



“AGORA ESTÁ MORRENDO MUITA GENTE MESMO”: ALGUMAS NOTAS
SOBRE *O MEZ DA GRIPPE*, DE VALÊNCIO XAVIER¹

“A LOT OF PEOPLE ARE DYING NOW”: SOME NOTES ABOUT
O MEZ DA GRIPPE, BY VALÊNCIO XAVIER

Daniele Santos²

Artigo submetido em: 20 set. 2020

Data de aceite: 21 nov. 2020

Data de publicação: 17 dez. 2020

RESUMO: O presente estudo é resultado da percepção de que ainda há muito a ser falado sobre *O mez da gripe* (1998), de Valêncio Xavier. Isso porque estamos vivenciando, pouco mais de 100 anos depois, outra pandemia de proporções devastadoras. Portanto, a História se repete e parece mais atual do que nunca. Nesse sentido, retomar Valêncio Xavier, refletindo sobre o discurso, os símbolos, a questão da morte e da doença, é uma forma de conhecer o passado e refletir sobre ele. Analisar esses símbolos, portanto, é o nosso principal objetivo. Para tanto, trabalharemos com autores como Hutcheon (1986), Mercuri (2005), Aversa (2015), entre outros, quando se fizer necessário.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. *O mez da gripe*. Doença. Morte. Símbolo.

ABSTRACT: The present study is the result of the perception that there is still much to be said about *O mez da gripe* (1998), by Valêncio Xavier. This is because we are experiencing, just over 100 years later, another pandemic of devastating proportions. Therefore, history repeats itself and seems more current than ever. In this sense, resuming Valêncio Xavier, reflecting on the discourse, the symbols, the issue of death and illness, is a way of knowing the past and reflecting on it. Analyzing these symbols, therefore, is our main objective. For this, we will work with authors such as Hutcheon (1986), Mercuri (2005), Aversa (2015), among others when necessary.

Keywords: Valêncio Xavier. *O mez da gripe*. Disease. Death. Symbol.

¹ Texto orientado pelo Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutoranda do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0067225497573171>

Acesse este artigo pelo QR Code:



INTRODUÇÃO³

Este artigo tem como objetivo trazer alguns pontos para a discussão do livro *O mez da gripe* (1998), de Valêncio Xavier, sobretudo pelo que estamos passando, com o enfrentamento de uma nova pandemia, e de medidas que parecem se repetir, como a do isolamento social por causa do novo coronavírus. Não obstante, temos que lidar com as mesmas incertezas vivenciadas há mais de 100 anos, antes pela gripe espanhola, e agora por um vírus que pouco se sabe ao certo sobre. Nesse sentido, o presente estudo se propõe a analisar, por meio de um pequeno recorte, apenas as páginas iniciais do livro em questão, reforçando alguns dos seus principais símbolos: o homem que caminha ao longo do livro, e o **M** que aparece sutilmente no decorrer das páginas. Além disso, retomaremos aspectos da paródia, da bricolagem e da montagem, e discutiremos como esses recursos estéticos se aplicam na composição estilística de Valêncio Xavier.

Dito isso, este artigo pretende também reconhecer que há um entrecruzamento da história e da literatura quando refletimos a fundo sobre a obra do autor, sobretudo quando ele traz elementos discursivos próprios do período e mescla com uma composição própria que faz sua obra praticamente única quando pensamos nos idos de 1980 e em tudo o que ela representa para a composição literária que se fomentava em Curitiba naquele momento.

³ A Scripta Alumni esclarece que, no que se refere à revisão textual, quando houve casos de discordância entre a autora do artigo e a equipe responsável pela revista, prevaleceu a opinião da autora. A Scripta Alumni restringe-se a sugerir alterações no texto e sempre utiliza como base a gramática tradicional. Entretanto, os autores têm liberdade para seguir ou não as orientações dadas.

