo de pecego –
margeando os lábios rubros do amor
– fenda
virgem para mim
adivinhada por mim
(XAVIER, 1998, p. 32)

A exploração do corpo desconhecido constrói uma cartografia do corpo da mulher marcada pelo erotismo que as palavras do homem evocam. A descrição antecede a descoberta de algo que o desconhecido nunca vira antes, algo adivinhado por ele, que o surpreende e deslumbra tanto ao ponto de precisar ser percorrido e explorado e, sobretudo, possuído. Após a exploração da casa e do corpo desconhecidos, o homem se lança nas ruas desertas da “cidade vazia, silenciosa nesses dias da gripe” (XAVIER, 1998, p. 66), uma configuração maior da imagem do labirinto atrelada à Curitiba.

Embrenhado no labirinto das ruas, o homem percorre, sem o menor receio de contágio, uma cidade infectada, numa atitude que evoca a *flanerie* benjaminiana. Segundo Benjamin o *flâneur* seria aquele indivíduo que adentra na multidão, mas não faz parte da mesma, uma figura detentora de uma temporalidade pessoal e uma percepção diferenciada da massa, que considera “a rua um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo seu perpétuo escravo delirante”, conforme aponta Sérgio Paulo Rouanet (1987, p.77).

Utilizando sua posição de anonimato para melhor observar a multidão à sua volta, o *flâneur* é aquele que, fazendo do labirinto das ruas seu espaço de morada, deixa-se levar pelo fluxo que percorre as ruas. Observando a tudo e todos sem ser percebido, essa figura que possui uma temporalidade própria, marca de sua resistência às mudanças trazidas pelo progresso, questiona as representações e configurações entre o público e o privado, conforme podemos perceber na passagem em questão.

O homem anônimo sente-se bem no labirinto das ruas vazias, ali, como mesmo chega a afirmar, ninguém o viu ou mesmo verá (XAVIER, 1998, p. 66). O ato de caminhar sozinho, nas ruas desertas da cidade doente mantém sua posição de anonimato inabalada. Nas ruas esvaziadas pela gripe o homem pode caminhar sem pressa, observando a cidade como se estivesse amalgamado a uma multidão, protegido pela mesma. Infectados ou temendo o contágio, os habitantes de Curitiba refugiam-se em suas casas, a atitude do homem é exatamente contrária, optando por caminhar pelo traçado labiríntico das ruas assim mesmo, afinal, é de sua essência, como *flâneur*, tomar a rua como espaço não apenas de passagem, mas sobretudo de morada, pois ali ele se sente à vontade, conforme nos aponta Benjamin:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo. (BENJAMIN, 2000, p. 35)

Portanto, esse espaço percorrido pelo homem, construído pelo traçado das ruas – ininterruptamente esboçado – também se opera como espaço labiríntico em *O mez da gripe*. É no labirinto das ruas que se entrecruzam que o homem anônimo se embrenha, perdendo-se em suas vias, desaparecendo ante os olhos do leitor como se engolfado por uma multidão invisível. O mesmo labirinto percorrido por Telêmaco Jardim num trajeto marcado pela crise nervosa, que lhe desorienta ainda mais os sentidos, fazendo-o se perder no traçado labiríntico da cidade. Como vimos no decorrer da obra, tomado pela doença, a personagem se perde nas ruas desertas de Curitiba: um labirinto que, após

adentrado, o deixa fora de alcance da família e das autoridades que o procuravam. Perdido no ambiente desorientador das ruas, a personagem apenas será encontrada dias depois, com sua vida já tomada pelo monstro invisível que percorre a cidade-labirinto, pois se no labirinto de Creta a morte era encarnada pela figura do Minotauro, na Curitiba de *O mez da gripe* a influenza cumpre esse papel, emergindo de tudo e todos que compõem a cidade, amalgamada ao próprio ambiente.

