

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO – CCE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**Para além da escritura:  
a montagem em Valêncio Xavier**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira  
ORIENTADOR: Prof. Dr. Raúl Antelo

Maria Salete Borba  
Florianópolis, verão de 2005

## Agradeço

Ao estimado professor Raul, pelo privilégio de sua orientação;

Aos meus familiares pelo amor, e pelas palavras de incentivo;

Ao Edmundo Neto, pelo companheirismo e pela ajuda durante a pesquisa *on-line* e nos arquivos da Biblioteca Pública de Curitiba;

Ao casal de amigos Marta e Fernando, pelas conversas sobre artes plásticas;

Às amigas de estudos quinzenais:

Rita, Rosângela, Jacqueline e Ligia, pelas leituras;

À professora Zélia, por estar sempre presente;

Aos funcionários da Biblioteca Pública de Curitiba, pelo auxílio técnico durante a pesquisa dos textos esparsos de Valêncio Xavier.

Ana, Wilson, Adílson,  
Cláudia, Gustavo, Bruno,  
Vanessa, Sandra, Seu Zé,  
Edmundo Fº, Leila, Leilane,  
Eduardo, Vinícius, Brenda,  
Eric.

## Resumo

O presente trabalho destaca a importância da montagem na obra ficcional de Valêncio Xavier (São Paulo, 1933). Através do percurso histórico do procedimento e da análise de sua fortuna crítica, é possível perceber como a linguagem do jornalismo, da literatura e do cinema, agem para colocar em evidência os mecanismos de intercâmbio simbólico, bem como, para articular texto e imagem em uma entidade híbrida.

## Resumé

Ce travail a la prétention de signaler l'importance du montage dans l'oeuvre fictionnelle de Valêncio Xavier (São Paulo, 1933). Il est possible, donc, de voir les mecanismes de permission symbolique atravers le parcours historique, qussi bien que pour l'analyse de la critique de l'oeuvre. Tous les deux parviennent à formuler une solution hybride dans le travail journalier de Valêncio Xavier.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>1. UMA CONSTELAÇÃO MODERNA</b> .....	<b>21</b>
<b>2. O JORNAL COMO REFLEXO DE UMA BIBLIOTECA INFINITA</b> .....	<b>31</b>
2.1 JORNAL = LITERATURA INDUSTRIAL .....	36
<b>3. O MEZ DA GRIPPE: FICÇÃO E REALIDADE</b> .....	<b>51</b>
3.1. TECNOLOGIA E EXPERIMENTAÇÃO .....	56
3.2. ESTETIZAÇÃO E GUERRA .....	64
3.3. GUERRA E PAZ .....	70
3.4. AS DUAS FACES DE EROS .....	78
<b>4. ANOS 80: DÉCADA DE UMA CRIATIVIDADE MELANCÓLICA</b> .....	<b>85</b>
4.1. IMAGENS ORGÂNICAS .....	89
<b>5. MONTAGEM</b> .....	<b>96</b>
5.1. LABIRINTOS E FRAGMENTOS .....	104
5.2. ENSAIO E MONTAGEM .....	108
<b>6. CONCLUSÃO</b> .....	<b>115</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>119</b>
<b>8. ÍNDICES</b> .....	<b>125</b>

## Introdução

Toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps. Comme le pauvre illettré du récit de Kafka, nous sommes devant l'image comme *Devant la loi*: comme devant le cadre d'une porte ouverte. Elle ne nous cache rien, il suffirait d'entrer, sa lumière nous aveugle presque, nous tient en respect. Son ouverture même – et je ne parle pas du gardien – nous arrête: la regarder, c'est désirer, c'est attendre, c'est être devant du temps. Mais quel genre de temps? De quelles plasticités et de quelles fractures, de quels rythmes et de quels heurts du temps peut-il être question dans cette ouverture de l'image?

Georges Didi-Huberman

Esta dissertação tem por objetivo trabalhar a problemática da imagem na obra de Valêncio Xavier Niculitcheff (1933), que a partir da década de 80 passa a realizar uma série de trabalhos que lhe renderam reconhecimento público, anos depois, mais exatamente na década de 90. Para compreendermos a incerteza da imagem em Valêncio Xavier, é necessário refazer o próprio itinerário do escritor, buscar suas referências, percorrer os mesmos caminhos. E para cursarmos os caminhos valencianos são necessários alguns guias que nos orientem.

Marcel Proust, por exemplo, nos ensinou, através de sua “madeleine”, que podemos revisitar o passado em busca de material para construirmos nosso presente. A “madelaine” além de ser, o famoso biscoito/ broa de milho, que na obra *Em busca do tempo Perdido*, ao ser misturado ao chá, vem ressuscitar lembranças que há muito tempo haviam sido esquecidas nos labirintos da memória, é também, o instrumento utilizado como chave para acessar as lembranças que vêm à tona através da memória involuntária.

Assim, podemos dizer que a partir de Marcel Proust o “menor” significa, expande-se, tomando novas formas, adquirindo outros movimentos. Proust vem nos mostrar, através de sua “madeleine”, que o “sem sentido”, muitas vezes é o que permite chegar ao sentido ou à imagem. De acordo com as teorias da imagem advindas de Aby Warburg<sup>1</sup>(1866-1929), um dos maiores historiadores alemães de arte do Renascimento, que, para provar sua sanidade mental, escreveu a conferência que hoje é conhecida através do título *Le Rituel du Serpent. Art & antropologie*. No entanto, sabe-se que no dia 21 de abril de 1923, essa mesma conferência, foi apresentada sob o título *Images du territoire des Pueblos en Amérique du Nord*; através da leitura dessa conferência, percebemos que há a necessidade de uma re-educação dos cinco sentidos, além, de uma decomposição, uma desconstrução da própria história da arte. Ou seja, a história da arte não pode ser construída separadamente da história do próprio homem, de seus costumes, de sua época.

Georges Didi-Huberman, historiador de arte, filósofo e professor na École des Hautes Études en Sciences Sociales, traz à tona também a imagem como foco de pesquisa, como podemos conferir através de alguns de seus livros (*Images malgré tout*, 2004; *L' image survivante* de 2002; *Devant le temps! Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000; *O que vemos e o que nos olha*, 1992; *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 1990). Assim, como para Warburg, também, para Didi-Huberman, as imagens produzem um regime de significação que recorre aos processos da memória psíquica,

---

<sup>1</sup> Teve como seguidores Ernst H. Gombrich, que foi diretor do instituto Warburg por quase duas décadas; Héctor Ciocchini filólogo argentino que freqüentou por longos períodos o instituto demonstrando, tanto em sua obra poética, quanto filológica às marcas warburgianas; Henri Frankfort historiador e arqueólogo cuja importância de suas pesquisas o tornou, em 1949, diretor do Instituto Warburg; Fritz Saxl, entre outros. Sobre Aby Warburg ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau*. Critique. n° 611. Avril, 1998; *Warburg terminator?* Critique. n° 667. Dezembro de 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les éditions de minuit, 2002. *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg. A. Warburg, E. Gombrich, H. Frankfort, F. Yates, H. Ciocchini*. Introdução e seleção de textos por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.,1992. BURUCÚA, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2002.

elaborando-se como pressentimento, suposição e sinal. Dessa forma, as imagens sobrevivem e desarticulam-se (historicamente e geograficamente), reclamando que se dilatam os modelos canônicos da temporalidade histórica, e que, se siga a sua “sobrevivência” para além do espaço cultural europeu e ocidental.