Cabe destacar que há muitas vozes discursivas que compõem a narrativa, em uma espécie de colcha de retalhos que é marcada por uma abordagem particular dada pelos recortes que Xavier faz dos jornais da época, sendo diferenciados pela fonte da escrita, própria daqueles meios de comunicação que ele utiliza, como o *Comercio do Paraná*. Nesse sentido, podemos destacar a presença de D. Lúcia, que se faz fundamental nessa narrativa. Ela não aparece à época da Gripe Espanhola, ou seja, no ano de 1918, dessa forma, suas contribuições iniciam somente na década de 1970. Por essa razão, ela se torna uma observadora distante dos fatos, relatando o que houve mesmo com o prejuízo do tempo e da memória já deturpada pelo trauma e pelo distanciamento do objeto. Também podemos destacar o homem que caminha, peça fundamental para entendermos como se articula a narrativa. Ele caminha sozinho, na cidade de Curitiba, parecendo que sempre está à espera de algo ou alguém. Ele será um dos principais símbolos para entendermos os desdobramentos de *O mez da grippe*.

ANÁLISE DOS SÍMBOLOS EM *O MEZ DA GRIPPE*

Iniciamos, portanto, pela imagem mais icônica do livro, a do homem que persegue o leitor página por página até o final do livro:



Figura 1: O homem (XAVIER, 1998, p.10)

A imagem, ao contrário do que muitos especulam, não foi criada por Valêncio Xavier, mas por Rones Dumke, em 1981 (SCHNAIDERMAN, 1993). Esse artista nasceu em Curitiba, em 1949, e faleceu em janeiro de 2020. A escolha da sua arte foi fundamental para a composição da narrativa de Xavier, sobretudo quando pensamos na montagem como forma de recurso estilístico da composição da sua obra — montagem essa similar à estética do cinema:

(...) as técnicas de montagem cinematográfica atribuem dimensão e magnitude inesperadas a cenas que aparecem nos cortes, “closes” e planos, capturando o olhar do espectador, mas que almejam, na essência, conduzir sua mente para o argumento da película. Inspirado numa fantasia como aquela do incêndio [da imagem anterior], Rones Dumke, poeta da imagem, desenhou esse fato surreal, fazendo com que o “estranho” adquira na tela uma poderosa significação, concretizando de forma muito bem acabada, a miragem coletiva. (MERCURI, 2005, p.14, ênfase no original)

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

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

A imagem escura, em um primeiro momento, causa confusão na própria visão do leitor que se depara pela primeira vez com a imagem de Dumke. Não se entende ao certo qual desenho está sendo representado na parte mais alta da imagem, nem mesmo o lugar que o homem ocupa. Entretanto, ao observarmos com precisão, conseguimos identificar pequenas caveiras que formam o primeiro plano atrás daquele a que pertence tal homem. Logo, em uma análise mais detalhada do plano, já identificamos a tipicidade da cidade de Curitiba, com o seu calçadão da Rua XV de Novembro. É a perspectiva de apenas a imagem de um homem que se encontra sobreposto em uma calçada de *petit pavé*, ou seja, a jogada de planos nessa imagem — que muito nos lembra de *takes* de cinema — mesmo que nos confunda em um primeiro momento, tem por objetivo nos apresentar o homem e a ambientação da cidade. Isso pode também ajudar a situar o mote principal do livro, apresentado por meio das caveiras: a morte ocasionada pela Gripe Espanhola, em um primeiro plano; e a Primeira Guerra Mundial, em um plano mais ao fundo, mas não menos importante.

Essa posição dúbia, na qual se mistura a realidade com o onírico (as caveiras não tão evidentes, em uma posição mais escura) é a intenção

do autor, em nossa visão, tendo em vista a constituição da narrativa que se estabelece durante a obra. Por hora, cabe entender que há essa mistura já frequente na primeira página e que isso se estabelece como um recurso narrativo empregado pelo autor, mostrando as possibilidades da memória, que não permanece a mesma com o passar do tempo.

Sendo assim, em um primeiro momento, há essa visão dúbia sobre o cenário em que o homem se encontra: caveiras ou/e *petit pavê*? Isso amplia os significados, e demonstra a falta de linearidade construída nessa Curitiba de Valêncio Xavier, já que as muitas noções de planos se entrelaçam nas imagens por ele postas. A ambivalência que aqui se faz presente é só uma amostra da densidade que será retratada no decorrer da obra.