A montagem elaborada pelo autor remete à cidade como esse espaço caótico, marcado pela confusão advinda das muitas vozes que se sobrepõem em seus domínios. Elaborando um ambiente urbano cujo tempo e o espaço são marcados pela fragmentação e esfacelamento, Valêncio Xavier aponta a impossibilidade de captação total da comunicação urbana. É nesse mesmo ambiente, onde vozes distintas – muitas vezes detentoras de léxicos e gramáticas próprias – se entrelaçam, apontando o caráter babélico das muitas linguagens que fazem parte da cidade.

Segundo o mito de Babel, encontrado no capítulo 11 do Gênesis, um dia toda a terra ainda se comunicava por meio de uma mesma língua, utilizando as mesmas palavras. Alguns homens em viagem ao Oriente, estabelecem-se na planície de Senaar decididos a erigir “uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus” (Gênesis, cap. 11, v.4), numa tentativa de tornar célebres seus nomes e evitar sua dispersão pela terra. O Senhor, entretanto, descendo dos céus para ver a cidade e a torre que os homens construía, percebe que, começando assim, nada no futuro impediria aqueles homens que falavam a mesma língua de executarem todos os seus empreendimentos. Desse modo, o Senhor confunde a linguagem dos homens que, incapazes de se compreenderem, cessam a construção da cidade e se dispersam pelo mundo.

A narrativa mítica é encerrada apontando que àquele lugar deu-se o nome de Babel, que é originário da raiz *Babal* (BLL) e significa “mistura”, “confusão”, pois fora justamente ali que o Senhor confundiu a linguagem dos homens. O mito aponta uma humanidade orgulhosa, que busca ultrapassar as barreiras e limitações inatas à sua condição, entretanto, como castigo é condenada ao desentendimento e à confusão que afeta não apenas suas palavras, mas sobretudo seus empreendimentos.

Situado no final dos capítulos voltados para a origem da humanidade, a narrativa de Babel encontra seus ecos na cidade moderna, massa disforme marcada pelo crescimento e expansão contínuos, conforme aponta Renato Cordeiro Gomes:

O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico (GOMES, 2008, p. 88)

Em *O mez da gripe*, o caráter babélico da cidade-personagem é evocado por meio da miscelânea de fragmentos discursivos que se entrelaçam no decorrer do enredo. Curitiba, como exemplo de cidade moderna, pautada no progresso, é marcada por esse bombardeio informacional constante, ininterrupto, marca de um desdobramento do espaço urbano surgido, sobretudo, após a Revolução Industrial. Um aglomerado de vozes, captadas em suas frações e que jamais se totalizam novamente de maneira plena, que se entrecruzam no espaço da urbe, surgindo como parte fundamental da mesma, no entrechoque babélico de uma cidade cuja voz se opera através da escrita da tinta e do concreto, conforme podemos depreender da montagem feita pelo autor acerca dos fatos ocorridos no dia 24 de outubro:

DIA 24 QUINTA

NA BELGICA OS EXERCITOS

ALLIADOS VÃO LEVANDO

DE VENCIDA OS ALLEMÃES

NÃO MORREU NINGUEM

Informa-nos o sr. Benedicto Carrão, official do registro civil, que hontem e hoje, não se registrou obito algum nesta capital.

DIÁRIO DA TARDE

«Commercio
do Paraná»

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

“Famílias inteiras. Não houve casa que não tivesse alguém doente. Parecia a cidade dos mortos.”

DONA LÚCIA – 1976

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



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 de 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



(XAVIER, 1998, p.
20-22)

Iniciando a montagem do dia, Valêncio Xavier faz uso de um recorte jornalístico anônimo que noticia as sucessivas vitórias obtidas pelos aliados ante uma já alquebrada Alemanha nos últimos dias da Primeira Guerra Mundial e que será indiretamente

retomado nos últimos fragmentos, ampliando de maneira clara seu poder gerador de sentido, conforme veremos adiante.

Após o fragmento voltado para a guerra na Bélgica, o autor centra-se no ambiente de Curitiba, por meio da disposição de um fragmento do *Diário da Tarde* que noticia a ausência de mortos na capital paranaense. O fragmento encaixa-se com o recorte seguinte, extraído por sua vez do *Commercio do Paraná* justificando os problemas na edição do dia em questão por motivo de doença de seus funcionários.