Diante da narrativa de Valêncio Xavier, podemos dizer que estamos perante uma concepção rememorativa da história, baseados na própria teoria de Aby Warburg como podemos observar na citação de Didi-Huberman:

Au modèle naturel des cycles ‘vie et mort’, ‘grandeur et décadence’, Warburg substituait un modèle résolument non naturel et symbolique, un modèle culturel de l’histoire où les temps n’ étaient plus calques sur des stades biomorphiques, mais s’ exprimaient par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués<sup>2</sup>. (DIDI-HUBERMAN: 2002, 27)

Ao contrário de “Riegl e Wölfflin, que propõem anular qualquer ligação entre história da arte e história da cultura”<sup>3</sup> Warburg, em seu trabalho, une todos os aspectos da história: arte, cultura, literatura, filosofia, superstições, trabalhos manuais, ciência entre outros, para realizar um trabalho de leitura de obras de arte<sup>4</sup>. No entanto, é importante salientar que o que interessava para Aby Warburg era ler as obras de arte através da história da humanidade, e constituir o relato histórico, através dessas imagens. Outro nome importante para nosso trabalho é o do filósofo e crítico alemão Walter Benjamin, que tinha por objetivo, através de

---

<sup>2</sup> “O modelo natural de ciclos ‘vida e morte’, ‘grandeza e decadência’, Warburg substituiu por um modelo não natural e simbólico, um modelo cultural da história onde os tempos não estão mais calcados em datas biomórficas, mas se exprimem através de camadas, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos inatendidos e começos sempre dissiludados”. Didi-Huberman, Georges. *L’ image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris:Les éditions de minuit, 2002.p.27.

<sup>3</sup> Carlo Ginzburg em *Mitos emblemas sinais. Morfologia e história*, dedica o capítulo “De A. Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método”-1989, para discutir os métodos utilizados por ambos para a construção das suas “teorias” frente a história da arte.

<sup>4</sup> Iumna Maria Simon em *Drumond: Uma poética do risco*, também reivindica este caráter universalizante como observamos através da seguinte citação: “Trata-se, portanto, de procurar por entre as inúmeras vias de acesso ao texto poético, àquelas que favoreçam uma abordagem integradora, ou seja, aquelas que confirmam o devido respeito ao estatuto próprio do objeto, bom como permitam investigar as possíveis e dialéticas relações que ele mantém com outras formas da vida social”. (p. 19).

suas “intuições filosóficas iluminadas por experiências cognitivas,”<sup>5</sup> revelar as mudanças ocorridas na modernidade, através do seu processo de escritura e de reflexões. Segundo Raúl Antelo, Walter Benjamin

... nos ensinou a perceber que, na mente de alguém acostumado a assistir a imagens cinematográficas, o processo de associações fica logo interrompido pela mudança icônica constante. A idéia sugere que, mais do que de espaço, a imagem precisa de tempo, por requerer um processo de associações incessantes. (ANTELO: 2004, 8)

Com Walter Benjamin e Aby Warburg poderemos compreender melhor este mundo moderno de restos e correspondências advindo de Charles Baudelaire, e em especial, de sua grande obra *As flores do mal* (1857), até as obras que surgem no século XX, que ainda mantém certas características modernas nos fazendo volver o olhar para a história, como é o caso de *O mez da gripe* (1981) de Valêncio Xavier.

Valêncio Xavier escritor, desenhista, cineasta, roteirista e diretor de TV é paulista e radicado há muitos anos em Curitiba, foi um dos finalistas em 2002 do Prêmio Jabuti, na categoria crônica e contos, com seu livro *Minha mãe morrendo e o Menino mentido* publicado pela Companhia das Letras. Além desse se destaca *O mez da gripe e outros livros*, publicado pela Companhia das Letras em 1998, dezessete anos após sua primeira edição. *O mez da gripe e outros livros* no ano de 1999 concorreu ao Prêmio Jabuti em duas categorias: romance e produção editorial; levando o Prêmio Jabuti na categoria produção editorial<sup>6</sup>. Assim como, *O mez da gripe* e *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, foram constituídos através da seleção e montagem de recortes, postais, textos, entre outros materiais, segue nessa mesma linha *Meu 7º dia – Novella rebus*, editado em 1998 pela editora Ciência

---

<sup>5</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

<sup>6</sup> “‘Estou superfeliz da vida, muito embora o prêmio maior eu já tenha recebido do público, que foi a aceitação do livro’, disse. O prêmio tem um componente a mais: é provável que jamais um trabalho ficcional tenha sido laureado nesta categoria. ‘Isto poderá abrir caminho para outros’, espera o escritor.” Zeca Corrêa Leite, *Folha de Londrina/ Folha do Paraná*, 12 de março de 1999.

do acidente em que Valêncio Xavier em entrevista à **Folha Ilustrada** de 20 de março de 1999, diz “escrever torto por linhas certas”<sup>7</sup>.

Em 1994 realizou a biografia de seu amigo Napoleon Potyguara Lazzaroto, *Poty, trilhos, trilhas e traços*, editada pela Fundação Cultural de Curitiba. Em 1986 publicou pela Criar, com outros autores *7 de amor e violência*, que é uma antologia de contos cuja primeira edição foi realizada pela Edições KM, em 1964. *Curitiba de nós – Memória com Poty* – teve sua primeira edição em 1975 pela Fundação Cultural de Curitiba; sua segunda edição é de 1989 pela Nutritional. Seu primeiro livro é de 1973, cujo nome, bem humorado, propõe um estudo a respeito das figurinhas de bala: *Desembrulhando as balas zequinha*.

Na área cinematográfica Valêncio Xavier realizou os seguintes filmes: *Nós, O Paraná – História de um povo* – 1960 – Direção: Salomão Scliar; *O Mate* – 1963; *Jogos universitários* – 1970; *A visita do velho senhor* – 1975, direção de Ozualdo Candeias e direção executiva de Valêncio Xavier; *Salão da gravura, sala Poty* – 1976; *O Monge da Lapa* – 1979; *Caro signore Feline* -1980- esse recebeu prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada de Curta Metragem; *O Corvo* (de Edgar Allan Poe) – 1982.