A imagem em questão versa sobre a transitoriedade da vida e a sua relação próxima com a morte, parecendo atuar em um espaço de complementações, no qual se estabelecem o real e o onírico; o caos e o lúcido; ambos se configurando no mesmo cenário, demonstrado pelas caveiras (imaterial, já que simbolizam a morte) e a calçada de *petit pavê* (material, já que simbolizam o cotidiano, a vida, o palpável). Assim, podemos adiantar uma relação com o todo da história veiculada em *O mez da gripe*. A racionalidade trazida pelos jornais, por meio da divulgação de notícias que acontecem em uma macrosfera, como a Primeira Guerra Mundial, mistura-se com os delírios transicionais dos personagens que se organizam na narrativa. O homem que caminha só é um delirante, ele está em busca do sexo fácil, e acaba realizando o ato com uma vítima completamente vulnerável. Ele transita entre o sonho e a realidade. A forma como D. Lúcia narra os fatos dá a entender que o próprio homem havia sido acometido pela gripe espanhola, tendo em vista que o seu comportamento foge do normal, e do considerado ético dentro de uma sociedade que buscava a modernização como Curitiba à época.

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

Não obstante, é esse homem — apenas um homem, humano — que representa a finitude da vida que se confronta com a obscuridade da morte. Isso significa dizer que as caveiras, em alegoria à morte, são os fundamentos oníricos que fazem parte do universo imagético dos indivíduos acometidos pela

gripe. Afinal, sabia-se do fim, mas não se entendia o que viria após ele. Entretanto, a forma como essa figura se ressignifica ao longo da narrativa é intensa. Parece que o homem passa de um personagem plano — que apenas apresenta sua imagem, e a partir dela o leitor faz algumas suposições — para um personagem redondo, capaz de causar sensações ao leitor, quando esse entende o que de fato está acontecendo: o estupro. Dessa forma, a intensidade que ele adquire parece ser fortalecida conforme o vírus da gripe também ia se fortalecendo. Por conta da fraqueza que existia nos outros indivíduos ao seu redor, o homem parecia ganhar cada vez mais força para praticar seus atos hediondos. Nesse sentido, o próprio signo que ele porta parece ganhar outros sentidos. Assim, o **M** em sua lapela, em verdade, o acompanha como forma de fortalecimento, diferentemente de outros cidadãos, vulneráveis pelo vírus. Esse sujeito é um dos poucos que caminha mesmo quando a gripe atinge seu ápice.

Quando nos voltamos à figura trazida por Valêncio Xavier, é esse cenário onírico-fantasmagórico que representa esse inconsciente abalado pela morte, e transfigurado pelas caveiras que se configuram atrás da imagem do homem. É a luta entre o consciente e o inconsciente, sendo o broche a única ligação material que se faz entre os dois. Portanto, é o consciente tomado pelas notícias e pelos fatos palpáveis sobre a gripe e a morte que ela ocasiona que compete com o inconsciente e as várias imagens e gêneros que se sobrepõem durante a narrativa e causam dúvida no leitor sobre a solidez do que está ocorrendo, sobretudo quando se reflete a respeito da localização do tempo e do espaço, assunto a que daremos prosseguimento mais adiante.

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

Perceber a pouca movimentação, portanto, tem significado. Conforme já ressaltamos, o tom do livro se dá em torno da morte, seja pela guerra que acontecia mundialmente, seja pela gripe espanhola que matava pouco a pouco a população brasileira e mundial. Sendo assim, a quantidade espaçada dos indivíduos retoma a questão da morte que será vista ao longo do livro, além disso, não conseguimos reconhecer, ao olhar a figura, se se tratam de pessoas reais, ou apenas sombras de pessoas. As sombras atuam como representações de algo que não é de algum objeto próximo, ou seja, representam a morte à espreita — disforme e em contraposição com a luz (o sol).

Agora, passemos ao destaque da imagem, o homem misterioso. Antes de mais nada, cabe dizer que ele ocupa vários quadrantes da proporção áurea, se formos considerar a imagem assim. Isso significa que o leitor, mesmo que inconscientemente, olha para ele diretamente assim que abre o livro, e

mais especificamente para os seus olhos, que ocupam a parte central dessa mesma proporção. Pensando na simbologia do olhar, surgem várias questões que norteiam uma possível análise sobre ele:

Essa imagem – um desenho em close de um homem de rosto retangular, olhar sanpaku, voltado para dentro de si, cabelos, sobrancelhas e bigodes negros, lábios sensuais, nariz retilíneo (...) Olhos sanpaku, significa, em japonês, olhos com “três brancos”, dois laterais e outro acima ou abaixo da íris. Geralmente denota, segundo os estudiosos, perturbação mental ou desequilíbrio emocional. Há também uma maldição relacionada a pessoas com esse olhar — morte violenta e prematura. Como exemplo são citados, entre outros, Michael Jackson e Lady Di, ambos com sanpaku eyes. (REICHMANN, SANDRINI, 2018, p. 95, ênfase no original)