O entrelaçamento entre os dois recortes – e o subsequente entrelaçamento dos mesmos com os outros fragmentos da página – evidencia as táticas utilizadas pelos órgãos da imprensa para censurar toda e qualquer informação acerca da epidemia. Mesmo com seus funcionários atingidos pela epidemia, o *Commercio* omite o mal que abateu-se sobre os mesmos, parte da política de censura aos fatos referentes à epidemia que são desnudados por Xavier, em *O mez da gripe*.

A voz da sobrevivente é evocada uma vez mais logo em seguida e põe em cheque as notícias veiculadas pelos dois jornais. Os rumores e boatos sobre a doença – que antes eram apenas omitidos ou tratados com desdém pelos jornais – tornaram-se uma realidade, conforme comprovarão as palavras de Dona Lúcia acerca da “cidade dos mortos”, onde famílias inteiras estavam infectadas pela influenza.

Logo a seguir, Xavier faz uso simultâneo de dois fragmentos amalgamados: um decreto do prefeito da cidade João Antônio Xavier e uma nota de Sebastião Paraná publicada pelo *Commercio*. Esse fragmento sinaliza o único momento da narrativa em que a voz oficial é construída por um decreto do próprio prefeito de Curitiba. No documento, ele defende que, por conselho das Diretorias de Serviço Sanitário paranaense e paulista, as aglomerações devem ser evitadas para impedir a propagação da “gripe espanhola”. Entretanto, o decreto é interrompido nesse momento, praticamente partido, trespassado e cindido pelas palavras de Sebastião Paraná. Antes que o decreto do prefeito chegue ao fim e os cinemas tenham seu funcionamento suspenso por tempo indeterminado, as palavras de Sebastião Paraná são incisivas ao demonstrar sua incredulidade ante uma epidemia que, caso chegue à capital, não encontrará ali um terreno fértil para sua propagação. O processo de fundir diretamente os dois fragmentos evoca mais uma vez a composição/montagem da cidade-vitral. De maneira ousada, Xavier recria o desencontro e informações ao fazer duas vozes que defendem posições completamente diferentes se mesclarem numa composição maior de sentido. Discursos diversos, distintos em suas ideologias, que – aliados aos outros

recortes da página – se unem para compor, segundo a intenção do autor, a tensa e labiríntica atmosfera da cidade ante a doença.

Após o enxerto dos dois recortes encontramos outro recorte do *Commercio do Paraná.*, agora uma notícia acerca de fatos que se desenrolaram num mesmo ambiente de aglomeração que o decreto do prefeito busca evitar. No fragmento, vemos a notícia que o “germanophilo” Roberto Thomaz fora preso no buffet do Teatro Hauer, por proferir palavras ofensivas ao governo e à República. A notícia afirma que o advogando, ouvindo os insultos à pátria, acionou o chefe de polícia e deu voz de prisão ao “subdito sueco, que assim se manifestava tão favorável à Germania e tão hostil a nossa República” (XAVIER, 1998, p. 22). Abaixo do recorte jornalístico e encerrando a narrativa dos fatos ocorridos no dia em questão, Xavier faz uso de uma fotografia do mesmo teatro em toda a sua suntuosidade, numa peça onde a imponência do discurso arquitetônico, da escrita por meio do concreto, une-se à leveza, evanescência e sofisticação da fotografia como linguagem no início do século XX.

A “germanofobia” compartilhada pelos habitantes de Curitiba é evocada pelo autor uma vez mais e possibilita, no encerramento da narrativa acerca do dia 24 de outubro, um retorno ao recorte inicial da mesma, onde os “os exercitos aliados vão levando de vencida os allemães” (XAVIER, 1998, p. 20). A imagem de Roberto Thomaz levado à prisão condensa-se com a dos soldados alemães derrotados pelos aliados por um fio narrativo não apenas sugerido como também explorado pelo autor, o mesmo fio que uniu, conforme vimos anteriormente, a mulher violentada pelo homem desconhecido à nação derrotada nos campos de batalha na Europa.