Foi consultor de imagem de vários filmes e vídeos, entre eles, *Jango e Castro Alves* de Sílvio Tandler; *Revolução de 30*, de Sylvio Back; *Entrando no século XX*, de Fernando Severo; *Revolução de 30, Revolução de 32, e Ulisses Cidadão*, de Eduardo Scorel.

Como criador e diretor da Cinemateca do Museu Guido Viaro foi responsável pela restauração de vários filmes entre eles *Despedida do 19º Batalhão* (1910), de Paschoal Segretto; *Pátria redimida* (1930), de João Batista Groff, e *Panorama de Curitiba* (1909), de Annibal Requião. Realizou também o projeto *Criança e cinema de animação*, reconhecido

---

<sup>7</sup> “Folha- Em “*Meu 7º Dia*”, o sr. crava: “Será que escrevo torto por linhas certas? O sr. acha que essa frase pode ser usada para definir sua literatura de um modo geral? Valêncio Xavier- De certa forma sim. Esse é um trocadilho com Deus, que escreve certo por linhas tortas. Não sei muito bem porque coloco algumas coisas em meus textos. Acho que é porque sou um cara destrambelhado quando escrevo. Não faço a coisa da maneira certa”.

pelo MEC, cujo objetivo era fazer com que alunos de escolas públicas municipais fizessem seus próprios desenhos animados.

Foi presidente do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Entre os vídeos que realizou destacamos *O pão negro – Um episódio da Colônia Cecília*, que recebeu o Prêmio Paraná 1993 de roteiro para Vídeo, foi premiado também no festival de Cinema e Vídeo do Maranhão em 1994 e selecionado para o Festival do Novo Cinema e Vídeo Latinoamericano de Havana. *Os 11 de Curitiba, Todos Nós* outro vídeo de Valêncio Xavier que foi muito elogiado recebendo o Troféu Jangada da OCIC, em 1995. Em 1993, dirigiu os 15 vídeos da série CINEAMERICANID, enfocando cineastas latino-americanos.

Além desses trabalhos, Valêncio Xavier ministrou diversos cursos e seminários de cinema e vídeo, entre eles o *Curso prático de roteiro para cinema e vídeo – oficina de letras* 1994; realizou em 1994 o workshop *História do cinema – Bamerindus*; ministrou com Solange Stecz o Curso de Extensão em roteiro na PUC-Pr. É colaborador fixo do **Caderno G**, do jornal *Gazeta do Povo*, de Curitiba.

Paralelamente a essa, intensa, produção na área cinematográfica, há, no trabalho de experimentação ficcional de Valêncio Xavier, realizado a partir da década de 1970, preocupações em torno das formas de arte decorrentes do modernismo - que se inicia em 1880 na Europa quando um conjunto de trocas, sociais e culturais, cria tensões envolvendo todas as formas culturais. Como é de conhecimento, na primeira metade do século XX, momentos de pessimismo, em grande parte devido à Primeira Guerra Mundial, fazem explodir na Europa os movimentos de vanguarda.

Em Baudelaire é a complexa engrenagem que gera a condição a que se resume o homem moderno, já em Valêncio Xavier é a montagem que convida o leitor a aliar imagens e tipos gráficos no momento da leitura. Percebemos que Valêncio se espelhou em poetas, escritores e artistas, que se preocuparam com a visualidade da página, e, dos símbolos da

escrita para falar, através de um clima de provocação, de acontecimentos que envolvem história, sociedade, arte e literatura.

É evidente que o trabalho de hibridismo textual de Valêncio Xavier, que observamos a partir da produção realizada na década de 1970, utilizando discurso verbal e discurso visual, não se realiza de uma única vez. Há por trás de seu esforço ficcional, um lento relatório escriturário assentado em pesquisas, que se refletiu em várias ficções e, posteriormente, como poderemos constatar, no trabalho para jornal. É, portanto, nosso intuito refazer esse percurso, propondo uma arqueologia de sua escrita.

Para tanto, procedemos ao levantamento sistemático da produção jornalística do escritor, e apresentamos a produção de textos esparsos publicados pelo jornal *Gazeta do Povo* do estado do Paraná durante o período de 1995 a 2003. Registramos, também, que o objetivo em apresentar esses textos esparsos, publicados duas décadas depois de *O mez da gripe*<sup>8</sup>, ficção escolhida para um estudo mais pausado, é apontar a importância das pesquisas realizadas por Valêncio Xavier a partir da década de 70, as quais passaram a ser utilizadas pelo escritor como fonte e recurso para a produção, tanto de ficções propriamente ditas, quanto para a realização de seu trabalho jornalístico. Ou seja, mesmo utilizando uma linguagem mais próxima do jornalismo, há o assentamento de uma pesquisa que ultrapassa os limites do jornalismo indo para o cinema e para a literatura.

Afirmamos também a qualidade desses textos, que foram produzidos numa época conturbada, de crise econômica e cultural, o que faz com que apreciemos com mais atenção, pois se destacam, justamente, por não fazerem parte da rotina existente na imprensa brasileira.

Resgate semelhante ao que apresentamos, já foi feito por diversos escritores, professores, críticos, jornalistas que contribuíram, de uma forma ou de outra, para a realização desta pesquisa, nos oferecendo materiais provenientes de periódicos e arquivos privados que

---

<sup>8</sup> A edição que utilizaremos no texto é a de 1998, realizada pela Companhia das Letras, cujo título é *O mez da gripe e outros livros*.

resultaram em belíssimos livros que enriquecem a literatura e a crítica. Como exemplos desses pesquisadores, citamos alguns nomes: Antonio Arnoni Prado<sup>9</sup>, Jorge Schwartz<sup>10</sup>, Raúl Antelo, Antonio Dimas<sup>11</sup>, Marilene Weinhardt<sup>12</sup>, Edgardo Cozarinsky<sup>13</sup>.

*Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier* é o resultado de um período de pesquisa e estudo em bibliotecas e arquivos públicos e privados. Alguns desses textos publicados pelo **Caderno G** do jornal *Gazeta do Povo* - 120 textos, que foram apresentados anteriormente, como anexo, na qualificação - chegaram às nossas mãos através de amigos: Vanessa W. Roncalio e José Antônio Dumsch que nos emprestaram coleções domésticas, as quais foram, inicialmente, muito úteis. Dona Luci, esposa do escritor Valêncio Xavier, gentilmente nos colocou à disposição seu arquivo pessoal, o que contribuiu no momento de conferir os dados. A partir daí iniciou-se o nosso trabalho de busca dos demais textos que não estavam presentes nesses arquivos; deu-se continuidade à pesquisa, de início, junto ao acervo da *Gazeta do Povo on-line*<sup>14</sup>. Como não tínhamos noção nem da quantidade nem do tipo de

---

<sup>9</sup> Organizou os trabalhos críticos de Sérgio Buarque de Holanda que estavam dispersos em diversos jornais e revistas do Brasil durante o período de 1920 a 1959. *Sérgio Buarque de Holanda. O espírito e a letra. Estudos de crítica literária. 1948-1959. vol. II.*

<sup>10</sup> Professor, autor de *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*, que é uma antologia publicada em 1995 pela Editora da Universidade de São Paulo em parceria com Iluminuras e FAPESP. Essa antologia desempenha o belíssimo papel de “ir e vir”, ou seja dialoga e oferece o material pesquisado para futuras pesquisas.