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

Podemos refletir sobre tal broche que o homem carrega, cujo sentido parece ser o único elo entre o primeiro plano real e segundo plano onírico (ou vice-versa, tendo em vista que os elementos se sobrepõem e se ressignificam à medida que o leitor faz a sua análise), quando atribuímos a ele o valor de **M** de **morte**, trazendo para si uma alegoria religiosa. Entretanto, além dessa ligação possível, que fica a cargo do leitor, em sua leitura subjetiva da obra e do seu contexto, podemos recorrer ao que nos diz Evanir Pavloski (2005): a letra **M**, configurada com uma cruz, é um símbolo cristão que carrega em si um sentido de momento. Sua funcionalidade é a de se fazer lembrar de uma ocasião fúnebre, mais especificamente daquele de quem se despede nesse tipo de ritual. Portanto, parece haver novamente uma relação com a memória e com o multifacetamento das identidades: é somente pela lembrança material que as identidades fazem se recordar e se fixar de alguma forma frente a um cenário de morte. Esse homem atua então no sentido de fazê-las serem lembradas, flertando sutilmente com o leitor do texto na tentativa de se fixar em pequenas imagens que farão sentido como um todo ao final da narrativa.

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

Não obstante, devemos destacar o valor ambíguo que Valêncio Xavier fornece ao seu texto. Zeni (2013) já nos orientou para essa prática quando discorreu sobre a forma como o homem de bigode é colocado sob suspeita durante todo o livro. Por esse motivo, uma das interpretações possíveis é associá-lo aos acontecimentos criminosos que ocorrem na narrativa, como invasões às casas e o estupro à mulher loira. Zeni ainda reforça que outra característica da obra de Valêncio Xavier é justamente fornecer descrições físicas parecidas as personagens, sobretudo às mulheres, como é o caso de Clara, e à mulher que faz parte do casal de alemães, justamente para causar ambiguidade, e deixar as lacunas para serem preenchidas pelo leitor do texto. Por esse motivo, fazer as associações entre o homem de bigode que caminha no decorrer do livro e os atos questionáveis que acontecem na narrativa é uma das possíveis interpretações da obra. Portanto, isso reforça o ineditismo da obra de Xavier para os idos dos anos de 1980: deixar a responsabilidade do leitor em preencher lacunas para que a história dos personagens ganhe força ao longo da narrativa, conforme já nos orientava Umberto Eco (1968).

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

O MEZ DA GRIPPE

Figura 2: *O mez da gripe*. (XAVIER, 1998, p.10)

O título, em português da ortografia pré-1943⁴, retoma os próprios desdobramentos da história, dos documentos, e do trabalho do historiador.

⁴ Aqui, vamos utilizar o conceito proposto por Lemos (2015), que respeita toda a tradição de acordos ortográficos feitos no Brasil anteriores a 1943. Nesse sentido, esse termo nos parece fornecer toda a profundidade que Valêncio Xavier explora na sua obra quando se utiliza desse tipo de ortografia, demonstrando um recorte espacial e temporal específico, transportando o leitor para outro século, mas para a mesma cidade de Curitiba.

Tal trabalho, além de outras coisas, requer daquele que se dedica ao ofício da História interpretar o português daquele momento nas fontes do período e correlacionar com a proposta do contexto e com a percepção que àquele faz da narrativa. Nesse sentido, o título já nos aproxima desse trabalho do historiador e nos orienta a uma das propostas do livro: contar um fato histórico, sem a pretensão da História como ciência.

Podemos, então, apontar para outro recurso frequente na narrativa de Valêncio Xavier: o da paródia.