No entrecruzar dessas vozes distintas vemos surgir as delineações da Cidade-Babel, esse vitral composto por cacos discursivos. O autor sobrepõe fragmentos unidos pelo espaço da cidade e diretamente relacionados à temporalidade da última quinta-feira de outubro de 1918. Interligados por dois eixos centrais – a epidemia e a xenofobia – os fragmentos responsáveis por conceber o aspecto babélico da cidade, se entrelacem, possibilitando ao leitor a percepção gradativa dos cruzamentos entre as muitas vozes que a compõem.

Por seu aspecto babélico, a Curitiba de *O mez da gripe* configura-se como uma cidade transitória, feita de sentidos e de buscas nômades, sem fixidez, dispersos pelo organismo-cidade que está em contínua mutação. Um espaço em infinita construção, nunca concluído, onde a sobreposição intermitente de vozes aponta o empreendimento

de um permanente recomeçar, conforme podemos perceber, por exemplo, através da total ausência de linearidade na composição da cidade-personagem.

As narrativas analisadas no capítulo anterior também estão dispostas em fragmentos no decorrer da obra, vozes espalhadas entre outras vozes, numa falta de linearidade e compreensão que fazem ecoar o mito babélico original, o caos urbano primordial, causado pela confusão das línguas. Os dialetos e léxicos distintos de cada fragmento trazem em seu âmago o mesmo desentendimento originado pelo castigo imposto por Deus, entretanto, é o método compositivo selecionado por Xavier que faz com que esses fios discursivos da urbe babélica sejam explorados pelo autor e encaixados em posições fundamentais da narrativa para que, na dobra de suas linguagens, surjam pontos de cruzamento que possibilitem uma captação da voz, mesmo que fragmentada e fugidia, de uma cidade que convalesce.

Proporcionando uma direção a essa miríade de vozes, o autor dá forma à Curitiba por meio da união de seus fios discursivos, desdobramento após desdobramento, interligando todos os fragmentos numa mesma malha. O produto final é a cidade-personagem, feita de cristal e de chama, complexa, labiríntica e babélica. Uma personagem em constante transformação, marcada pelo descentramento e pela desordem dos sentidos, construída como um vitral discursivo que, não obstante a fragilidade da memória ante a barbárie do esquecimento, consegue captar a fugidia voz de uma cidade que agoniza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O mez da gripe*, Valêncio Xavier elabora uma literatura cujo método compositivo pauta-se na montagem que sobrepõe e intercala fragmentos do discurso urbano, originando um mosaico hipertextual, marcado pelos nós e cruzamentos que ligam os fios discursivos de Curitiba. Sua literatura não lida apenas com a mensagem, mas sobretudo com o próprio canal selecionado pelo autor para a construção de seu enredo.

Em muitos instantes da obra há a necessidade de releitura e retomadas de fragmentos anteriores devido, sobretudo, à essa hipertextualidade inerente ao seu processo de criação, que se desdobra durante a leitura. A falta de linearidade entre os recortes desencadeia um fluxo tão rápido quanto, apenas aparentemente, aleatório entre as partes que compõem Curitiba, funcionando como metáfora à fragmentação de uma cidade que não se deixa ser captada em sua totalidade.

A cidade – que traz consigo sua própria história, seu próprio registro – é explorada e reconfigurada pelo autor-sucateiro que, recolhendo os despojos de seu discurso, recontextualiza-os e faz com que os mesmos passem a irradiar novos sentidos na composição da obra. Fazendo uso das muitas vozes que compõem a trama urbana, o autor, ao dispô-las na página, reconstrói os dias em que a pandemia de influenza de 1918 abateu-se sobre Curitiba, num exercício que mescla experimentalismo literário e a tentativa de preservação da memória ante o esquecimento. A arquitetura textual da obra aponta que além da preocupação entre o encadeamento dos recortes, há uma preocupação gráfico-visual na disposição dos elementos na montagem da página. O autor explora os limites comunicacionais de cada voz – desde a fotografia, passando aos textos jornalísticos, publicitários e os decretos oficiais – buscando uma organização espacial harmoniosa, que proporcione um melhor cruzamento e interligações entre cada fragmento e, por conseguinte, uma expansão dos muitos sentidos contidos em cada um.