<sup>11</sup> Professor Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, que realizou pesquisa com a revista *Kosmos* que resultou no livro chamado *Tempos Eufóricos (análise da Revista Kosmos: 1904-1909)* editado pela ela editora Ática em 1983.

<sup>12</sup> Coordenação da área de Literatura da Universidade Federal do Paraná. Trabalhou com o Suplemento literário do jornal d'O Estado de São Paulo. WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo (1956-1967)*. Brasília: INL, 1987.

<sup>13</sup> Cineasta e escritor argentino radicado em Paris. Autor do livro, *Borges e o Cinema*, que é a compilação das notas editadas em *Sur* e *Discussão* entre 1931 e 1944, recolhidas por ele amorosamente. Além desse resgate realizado por Cozarinsky, cabe lembrar dos textos de Jorge Luis Borges publicados pela revista *El hogar* em que encontramos textos de 1935 a 1958 divididos em dois volumes: *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*, organizado por Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal e publicado por *Tusquets* editores em 1986. É uma seleção, como diz o próprio título, de resenhas e ensaios de Jorge Luis Borges publicados pela revista *El Hogar* durante o período de 1936 a 1939. Anos após, em 2000, surge uma nova publicação realizada pela *Emecé*; essa edição é composta por textos de Jorge Luis Borges que não foram incluídos na seleção publicada anteriormente pela *Tusquets* sob o título de *Borges en El Hogar (1935-1958)*.

<sup>14</sup> A pesquisa na *Gazeta do Povo on-line* somente foi possível graças à disponibilidade de Edmundo Paegle Neto e à gentileza de Vanessa W. Roncalio, pesquisadora e artista plástica residente em Curitiba, que forneceu seus

material que iríamos encontrar, foi realizada, num primeiro momento, a seleção de todos os textos assinados por Valêncio Xavier. Feita essa primeira triagem, passamos a separar os textos por ano, e em seguida por mês, o que nos deixou surpresos devido à quantidade de textos coletados.

E como um colecionador benjaminiano<sup>15</sup> nos detivemos na atividade de colecionar “conhecimentos”, de ordenar a “desordem produtiva”. De um aparente caos, surgiu um volume grandioso de textos de Valêncio Xavier, que foram publicados esporadicamente, num período de oito anos pelo **Caderno G**.

Esses textos nos exigiram basicamente o trabalho de busca, digitação e revisão. Visto que alguns foram editados também em outros meios de comunicação, esclarecemos que nos pautamos pela versão publicada no jornal *Gazeta do Povo*, do Estado do Paraná.

Como sabemos, com as vanguardas e com as transformações na sociedade devido ao rápido desenvolvimento tecnológico, temos modificações que acarretaram mudanças, quer seja na imprensa, com o aparecimento de inúmeros meios de divulgação (revistas, jornais), quer seja, na formação de um novo público leitor. A imprensa destaca-se com o jornal, que dedicado à massa, passa a assumir a função de mediador entre os diversos meios artísticos – culturais, e a própria população.

No universo jornalístico, a crônica, por possuir um formato diferenciado, passa a se destacar na estrutura fragmentada do jornal. Lembremos, a esse respeito, que a formatação também era realizada com fins didáticos, ou seja, ao visualizar a página o leitor passa a ter noção do que está a sua disposição, podendo, através das manchetes e “reclames”, optar por uma matéria, ou simplesmente, ficar passando os olhos pela “constelação” sem deter-se em

---

dados pessoais para que tivéssemos acesso aos arquivos *on-line* em Florianópolis, visto que, não obtivemos acesso da *Gazeta do Povo*.

<sup>15</sup> Falando do colecionador benjaminiano, nos deparamos com a coleção de Valêncio Xavier: jornais/ recortes, fotografias, anedotas, realidade, que reflete a melancolia diante da perda, que constantemente, ameaça o homem, tanto aquele do barroco, quanto o da modernidade.

ponto algum.

Nesse espaço de circulação que o jornal se tornou, a crônica passa a exercer papel importante, tal como podemos observar em escritores como Machado de Assis, que no século XIX e início do século XX fizeram uso desse gênero não-canônico. Machado é um belo exemplo pelo fato de mesclar ficção e realidade, tanto na sua atuação como cronista<sup>16</sup>, quanto em sua produção ficcional. Mostrando sempre consciência da utilização de um gênero não-canônico, porém, atento a literatura consagrada, e ao mesmo tempo à “efemeridade profana da indústria cultural”. A ensaísta Ana Luiza Andrade, em “Passagens de *Bond*, com Machado”, lembra que como

Elo entre ficção e história, desde a concepção à recepção, a crônica moderna, em sua forma ambivalente entre ficção e fato (notícia), entre alta literatura e folhetim, passa a ser distribuída em maior quantidade e indiscriminadamente para letrados e leitores de jornal, no fim do século passado. Neste movimento transformativo de obra dessacralizante, de modernização da forma, a crônica relaciona, como o cinema, o contínuo ao descontínuo do tempo, registrando o que acontece em um momento qualquer referido à duração do todo. No entanto, assim como o cinema, a crônica se apresenta incôgrua em sua época, uma “arte industrial” que não é nem arte e nem ciência. (ANDRADE in.:TRAVESSIA nº33:1996, 97)

Essa característica acompanhará a crônica até os dias atuais, tal como podemos observar no próprio trabalho jornalístico de Valêncio. Contudo, podemos ainda dizer, que o jornal como meio de circulação, que reflete o dia-a-dia da população, dificilmente é lido como ficção.

Valêncio Xavier se valendo do seu trabalho para *Gazeta do Povo* verifica, que os fragmentos, advindos de suas pesquisas, podem ser utilizados para narrar histórias. De recortes coletados ao longo de sua vida de pesquisador surge *O mez da gripe*, uma ficção realizada sob a forma “novella”, na qual os fragmentos de realidade, ao deixarem seu espaço no jornal, passam a relatar e a esconder fatos, tornando assim, o leitor, co-autor e responsável

---

<sup>16</sup> Em 1860, o jovem Machado a convite de Quintino Bocaiúva, passa a fazer parte da redação do jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Paralelamente, escrevia para o *Jornal das Famílias*, para a *A Semana Ilustrada*, em que além do seu nome, usava também, o pseudônimo de Dr. Semana, e, atuava como crítico teatral, para a revista *O Espelho*. Na década seguinte, mais especificamente em 1874, Machado começou a publicar, em *O Globo* de então, intensificando a colaboração em jornais e revistas, como *O Cruzeiro*, *A Estação*, *Revista Brasileira* (ainda na fase Midosi), escrevendo crônicas, contos, poesia, romances, que iam saindo em folhetins e depois eram publicados em livros como foi o caso de *A mão e a luva*, desse mesmo ano.

por todo encadeamento do texto ou da ficção.