PARÓDIA

Linda Hutcheon define paródia, e essa concepção nos interessa, tendo em vista que ela faz um retrospecto histórico, e pontua como esse recurso se alastra durante o tempo e adquire concepções modernas. Nesse sentido, de início, a autora emprega o termo pensando em como a paródia, em conjunto com a ironia, causam uma espécie de ilusão. Isto é, são artifícios utilizados para criar um efeito de sentido, geralmente de humor, no texto, que não havia ali originalmente. É essa paródia moderna que se contrapõe a um sentido mais tradicional anteriormente veiculado:

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

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

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

zombar dele ou de o tornar caricato. (HUTCHEON, 1986, p.47-48, ênfase no original)

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

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

Em linhas gerais, podemos resumir essa visão considerando a paródia como um recurso estilístico que não recorre somente à sátira para ser compreendido, mas que possui em si mesmo uma forma própria, independente de outros gêneros para que faça sentido. No nosso caso, é como se Valêncio Xavier estresse uma forma de ver a narrativa histórica e literária. Isto é, a forma como aborda a composição da narrativa, flerta com o discurso histórico e com os gêneros literários — como o jornalístico — sem se render a nenhum deles. É uma grande paródia que ele faz desde o título. A pretensão histórica que ele coloca na grafia de *O mez da gripe* faz com que o leitor pense que a narrativa busca a fidedignidade do trabalho do historiador, em uma reunião de fontes históricas, e composição coesa de um discurso que possa abarcar cronologicamente um espaço e um tempo precisos, utilizando-se da causa e da consequência para que uma visão axiológica possa ser mantida e estreitada conforme as fontes primárias passam a compor o estudo. Entretanto, isso não acontece. Há um valor histórico muito claro, mas talvez não o valor que a História como ciência busque. Sendo assim, a paródia com o gênero histórico — se é que podemos chamar assim, já que ainda não se trata de um discurso histórico propriamente dito — aparece desde a composição do título, como também quando Xavier utiliza-se do acordo ortográfico em vigência do período narrado da história. Ou seja, Valêncio Xavier parodia o método historiográfico, transformando-o em literatura. Portanto, ultrapassa quaisquer

níveis estruturais, recorrendo, assim, aos níveis pragmáticos para se valer de sentidos.

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

A paródia com os gêneros vai mais adiante. O apontamento que Xavier faz é que *O mez da gripe* se trata de uma *novella*, entretanto, ao adentrarmos a narrativa, percebemos que não há inserção somente em tal gênero:

O MEZ
DA GRIPPE
novella

Figura 3: *Novella* (XAVIER. 1998, p. 10)

Assim como a heterogeneidade de narrativas, tempos e cronologias, os gêneros também se alteram frequentemente, corroborando a ideia de hibridéz presente no texto. A noção de novela corresponde à “novidade” e “notícia”, de acordo com Álvaro Manuel Machado (1996, p. 137). De pouca extensão, ela se difere do conto justamente por isso. Além disso, uma das suas características principais é a densidade da sua narrativa. Geralmente, é pouco complexa, e tem desdobramentos simples. As situações são criadas e resolvidas, rapidamente, ou somente ao final da trama. Sendo assim, de acordo com o autor, ela respeita a forma tradicional das histórias de ficção, com começo, meio e fim. Ademais, só são descritos ambientes e personagens extremamente necessários para o desenrolar da narrativa, corroborando, então, ao eixo do foco narrativo.

O grande ponto é que, mais uma vez, ele parodia o gênero em questão, tendo em vista não apenas a extensão, que é o aspecto mais formal e estrutural que podemos considerar, como também as questões de conteúdo. Não há uma trama central que envolve o leitor no decorrer de toda a narrativa. Conforme já dissemos, várias tramas se fomentam e criam um cenário com várias ramificações que se estabelecem e fortalecem os vários focos narrativos. Além disso, não há grandes apelos sentimentais ao público em questão. Isso requer um

esforço do leitor para que ele entenda que o ato do homem que caminha sozinho é o de estupro. Por fim, o próprio desenrolar do tempo, que não é linear, e apresenta poucas marcas de contagem durante a narrativa, diferem da própria noção de novela. Há um calendário que busca não deixar o leitor tão distante assim do que é narrado. Entretanto, mesmo com esse calendário, alguns saltos são dados, não seguindo um fio narrativo cronológico específico, respeitando, nesse sentido, o mês da gripe e os seus entornos. Dessa forma, ao colocar *novella* como subtítulo da sua obra, o autor já nos adianta que os gêneros do discurso serão repensados e, muitas vezes, subvertidos.