Curitiba é apresentada na obra como um espaço moderno, uma cidade pós-industrial pautada no progresso. Um ambiente que, segundo Marshall Berman (2007, p.24) “promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e

transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos”. A cidade – que carrega consigo sua própria história, nas marcas em seu próprio espaço – passa, após o advento da modernidade, a apresentar um conjunto de mudanças e transformações em seu discurso, que são reproduzidas no espaço da obra.

Concebidas como espaço do progresso, os grandes centros passam a atrair um número cada vez maior de habitantes que, cada um à sua maneira, auxiliarão na composição de uma nova voz urbana, mais fragmentária, suscetível às contínuas sobreposições advindas do ritmo acelerado da modernidade. A sofisticação e aprimoramento da técnica proporcionarão também o desenvolvimento e difusão de determinadas vozes específicas no espaço urbano, como é o caso da publicidade e da imprensa. Em *O mez da gripe* são muitas as vozes que percorrem as ruas e permeiam as casas de Curitiba, indissociáveis do próprio espaço da cidade, que a constroem ao passo que são construídas pela mesma. Valêncio Xavier faz uso dessas vozes, resgatando-as do esquecimento e dando-lhes uma nova conotação no decorrer da obra, recontextualizando a discursividade inerente a cada fragmento.

A seleção de cada recorte evidencia o desenvolvimento e sofisticação do espaço e possibilitam uma apresentação do cenário que se opera em cada recorte selecionado pelo autor. A textualidade da obra surge por meio da interação entre seus códigos imagéticos e verbais, o que acarreta uma escritura pautada no hibridismo, onde palavra e imagem tornam-se indissociáveis. A junção entre esses recortes possibilita uma melhor composição da *atmosfera* da obra, configurando Curitiba como um espaço marcado pela desorientação, xenofobia, solidão, doença e morte.

O emaranhado de narrativas constrói-se numa *ambientação* marcada pela gripe espanhola. Infectado, o espaço passa a emanar em suas paredes e ruas desertas todo o impacto da doença, conforme atestam os fragmentos selecionados pelo autor para compor a crônica da “cidade dos mortos”. A epidemia mescla-se diretamente com o espaço, dando ao mesmo conotações de degradação e convalescença no decorrer de toda a obra.

As narrativas imbricam-se, num movimento de convergência e integração, proporcionando à Curitiba uma posição de destaque em *O mez da gripe*. A cidade surge gradativamente e consolida-se como peça central do enredo elaborado por Valêncio Xavier, uma personagem privilegiada, composta pela totalidade de todos aqueles que a habitam, espaço de significados fluidos, em constante transformação.

Os ideais iluministas acerca do urbanismo – que antecederam a ascensão da classe burguesa – concebiam o ambiente das cidades como um corpo. Para funcionar bem esse organismo deveria possuir pulmões e artérias, respectivamente parques e vias para o fluxo de pessoas. Em *O mez da gripe*, a cidade-corpo, sofrendo os impactos da influenza, tem seus pulmões e artérias infectados, seu fluxo interrompido pela violência de uma epidemia que atacou aqueles que a constituem, que davam-lhe vida, numa referência direta à urbe moderna, erigida sob o signo da destruição, como apontou Marshall Berman.

Vitimada, a cidade que mantém uma relação de organicidade com seus habitantes, também passa a demonstrar sinais de convalescença ante a influenza. Uma metáfora às transformações impingidas à cidade Iluminista pela cidade Industrial, que passa a conceber o espaço urbano sob uma perspectiva completamente diferente, pautada no progresso, num processo de demolição e reconstrução contínuas dos discursos da cidade, sejam arquitetônicos ou verbais.