Para melhor entender os textos recolhidos de Valêncio Xavier, nos detivemos na leitura dessa ficção, cuja primeira edição foi realizada em 1981, que guarda com os textos esparsos, uma semelhança estrutural. *O mez da gripe* foi selecionado, num primeiro momento, dentre os demais livros de ficção, por sua relação direta com os periódicos, dentre eles o jornal; o que faz dessa produção, que apresentamos em anexo, uma extensão de suas pesquisas, assim como, uma oficina em que o escritor que mescla ficção e realidade.

Outro motivo de extrema importância para nosso estudo é o fato de *O mez da gripe* poder ser considerado uma “escritura”, e como escritura, podemos dizer, com Roland Barthes, que *O mez da gripe* “é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível, nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal”.(BARTHES:1992, 39) Tais características possibilitam e exigem várias leituras de fundo teórico, plástico e literário, para que se dê conta de realizar um trabalho de leitura que vá além da simples crítica.

Já os textos que encontramos no **Caderno G**, foram escolhidos, justamente, por apresentarem ao leitor, um escritor em que o caráter universalizante de seus textos vem confirmar e dar crédito à consciência, e à erudição na construção de suas ficções. Assim, optamos por não realizar uma seleção relacionada aos gêneros literários. No final da dissertação, em anexo num CD-ROM<sup>17</sup>, colocamos a transcrição de todos os textos sem exceções, o que resultou numa miscelânea de gêneros em que encontramos desde contos, entrevistas, resenhas, até utilidades públicas.

Percebemos, tanto através dos textos transcritos, quanto das ficções, uma preocupação oculta, mas, constante na obra de Valêncio Xavier: relacionar, percorrer e transitar pelas

---

<sup>17</sup> Optamos pelo CD-ROM para facilitar o transporte, devido o grande volume de textos transcritos.

diferentes linguagens em busca de novas formas para a confecção e apresentação de uma “obra literária”.

Numa publicação quase diária para a *Gazeta do Povo*, Valêncio Xavier, como colaborador, veio compartilhar seu conhecimento e sua criatividade com outros escritores, dividindo as páginas do **Caderno G**<sup>18</sup> e do **Caderno Fun**<sup>19</sup> levando até à população um pouco do que se passou nos meios artísticos, tais como música, cinema, dança, HQ, artes plásticas, teatro, literatura nos anos de 1995 a 2003.

Observamos que o trabalho de Valêncio se desdobra na justaposição entre relato e ensaio, texto e imagem, o que mostram suas leituras e reflexões sobre escritores como Oswald e Mário de Andrade<sup>20</sup>, Olavo Bilac<sup>21</sup>, Lima Barreto,<sup>22</sup> Coelho Neto<sup>23</sup>, entre outros que participaram assiduamente, na virada do século XIX para o XX, na imprensa, que era então, uma nova forma de relacionamento com a literatura. É importante ressaltarmos que há mudanças importantíssimas nesse período de formação de uma indústria cultural (século XIX e início do século XX), que contribuíram para que hoje, século XXI, possamos considerar o trabalho de Valêncio Xavier como literatura.

---

<sup>18</sup> É importante salientar que o **Caderno G**, circula diariamente podendo ser lido como um suplemento cultural, com colaboradores esporádicos e um corpo fixo.

<sup>19</sup> Os textos publicados pelo **Caderno Fun** não foram coletados para esta dissertação.

<sup>20</sup> Mário de Andrade durante sua carreira como escritor tem forte presença na imprensa brasileira tendo colaborado com o *Jornal do Comércio* e com as revistas *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa* e *Outras Terras*. Raúl Antelo em *Literatura em Revista* (1984) enfatiza a importância de Oswald e Mário de Andrade para a *Revista Acadêmica* (1933): “A constituição do conselho diretor da *Revista Acadêmica* – em verdadeiro conselho de notáveis, de dar inveja aos apelos *urbi et orbi* de Prestes – não foi menos mutante, mas chegou a agrupar a Mário de Andrade, Álvaro Moreyra, Aníbal Machado, Portinari, Artur Ramos, José Lins do Rego, Santa Rosa, Rubem Braga, Jorge Amado, Sérgio Millet, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Érico Veríssimo, Tavares Bastos, Hermes Lima e Carlos Lacerda.” (ANTELO:1984,113)

<sup>21</sup> Olavo Bilac teve uma expressiva presença na área jornalística, tendo colaborado com vários jornais e revistas de 1885 a 1908.

<sup>22</sup> Lima Barreto, cujo pai era tipógrafo, deixa claro sua relação com a imprensa em *Os Bruzundangas*. Valentim Facioli em seu texto *República dos Bruzundangas: Por que não me ufano de meu país*, enfatiza as divergências existentes entre Lima Barreto e Coelho Neto. “Em 1918, na *Revista Contemporânea* Lima Barreto publicou um violento artigo contra o escritor mais conhecido da época, Coelho Neto. Chega a dizer que ‘o senhor Coelho Neto é o sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual’”.in.:BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

<sup>23</sup> Coelho Neto, assim como, Olavo Bilac assumiu com entusiasmo a imprensa diária.

A urbanização das capitais brasileiras, que Machado de Assis trás à tona em suas crônicas<sup>24</sup>, demonstra como a tecnologia passa a estar, cada vez mais presente no dia-a-dia das pessoas, acelerando assim, o ritmo da vida de todos. Podemos dizer que com a urbanização do Brasil, temos uma mudança na “estrutura” do país: um Brasil, outrora rural, em vias de transformar-se em urbano. Isso nos faz lembrar que, paralelamente, no Brasil iniciava-se um período de transformação, quer seja, no meio cultural, quer seja, na economia ou na vida pública.

Com as novas tecnologias, também novas possibilidades para a disseminação da literatura, certo, mas como nos relata Antonio Dimas

A partir dessa época [século XIX], o Rio – núcleo gerador de nossas forças – retrai-se intelectualmente para concentrar suas energias em favor de um processo de urbanização. A atividade administrativa da dupla Alves-Pereira Passos exige todas as atenções. (DIMAS: 1983, 3)

Assim, concluímos que tempos difíceis surgiram para os escritores, tanto em São Paulo e no Rio de Janeiro, quanto no restante do Brasil, o que fez com que os mesmos buscassem outras alternativas. O jornalismo foi o meio que mais contribuiu para que nossos escritores mantivessem o contato direto com o público leitor.