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

Antes de continuarmos a análise, cabe ressaltarmos que a composição global da obra é muito interessante, porque ela se dá em planos. O próprio homem do qual acabamos de falar, tem sua presença condicionada a tais planos. Ele sempre à frente, e as calçadas atrás, fazendo com que o olhar do leitor se volte para várias posições, conforme já havíamos apontado anteriormente. Essa é uma apropriação de Valêncio Xavier ao gênero cinematográfico, que engloba essas noções de planos, e faz com que relembremos do que Rajewsky (2005, p. 54) havia dito sobre essa possibilidade na literatura. Segundo a autora, é como se Xavier fosse um diretor de cinema, fazendo recortes próprios durante e narrativa, e formulando uma obra não linear, montando várias cenas e retomando as histórias como em um filme, sempre utilizando o tempo ao seu favor. Além disso, o fato de o homem de bigode caminhar durante a narrativa reforça esse apelo cinematográfico, coadunando assim dois recursos midiáticos: a narrativa por ela mesma e a interseção dela com o cinema, em uma espécie de simulação. Esse recurso impele ao leitor (que nesse caso é como se fosse um espectador) à ligação das histórias, mesmo com os cortes e as dissoluções de cenas. Sendo assim, Xavier utiliza esses recursos das mídias não verbais, por meio dos textos e imagens, ou seja, a imitação, da qual já falamos anteriormente.

Além disso, a quantidade de personagens e enredos também é uma imitação dos recursos do cinema. Bem como as lacunas que se estabelecem de tempos, como é o caso da história da D. Lúcia em detrimento aos acontecidos da gripe, cerca de 50 anos antes, ou seja, ele se permite, por meio da hibridez dos gêneros textuais, fazer referências a outras mídias, sobretudo o cinema, formulando quadros que transmitem movimento — o próprio homem que parece caminhar pelo decorrer das páginas. O mesmo pode se afirmar sobre a frase:

“(...) agora está morrendo muita gente mesmo” (XAVIER, 1998, p. 51) que se baseia em um recurso vinculado à repetição e que dá, por esse motivo, a impressão de movimento intenso. Sendo assim, os recursos do cinema são apropriados pela literatura, demonstrando a possibilidade híbrida e intermediária da obra em questão. Possibilidade híbrida essa que se reflete, também, por meio das múltiplas histórias que consolidam durante a narrativa, com seus vários enfoques. Esse será o ponto principal a que daremos ênfase no presente trabalho.

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

(...) vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados de dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira (SADE, citado em XAVIER, 1998, p. 11)

Regina Chicowski (2004) nos propõe uma interessante análise sobre as vozes de Valêncio Xavier e Marquês de Sade nesse sentido. Partindo da teoria de polifonia do discurso, baseada em Mikhail Bakhtin (1997), ela discute como o personagem e o narrador se misturam tanto no trecho acima, quanto na obra de Xavier. Parece haver um mutifacetamento identitário que coloca circularidade a tríade proposta por Antônio Candido (1976) — autor, público e obra. Há tal circularidade então que reina entre esses três elementos e os transpõem, colocando o narrador e os personagens ao centro heterogêneos dos múltiplos discursos reinantes no texto.

Nesse sentido, Chicowski (2004) nos propõe uma rica abordagem sobre a epígrafe de Sade e o homem misterioso que aparece na primeira página do livro. O leitor que se depara com a obra pela primeira vez ainda não conhece a índole do homem misterioso, mas se já bem observou seus olhos e a sua postura, entende que não se trata de um sujeito com boas intenções. Dito isso, ao considerarmos essa epígrafe em conjunto com o que acompanha o desenrolar da obra, percebemos o tom fúnebre a respeito do qual o leitor é conduzido, reforçando a ideia das caveiras que aparecem nas páginas anteriores, bem como o mensageiro da morte, e a sua ambivalência de signos. Assim, como conclusão dessa trajetória, a morte representa muito mais do que aquilo que o mensageiro está autorizado a demonstrar, em conjunto com o que diz Sade, a sua coloração — o podre, o cadavérico, os meandros da gripe, da doença, e tudo que isso acarreta — é própria da natureza e, novamente, há ambivalência: entre o feio da morte e o belo da verdade. Mesmo que repentina, a morte é a única certeza.