A cidade é captada como um vitral composto por fragmentos discursivos distintos, evidenciando o tremeluzir da chama dos habitantes de uma Curitiba cristalizada pelo tempo. Na cidade-vitral de Valêncio Xavier encontramos ecos das cidades-candelabro de Borges, onde os habitantes e o espaço habitado fundem-se num mesmo ser, amalgamado e indistinto. Por meio da sobreposição/integração de fragmentos distintos do discurso urbano, o autor elabora um vitral que traz inscrito em cada caco discursivo um pouco da narrativa dos dias em que a capital paranaense viu-se vitimada pela epidemia, captando o mosaico da cidade a partir dos fragmentos que o compõem.

Curitiba – captada por meio da fragmentação – é disposta na página numa plasticidade que denuncia o planejamento do autor em, estrategicamente, situar cada recorte num ponto determinado da página montada. A imagem do vitral desdobra-se continuamente na obra, dando forma à cidade e apresentando as tramas que nela se desenvolvem, introduzindo o leitor aos muitos labirintos nos quais Curitiba se configura no decorrer da leitura. Além disso, é importante ressaltar que a montagem da obra busca reproduzir em suas páginas o traçado espaço-comunicacional da cidade moderna. A sobreposição dos recortes feita por Valêncio Xavier possibilita passagens e cruzamentos entre os fragmentos textuais de Curitiba, remetendo diretamente ao movimento de exploração inerente à espacialidade do espaço labiríntico.

Em *O mez da gripe* a cidade surge como um labirinto construído não apenas pela contínua transformação do espaço urbano moderno, mas, sobretudo pela confusão inerente às muitas vozes que o perpassam. O espaço elaborado por Xavier remete ao descentramento, a mesma desorientação dos sentidos da cidade na modernidade. As ruas de Curitiba – feitas de textos marcados pela mobilidade de seus significados e conectividade com outros discursos – apontam as nuances da cidade-labirinto, composta de recortes discursivos que se conectam por meio de dobras e distensões de sua própria linguagem.

As muitas vozes utilizadas para compor a cidade apontam o caráter babélico da urbe moderna, reproduzida nas páginas da obra pelo autor. Curitiba surge como espaço de sobreposição de vozes, onde a rapidez da informação surge como consequência direta dos aprimoramentos técnicos oriundos da Revolução Industrial. Captando fragmentos de seu discurso, o autor explora o entrecchoque de vozes no espaço da cidade-Babel, cuja voz – fragmentária e difusa – se deixa captar na escrita da tinta e do concreto. Xavier explora as possíveis conexões entre fragmentos muitas vezes antagônicos, unindo-os numa só voz em sua empreitada de construção da cidade e a reconstrói como espaço de imbricamento de vozes distintas, tão estranhas umas às outras como foram as da torre um dia construída na planície de Senaar que o mito bíblico aponta.

Destacando-se como uma espécie de personagem privilegiada em *O mez da gripe*, Curitiba configura-se como espaço que, conforme é apresentado ao leitor, se dilata em figura central numa narrativa marcada pelo experimentalismo e exploração dos limites da linguagem. Percebe-se na obra que, mesmo centrando-se em Curitiba, a obra não carrega consigo uma identidade apenas local, regional ou mesmo nacional, mas pauta-se em determinadas características e buscas da literatura contemporânea como um todo, onde temas como a noção de autor e autoria, o papel do livro e seu destino na era em que o aprimoramento técnico opera com maior rapidez, tornam-se cada vez mais constantes em obras marcadas pela experimentação linguística. Este trabalho é revivido a cada possibilidade experimentada pela ousadia e imaginação de cada leitor.

A maneira como, recorrentemente Valêncio Xavier faz uso da cidade – tanto como cenário quanto como personagem – em suas obras apontam elementos para novos estudos, para novas incursões ao traçado das cidades valencianas. Portanto, fica registrada nestes apontamentos finais acerca da cidade de *O mez da gripe*, uma

continuação da pesquisa sobre as cidades na obra de Valêncio Xavier e sua relação com o imaginário que surge paulatinamente por meio da evocação sobreposta e fragmentada de uma memória que apenas se deixa captar no seu último tremeluzir ante as trevas do esquecimento, como aponta Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I) Bibliografia geral