O jornalismo, carente de assunto depois da Abolição-República, retoma seu lugar vigorosamente, catalisando e deglutindo as forças dos intelectuais em disponibilidade. Acenando-lhes com uma possibilidade de profissionalização, ainda que em termos precários, a imprensa já se mostrava como uma alternativa da burocracia estatal. (DIMAS: 1983, 3)

Ao mesmo tempo, a cidade adquire novas formas através da urbanização, e acaba por mecanizar-se aos poucos, adquirindo, assim, novas características em que seus traços passam a refletir uma sociedade que começa a preocupar-se com os novos métodos modernos de fabricação e reprodução<sup>25</sup>. No entanto, essas preocupações perpassaram, sobretudo, artistas e

---

<sup>24</sup> Ver: ASSIS, Machado. *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.p.593.

<sup>25</sup> Textos como “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1936) de Walter Benjamin refletem tais preocupações.

escritores que se viram obrigados, no início do século XX, a reestruturar todo o seu fazer, quer seja ele, literário, quer seja, plástico.

Vindo a tornarem-se partidários da indústria, da reprodução e da arte mecânica, observamos que escritores, principalmente aqueles, residentes nas cidades do Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, e Bahia introduzem novas formas na literatura, que até então, estava voltada para os romances. Um grande número de revistas de caráter artístico-literário surge no Brasil no início do século XX: *Klaxon* (1922-1923) e *Revista de Antropofagia* (1928-1929) em São Paulo; *Estética* (1924-1925) e *Festa* (1927-1929) no Rio de Janeiro; *A Revista* (1925) e *Verde* (1927-1929) em Minas Gerais; *Arco e Flexa* (1928-1929) na Bahia, entre outras<sup>26</sup>.

É evidente que as publicações especificamente literárias tendiam (e ainda tendem) à curta duração, reflexo de um mercado imprevisível. Mas as condições agravantes não impediram o aparecimento, ora efêmero, ora cíclico, de tentativas de resistência contra a adversidade do meio. (DIMAS:1983, 9)

Com os periódicos dá-se início também a uma maior fragmentação do fazer literário, ou seja, os escritores passam a se defrontar com outras formas literárias, tais como, a crônica, a crítica e a poesia. Com o jornal vêm à tona outras mudanças, pois, o escritor depara-se, também, com um novo espaço para sua escritura, ou seja, com a nova diagramação da página no jornal e na revista, diversas informações passam a coabitar, e é dessa coabitação de fragmentos que percebemos indícios do modernismo que começa a se “instalar” e a se “disseminar”.

Mesmo sendo de outra geração, nascido em 1933 e tendo iniciado sua formação acadêmica, na década de 40, Valêncio Xavier, demonstra que seu intuito de construir ficções a partir da exploração da literatura que advém das formas passadas, não é aleatória.

*O mez da gripe*, nos auxilia a compreendermos o mecanismo de pesquisa do escritor que recupera, a partir do método moderno de ir e vir, fragmentos esquecidos de uma época

---

<sup>26</sup> Em *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos* de Jorge Schwartz, encontramos mais informações com relação às revistas editadas no início do século XX de caráter modernista, bem como, também, dos manifestos e antologias.

que se encontra entre o início da Primeira Guerra Mundial, ou seja, primórdios do século XX e a época de formação do próprio escritor que coincide com a Segunda Guerra Mundial, 1944. Tais referências e fortuna crítica que nos auxiliam a ler Valêncio Xavier, não como *démodé*, mas, como alguém que lê sua realidade “brincando” com o passado. Temos, desse modo, como roteiro básico os capítulos que seguem, em que tentamos capturar as fontes realizando um mapeamento, em que a montagem e a imagem, na obra de Valêncio Xavier passam a ser nosso objeto de estudo.

## **1. Uma constelação moderna**

Preocupações em torno de novas formas são decorrentes na história da Arte, como já foi constatado através do modernismo, que deu margem para uma série de trocas, sociais e culturais, na Europa, em fins do século XIX, criando tensões envolvendo todas as formas culturais. Na primeira metade do século XX, influenciados em parte por esses escritores ditos “modernos”, como também, pela nova ordem mundial, que alternava momentos de euforia e esperança pelas conquistas tecnológicas atingidas em fins do século XIX e início do séc. XX, e momentos de pessimismo, em grande parte devido à Primeira Guerra Mundial, vão explodir na Europa os movimentos de vanguarda – futurismo, cubismo, expressionismo, simbolismo, surrealismo.

Na esteira de Charles Baudelaire, Jean-Nicholas Arthur Rimbaud passou a ser considerado um dos poetas malditos do século XIX devido à sua produção de poemas em prosa, cujos textos, extremamente bem elaborados, vêm nos apresentar uma poesia cinematográfica, fruto da vertigem. Rimbaud constrói seu texto a partir da idéia de negação; negação da literatura e de tudo o que venha a estruturar a existência. Sua obra rompeu com a poesia tradicional e as grandes correntes literárias existentes, parnasianismo e simbolismo.

Organizou uma escritura a partir de sua própria vida, apresentando uma poesia pautada na aventura.

Podemos ressaltar que a busca em prol da união e da aproximação dos campos artísticos vem ocorrendo com maior frequência, e de maneira não linear, especialmente na América Latina, desde o século XIX. Ou seja, “en América Latina la modernización y la modernidad tienen un ritmo desigual respecto de Europa y la cultura sufre esos impactos también de manera desigual”. (MONTALDO:1994, 15)

Como sabemos, impregnadas pelo desejo de mudança, e ávidas por um rompimento radical nas artes, como também, no seio da sociedade burguesa, as vanguardas autodenominaram-se revolucionárias, e colocaram-se à frente de seu tempo, delegando a si próprias o direito de descobrirem e guiarem seus contemporâneos por caminhos nunca antes imaginados.

Ao longo de todo o século XIX e até nossos dias ainda – de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de ‘contradiscorso’ e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI. (FOUCAULT:1995, 60)

Ora negando furiosamente o passado, ora buscando nele a base para a construção de uma nova arte e um novo homem, apaixonadas e violentas, arrogantes e revolucionárias, extremamente criativas e inquietas, as vanguardas sucederam-se umas às outras em velocidade tão espantosa quanto à rapidez com que obtinham novas conquistas, ambicionando conseguir forjar, por vezes em meio ao desespero, por vezes em meio ao deslumbramento, unicamente através da arte, ou da anti-arte, um novo homem e uma nova sociedade, sobretudo mais livre e menos arbitrária. Para tanto, cada uma delas vai propor e desenvolver meios diferentes para isso, fazendo da poesia uma arma eficaz para seus intentos. No entanto, tratando-se de América Latina há certo descompasso, e ao mesmo tempo, certo repúdio com relação a esses movimentos europeus, principalmente o futurismo, que em sua origem

enfaticava a liberdade nas artes, que era simbolizada através da montagem, do culto à velocidade e à máquina.