Sendo assim, passemos a próxima página do livro:



Figura 4: Outubro (XAVIER. 1998, p. 12)

É a primeira vez que Valêncio Xavier tenta situar o leitor de alguma forma cronológica no texto em questão. Assim, esses recortes de calendário aparecerão em outras partes da narrativa e terão por função, mesmo que de maneira não tão clara, manter o interlocutor no foco narrativo principal do texto: o da temporalidade linear — momentos que antecedem a chegada da gripe espanhola em Curitiba, o mês da gripe e os momentos posteriores. Cabe destacar que, de acordo com os registros oficiais, a gripe começa no Brasil em meados de setembro e se estende até novembro, mês que se conhece como o fatídico **mês da gripe**⁵. Assim sendo, o destaque se dá para outubro e, mesmo que o leitor espere uma explicação para tanto, ou uma nota que possa dizer do que se tratará o capítulo — em uma organização do livro — ou do próprio desenrolar narrativo, deparamo-nos apenas com uma construção semântica dada por “*Alguma coisa*” com a função de preencher um vazio na página e quebrar a expectativa até então inaugurada pelo interlocutor do texto. Dessas inferências entre gêneros, dos quais um calendário se apropria de uma capa de livro, ou vice-versa, temos um exemplo de hibridização, no qual nenhum dos dois perde as suas principais características, formando uma espécie de novo gênero: calendário com características de capa de livro; ou livro com características de calendário.

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

⁵ Aqui, podemos distinguir duas definições interessantes para **mês**. Uma delas remete ao próprio significado de **mês**, que faz referência a novembro, no qual culminou efetivamente a gripe espanhola. Apontam-no isso pesquisadores como Almeida e Nascimento (2018). A outra definição corresponde à **mezinha**, prática da medicina que significa, grosso modo, uma técnica que utiliza plantas, e isso quem nos diz é Fonseca e Rodrigues (2014).

BRICOLAGEM

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

Além disso, o *bricoleur*, segundo a autora, deve estar aberto as inúmeras facetas que se estabelecem conforme as múltiplas identidades da contemporaneidade. Ele reconhece a sua subjetividade e entende os desdobramentos da experiência humana como dialógica e não monológica, apresentando uma concepção de mundo subjetiva e multidisciplinar. A bricolagem, portanto, observa o espectador/leitor/apreciador da obra como parte integrante do processo. Ele é ativo. A sua subjetividade também conta para o resultado final da obra, ou seja, enquadram-se as múltiplas identidades, tanto do autor do processo, como do espectador que ali atua como parte ativa. Cabe lembrar, aqui, o método recepional, o qual acredita que o livro depende do leitor para ter seu efeito de sentido pleno. Nesse método, os níveis de leitura são atingidos importando mais a forma como o leitor recebe a obra, em detrimento de como o autor a imaginou. Dessa forma, alguns desses leitores podem atingir níveis mais rasos e outros mais densos de leitura da mesma narrativa, adotando diversos focos conforme sua própria experiência (BORDINI; AGUIAR, 1988).

Nesse sentido, podemos retomar a página anterior: o "*Alguma coisa*". Além do preenchimento de espaço, que já pontuamos anteriormente, podemos pensar na própria composição das capas do livro, de gênero diverso. Tendo em vista que é uma das primeiras páginas e abre a seção, ele retoma o suporte livro, o parodiando. Isto é, em geral, o nome do autor estaria no lugar do supramencionado "*Alguma coisa*", ou ainda haveria a presença de uma cidade, editora ou ano, entretanto, Xavier subverte o suporte textual não colocando nenhum desses elementos. Ele quebra, portanto, a expectativa do leitor, o qual está acostumado com as capas canônicas trazidas pelas editoras de livros. Entretanto, para que haja esse entendimento, é necessário que tal leitor esteja situado de alguma forma sobre esses gêneros textuais e suportes, compreendendo principalmente as suas características mais ou menos estáveis.