ÁVILA, Myriam; CURY, Maria Zilda; RAVETTI, Graciela. (Org.) **Topografias da cultura: representação, espaço e memória**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozíris. (Org.) **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Editora Claraluz, 2009.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política (Obras Escolhidas Volume I)**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. (Obras Escolhidas volume III)**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. **A gripe espanhola em São Paulo**. In: **Ciência Hoje**, vol 10, nº 56, outubro de 1989.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão gráfica e Editora, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- _____. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Ouro sobre azul: São Paulo, Rio de Janeiro, 2004.
- _____. **Brigada Ligeira**. Ouro sobre azul: São Paulo, Rio de Janeiro, 2004b.
- _____. **A personagem do romance**. In. CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles;
- PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARDOSO, Selma Passos; CORRÊA, Elyane Lins; PINHEIRO, Eloísa Petti. (Org.) **Arte e cidades: imagens, discursos e representações – Coletânea 1**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CÍCERO, A. **O Parangolé**. Disponível em <http://www2.uol.com.br/antoniocicero/parangole.html> ultimo acesso: 07.09.2009.
- CUNHA, Paulo; Prysthon, Angela. (Org.) **Ecos urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- ELIAS, Eduardo de Oliveira. **Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido**. São Paulo: Perspectiva: Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAY, PETER. **Modernismos: o fascínio da heresia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- KOLATA, Gina. **Gripe: a história da pandemia de 1918**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.
- LEVEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: 34, 1993.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- ORLANDI, Eni P. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- PETERS, R. **Maciste all'inferno**. Disponível em:
<http://www.silentfilm.org/pastprograms/2001festival/macisteallinferno/program.htm>
ultimo acesso 07.09.2009
- RIVERA, Tânia. **Arte e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005;
- _____. **Gesto Analítico, Ato Criador – Duchamp com Lacan**. In: **Pulsional – Revista de Psicanálise**. Ano XVIII, n. 184, dezembro/2005.
- ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SANTAELLA, L. & NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SECCHI, Bernardo. **A cidade no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.
- SILVEIRA, Anny Jackeline Torres. **A influenza espanhola e a cidade planejada**. Belo Horizonte: Argymentvm, 2007.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petropolis: Vozes, 1983.
- ZUCCONI, Guido. **A cidade no século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

II) Bibliografia de Valêncio Xavier

- XAVIER, Valêncio. **O Mez da Grippe**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1981.
- _____. **Maciste no inferno**. Curitiba: Criar Edições, 1983.
- _____. **O Minotauro**. Curitiba: Logos Editora, 1985.
- _____. **O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi**. Curitiba: Gráfica & Editora Módulo 3, 1986.
- _____. **7 de Amor e Violência**. (Antologia de contos com outros autores). Curitiba: Edições KM, 1964. 2ª edição. Curitiba: Edições Criar, 1986.
- _____. **O Mez da Grippe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. **Meu 7º dia**. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.
- _____. **O misterioso homem-macaco**. In. MORICONI, Ítalo (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- _____. **Minha mãe morrendo e O menino mentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Crimes à moda antiga: contos verdade**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- _____. **rRememorações da menina de rua morta nua e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

III) Bibliografia sobre Valêncio Xavier

- ALEIXO, Ricardo. **Mez da Grippe revela escritor polígrafo**. O Tempo, Belo Horizonte, 3 de outubro de 1998. p. 3. Entrevista concedida por Valêncio Xavier.
- _____. **Ousadia de criar uma literatura visual**. Jornal do Brasil, Rio De Janeiro, 16 de junho de 2001.
- BARREIROS, Tomás Eon. **Jornalismo e construção da realidade: análise de O mez da gripe como paródia crítica do Jornalismo**. Curitiba : Pós-Escrito, 2003.
- _____. **A gripe que o jornal não viu**. Disponível em:<http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/impressa/t_barreiro.doc>. Acesso em 07 de maio 2008.
- BORBA, Maria Salete. **Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier**. Florianópolis, 2005. 125 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária: Literatura Brasileira) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

_____. **A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento.** Florianópolis, 2009. 227 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina.

CASTELO, J. **O enxadrista Xavier.** O Estado do Paraná, 04 de maio de 2001.