As vanguardas latino-americanas criticaram ou rejeitaram de forma unânime o futurismo italiano – em especial após a Primeira Guerra, quando o apoio de Marinetti ao fascismo tornou-se mais ostensivo. Mesmo assim, elas têm uma dúvida inegável para com a ideologia da escola italiana: a refutação dos valores do passado e uma aposta na renovação radical. (SCHWARTZ: 1995, 40)

Ou seja, mesmo rejeitando o futurismo, as “vanguardas latino-americanas” acabam por terem ideologias semelhantes, o que as conduziu a tornarem-se, num primeiro momento, extremamente nacionalistas. Partindo desse pressuposto é importante nos determos no movimento simbolista, pois, ao invés de reivindicar um nacionalismo exacerbado, esse movimento optou claramente pela aproximação, e principalmente, pelo diálogo entre os campos artísticos. Refletem tais anseios as obras de escritores como Charles Baudelaire<sup>27</sup>, W. Whitman, Cruz e Souza<sup>28</sup>, Farias Brito, Mário Pederneiras<sup>29</sup>, que vêm nos mostrar que as palavras possuem um valor a mais, ou seja, elas têm como finalidade, também, sugerir ao invés de somente dizer, descrever e relatar.

Observamos que a partir do simbolismo, passa a existir na literatura correspondências, “evocações” anteriormente não realizadas; utilizando-se para tanto de símbolos, e também de alegorias, que vinham a construir imagens “nebulosas”, em que a noção de mistério e de vazio coabitavam com a presença de adjetivos derivados do branco.

Entre os simbolistas Stéphane Mallarmé, com seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>30</sup> de 1897, foi um pouco mais além desse movimento artístico. Com esse poema além de evidenciar uma interdisciplinaridade, vinha nos apresentar transformações na

---

27 *Les fleurs du mal* de 1857 é um grande exemplo de uma obra que ultrapassa seu tempo, ou seja, ela ultrapassa o simbolismo sendo muitas vezes considerada como uma obra moderna.

28 *O missal* (1893) é a grande obra de Cruz e Souza que representa finamente o movimento simbolista.

29 Poeta carioca responsável pela fundação de vários periódicos dentre eles: *Rio Revista* (1895), *Galáxia* (1897), *Mercúrio* (1898) e *Fon, Fon* (1908). Publicou vários livros tais como *Agonia* (1900) e *Histórias do meu Casal* (1906) e deixou outros inéditos.

30 “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” foi publicado após a morte de Stéphane Mallarmé em 1914, inaugurando uma nova era para a poesia.

maneira de trabalhar a página, o branco, o vazio, através da forma de uma “constelação” ou de fogos de artifício. Essas transformações foram de extrema importância para a compreensão do que hoje entendemos por escritura<sup>31</sup>, e desencadeou um grande processo de desenvolvimento da linguagem verbal/ virtual, o que fez com que se deixasse um pouco de lado, os meios tradicionais, e se conduzisse as pesquisas para novos campos de experimentação, assim como afirma Octavio Paz.

O poema deixa de ser uma sucessão linear e escapa assim da tirania tipográfica que nos impõe uma visão longitudinal do mundo, como se as imagens e as coisas se apresentassem umas depois das outras e não, como realmente acontece, em momentos simultâneos e em diferentes espaços.(PAZ: 1965, 43)<sup>32</sup>

Percebemos, em outras palavras, que Mallarmé criou uma fenda, uma abertura, um corte para o espaço enquanto significação, ou segundo Paz, em sua poesia “o espaço se torna escrita: os brancos que representam o silêncio, e talvez por isso mesmo, dizem algo que não dizem os signos”. (PAZ: 1965, 63)

Indícios do poema de Mallarmé podem ser observados tanto na literatura, quanto na pintura e na arquitetura moderna; basta olharmos para os trabalhos de Lúcio Costa, Brecheret, Oscar Niemeyer, Mário de Andrade<sup>33</sup>, Gilberto Freyre, Haroldo e Augusto de Campos, só

---

<sup>31</sup> Essa idéia foi defendida por Roland Barthes em obras como *O Prazer do Texto*, *S/Z*, *Roland Barthes par Roland Barthes* entre outros. Segundo Roland Barthes “A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”.(BARTHES: 1996, 11) Para Barthes o texto enquanto escritura vem a ser um espaço de circulação, de captura, de articulação de discursos, em que se destaca a escritura e a leitura, não subentendendo nenhuma gramática, mas, o desejo de escrever que provoca o atravessar as fronteiras, o deslocar das barreiras das regras, estabelecendo assim, movimentos no campo da linguagem. E se essa escritura nos parece tão diferente, a ponto de nos causar estranheza, que nos sobrevém à mente a lição de Michel Foucault: “somos a diferença, nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história é a diferença das épocas, nossos eus são a diferença das máscaras”. (FOUCAULT, M. Apud HUTCHEON, L.:1991,94) Essa diferença não pode nunca ser vista como um obstáculo para a compreensão do mundo, pois, é o retrato mais fiel do que somos, e do que fazemos.

<sup>32</sup> Tal citação nos faz lembrar também de Maurice Blanchot que nos diz que a arte deixou de ser guiada pelos astros (*des-astre*), e tornou-se um desastre (anotações aulas professor Raúl Antelo).

<sup>33</sup> Mário de Andrade em 1922, publica *Paulicéia desvairada*, primeiro livro de poemas do modernismo brasileiro, em que nos apresenta uma aproximação teórica entre poesia e música.

para citar alguns nomes que marcaram época, incluindo-se no movimento hoje chamado modernismo, ou que dele derivaram, como o concretismo por exemplo.