Passamos para o próximo recorte:

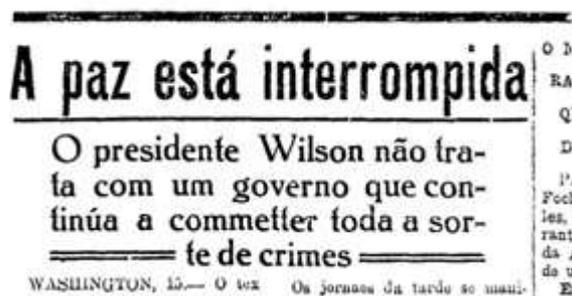


Figura 5: "A paz está interrompida" (XAVIER. 1998, p. 13)

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

Logo abaixo, já não em forma de recorte, outro trecho, também que não é de autoria de Valêncio Xavier, mas de Trajano Reis, diretor do Serviço Sanitário de Curitiba na época, traz a notícia de que alguns sírios teriam vindo assistir a um evento de bodas e "estavam com o mal incubado (...)" (XAVIER, 1998, p. 13). E assim, supostamente, a gripe teria se espalhado. Antes de mais nada, é interessante notar que, em momento algum, uma referência à gripe é tomada por Trajano Reis em seu discurso. Alguns adjetivos como "mal incubado" (p. 13) e "gérmen do mal" (p. 13) fazem esse trabalho de referenciar a doença. Nesse sentido, a própria subversão da figura de destaque que era o sujeito na época se dá por conta do seu próprio discurso. Ocupando o cargo de diretor, espera-se dele uma postura mais cética e científica sobre o caso, tendo em vista que pouco se sabia sobre a moléstia, e a população ainda estava começando a ser alertada sobre os seus perigos.

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

esse motivo, o discurso parte de uma autoridade do estado que preza pela imagem de industrialização, desenvolvimento, modernização em andamento.

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

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

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

Figura 6: Um homem (XAVIER. 1998, p. 13)

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

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

CONCLUSÃO

À guisa da conclusão deste estudo, percebemos que uma noção muito trabalhada por Valêncio Xavier é a da fuga à unicidade. O multifacetamento da sua narrativa é muito visível pela própria composição estrutural da obra: vários fragmentos, e recortes que, despreziosamente, poderiam não ter nenhum sentido atribuído, acabam por se ressignificar à medida que requerem do leitor um esforço para que faça ser entendido. Se há outros recursos estilísticos utilizados por Valêncio Xavier além do movimento, do corte de cenas, e das retomadas por meio de várias histórias, é a quebra da **quarta parede**, que lembram muito o universo cinematográfico. Há o preenchimento de lacunas por parte do leitor, as quais foram deixadas propositalmente pelo autor do texto.

Os recursos utilizados por Valêncio Xavier para trazer ao leitor essas inúmeras sensações e interpretações advindas da ambiguidade e que o tornam como ser ativo na construção da narrativa são diversos. Entre eles, como foi visto, há a montagem, a paródia e a bricolagem, elementos que se coadunam para dar o efeito que o autor busca alcançar por meio de sua obra experimental.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. C.; NASCIMENTO, N. A. O histórico e o fantástico em *O mez da gripe*. *Raído*, v. 12, n. 29, Dourados, 2018, p. 179-191.

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

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

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

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

- CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHICOSKI, R. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004.
- FONSECA, R. M. G. S.; RODRIGUES, V. P. S. Enfermagem em busca da qualidade e resolutividade da Atenção Básica de Saúde. *Revista brasileira de Enfermagem*, v. 67, n. 3, [s. l.], 2014, p. 333-334.
- HUTCHEON, L. The politics of postmodernism: parody and history. *Cultural critique*, v. 5, n. 3, [s. l.], 1986, p. 179 - 201.
- LEMOS, S. A. Tinha uma gripe no meio da cidade. *Boletim de pesquisa Nelic*, v. 15, n. 23, [s. l.], 2015, p. 18-38.
- MACHADO, A. M. *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Presença, 1996.
- MERCURI, E. *Joaquim and Nicolau: the Curitiba's imaginary persons*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.
- PAVLOSKI, E. Linguagem, história, ficção e outros labirintos em O mez da gripe de Valêncio Xavier. *Revista Letras*, v. 66, [s. l.], 2005, p.45-60.
- RAJEWSKY, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies*, n. 6, [s. l.], 2005, p. 43-64.
- REICHMANN, B.; SANDRINI, P. O mez da gripe: da calamidade pública à estética híbrida. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3, [s. l.], 2018, p. 90-109.
- SCHNAIDERMAN, B. O mez da gripe — Um coro a muitas vozes. *Revista USP*, n. 16, [s. l.], 1993, p. 103-108.
- XAVIER, V. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ZENI, L. A montagem em O mez da gripe, de Valêncio Xavier. *Intersemiose*, n. 3, [s. l.], jan./jun. 2013, p. 243-257.