CHICOSKI, Regina. **Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier.** Assis, 2004. 224 f. Tese (Doutorado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, São Paulo.

_____. **Sedução e morte em 13 Mistérios + O mistério da porta aberta.** In: IV Semana do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: Procedimentos Metodológicos: reflexões sobre o ensino e a aprendizagem, 2007, Irati. IV Semana do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: Procedimentos Metodológicos: reflexões sobre o ensino e a aprendizagem. Guarapuava: UNICENTRO, 2007, p. 167-177.

_____. **(In)Comunicação em O Mistério da prostituta japonesa.** In: III Semana do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: a universidade o contexto da diversidade, 2006, Irati. III Semana do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes do Campus de Irati: a universidade o contexto da diversidade. Guarapuava : UNICENTRO, 2006, p. 115-122.

_____. **O discurso erótico e fúnebre em O mez da gripe.** In: SOUZA, O. A. et al.. (Org.). **Universidade: pesquisa, sociedade e tecnologia.** 1ª ed. Guarapuava: 2005, v. 02.

_____. **A produção intersemiótica de Valêncio Xavier.** In: João Luís Ceccantini. (Org.). **Leitura e Literatura infanto-juvenil: memória de Gramado.** 1 ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, v. 01, p. 177-198.

COLONETTI, Milton. **A intersemiose paragramática do método compositivo de Valêncio Xavier ou atecubanos.** Porto Alegre, 2007. 49 f. Ensaio Monográfico (Licenciatura em Letras: Literatura e Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CRUZ, Leonardo. **Xavier faz literatura com recortes de jornal.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 01 de outubro de 1998. Ilustrada, Livro, p. 4-8.

DIAS, Ângela Maria. **Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda.** Revista da ANPOLL, Campinas, São Paulo, número 19, p. 11-13, jul/dez, 2005.

DIREÇÃO – O Paraná no rumo certo. **O mago de Curitiba.** Ano I – número 3, p. 98-99, jun. 1997.

FERREIRA, Marta da Piedade. **Espaços de hipertexto, mídia e cultura em O Mez da Gripe e outros livros, de Valêncio Xavier.** Belo Horizonte, 2004. 144 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais.

MACHADO, Cassiano Elek. **Frankenstein de Curitiba mostra nova cria literária.** Folha de S. Paulo, 20 de março de 1999.

MILLARCH, Aramis. **O homem que desenhava as balas Zequinha.** Estado do Paraná, Almanaque 27 de outubro de 1997.

_____. **Em uma centena de boletins, um pouco das memórias de Curitiba.** Estado do Paraná, Almanaque, 12 de julho de 1992.

PAVLOSKI, Evanir. **Linguagem, história, ficção e outros labirintos em ‘O mez da gripe’ de Valêncio Xavier.** Revista Letras, Curitiba, N. 66, P. 45-60, Maio/Ago. 2005. Editora UFPR.

PIGNATARI, Décio. **Mez da Gripe abre novo caminho para a escritura.** Folha de S. Paulo, 01 de outubro de 1998.

_____. **Xavier se soma aos mistérios decifráveis da literatura.** Folha de São Paulo - Ilustrada Caderno Livros e Lançamentos, 05 de janeiro de 2001.

_____. **Sob o signo da palavra escrita.** Gazeta do Povo, Caderno G, 08 de fevereiro de 2001.

ROCKER NETO, Julio. **O mosaico de linguagens na narrativa hipertextual de Valêncio Xavier.** Curitiba, 2008.132 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

SCHNAIDERMAN, Boris. **O mez da gripe - um coro a muitas vozes.** Revista USP. São Paulo. nº 16. Dossiê Palavra/ Imagem. p.103-108. Dez. jan. fev. 1992 -93. p.103.

SUSSEKIND, Flora. **Narrativas em miniatura.** Disponível em: <<http://www.angelovenosa.com/miniaturas.html>>. Acesso em 3 junho 2008.

_____. **Escalas e ventrículos.** Disponível em: <<http://subrosa3.wordpress.com/2008/01/05/flora-sussekind-escalas-ventriloquos/>>. Acesso em 10 abril 2008.