Nesse processo como podemos observar, aos poucos artistas plásticos passam a utilizar a escrita, e, conseqüentemente, seus recursos gráficos para a realização de seus trabalhos gráficos ou conceituais. Em *Typoésie*,<sup>34</sup> antologia de poesia visual de Jérôme Peignot, encontramos uma mostra do trabalho desses artistas que se destacaram por terem realizado experiências de caráter gráfico-conceituais. Como exemplo, desse procedimento, registra-se o trabalho de Henri Matisse, que de acordo com Christian Arthaud<sup>35</sup> é um pintor que escreve, assim como René Magritte e Marcel Duchamp<sup>36</sup>. É importante lembrar que muitas dessas experiências contidas em *Typoésie* são exemplos de caligramas. Segundo Foucault,

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel: compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõem com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz *dizer* ao texto aquilo que o desenho *representa*. De um lado, alfabetiza o ideograma, povoa-o com letras descontínuas e faz assim falar o mutismo das linhas interrompidas. Mas, inversamente, reparte a escrita num espaço que não tem mais a indiferença, a abertura e a alvura inertes do papel; impõem-lhe que se distribua segundo as leis de uma forma simultânea. Reduz o fonetismo a não ser, para o olhar de um instante, senão um rumor acinzentado que completa os contornos de uma figura; mas faz do desenho o fino envoltório que é necessário transpassar para seguir, de palavra em palavra, o esvaziamento de seu texto intestinal. (FOUCAULT: 2002, 22)

No entanto, essa passagem pelos caligramas foi necessária e salutar, pois, contribuiu para uma maior compreensão dessa mescla de texto e imagem, fazendo com que se conseguisse atingir um nível maior de abstração. Sabemos que não é tarefa fácil, esse processo não ocorreu tão facilmente, e nem de maneira espontânea, como nos mostra Michel

---

<sup>34</sup> PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie*. Paris, Imprimerie Nationale, 1993.

<sup>35</sup> Escritor francês. Foi também, assistente do Museu Matisse, se destacando como excelente bibliotecário na organização de documentos sobre arte moderna, o que o levou a dirigir uma empresa de transportes de obras de arte.

<sup>36</sup> O texto de Marjorie Perloff – Standford University- “Dada sem Duchamp/ Duchamp sem dada: a tradição vanguardista e o talento individual”, chama a atenção para a aproximação de Duchamp com a linguagem, enfatizando seu funcionamento. In.: *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.

Foucault em *Isto não é um cachimbo*. Ou seja, relacionar arte com literatura, por exemplo, não é somente por uma legenda na imagem ou vice-versa. Michel Foucault em 1973, ao escrever *Isto não é um cachimbo*, nos ajuda a refletir e a observar as diferenças existentes nesta relação: artes plásticas e literatura. Já tendo se dedicado à leitura de “Las meninas” de Velásquez, em *As palavras e as coisas*, debruça-se dessa vez, sob os desenhos de René Magritte, nos advertindo que há algo além da imagem e das palavras.

Magritte reabriu a armadilha que o caligrama tinha fechado sobre aquilo de que falava. Mas, com isso, a própria coisa levantou vôo. Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação. O caligrama reabsorveu esse interstício; mas, uma vez reaberto, ele não o restitui; a armadilha foi fraturada sobre o vazio: a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar onde possam interferir, onde as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico. Na pequena, estreita faixa, incolor e neutra que, no desenho de Magritte, separa o texto e a figura, é preciso ver um vazio, uma região incerta e brumosa que separa agora o cachimbo flutuante em seu céu de imagem e o pisoteamento terrestre das palavras desfilando em sua linha sucessiva. Ainda seria demais dizer que há um vazio ou uma lacuna: é antes uma ausência de espaço, um apagar do “lugar-comum” entre os signos da escrita e as linhas da imagem. O “cachimbo” que se encontrava indiviso entre o enunciado que nomeava e o desenho que devia figurá-lo, esse cachimbo de sombra que cruzava os lineamentos da forma e a fibra das palavras, fugiu definitivamente. Desaparecimento que, do outro lado desse riacho pouco profundo, o texto constata divertidamente: isto não é um cachimbo. O desenho, agora solitário, do cachimbo, por mais que se faça tão semelhante quanto pode a essa forma que a palavra *cachimbo* designa ordinariamente; por mais que o texto se desenrole sob o desenho com toda fidelidade atenta de uma legenda num livro erudito: entre eles só pode passar a formulação do divórcio, e o enunciado que conteste ao mesmo tempo o nome do desenho e a referência do texto.

Em nenhum lugar há cachimbo. (FOUCAULT:2002, 32- 33- 34)

Em outras palavras, é preciso, construir algo, em vez de copiar algo, assim entendemos que Magritte estava interessado em dissociar semelhança de similitude, opondo uma à outra. Indo além do simples ato de desenhar e de pintar, Magritte também estava atento às lições de Mallarmé, que anos antes já demonstrara que várias possibilidades há na literatura, e conseqüentemente nas demais artes. Como ressaltamos, de Mallarmé derivam uma série de outras manifestações da poesia visual que vão servir de base para o entendimento da poesia/

arte moderna do início do século XX, a qual, passa pela montagem, que vem se apresentar sob a forma de *ready-made*<sup>37</sup>.

El terror letrado es la frase que magnífica esa experiencia; la experiencia en la que se deshacen los viejos y arraigados valores de los intelectuales, ahora colocados en médio de la plaza pública, del mercado, de las ciudades, de los periódicos y, como todos en la nueva sociedad burguesa, librados a la suerte de su presente, sin garantías en la historia. (MONTALDO:1994, p.11)

A partir desse momento os campos artísticos começam a atarem-se, ou seja, não há mais algo próprio da pintura, da literatura, da arquitetura, como o próprio termo *ready-made*. Esse termo criado por Marcel Duchamp,<sup>38</sup> e usado primeiramente com referência às artes plásticas, é em seguida observado, e aplicado às demais áreas do conhecimento.

En el Modernismo no hay ‘imitaciones’ porque precisamente el concepto de mimesis es uno de los primeros que se pone en cuestión con la nueva sensibilidad estética. En la cultura finisecular el arte se vuelve abiertamente anti-naturalista y los câmbios estéticos producirán una cierta nostalgia por los modelos que ya no se viven como tales.(MONTALDO:1994, p.33)

É com o simbolismo, que encontramos vestígios do que mais tarde Walter Benjamin viria chamar de ruínas, e de todo um repertório imagético que virá à tona, novamente, com o

---

<sup>37</sup> Segundo o *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, *ready-made* é precedido da seguinte definição: Objeto usual promovido à dignidade de objeto de arte pela simples escolha do artista. DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994. p. 49. Relembremos que Haroldo de Campos já utilizou a categoria para se referir à poesia pau Brasil de Oswald de Andrade.

<sup>38</sup> A propósito dos *ready-mades* (segundo texto de Duchamp de 1961). Em 1913 eu tive a feliz idéia de fixar uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha e de a olhar girar. Alguns meses mais tarde eu comprei uma reprodução barata de uma noite de inverno, que eu chamei de “Pharmacie” após ter dado duas pequenas pinceladas, uma vermelha e outra amarela, sobre o horizonte da paisagem. Em New York no ano de 1915 eu comprei em uma loja de quinilharia uma pá de juntar neve sobre a qual eu escrevi: “Em previsão de um braço quebrado” (In advance of the broken arm). Foi por esta época que o termo *ready-made* me veio ao espírito para designar este tipo de manifestação. Este é um ponto que eu quero que fique bem claro, é que a escolha destes *ready-made* não me foram ditadas jamais por qualquer deleitação estética. A escolha foi fundada sobre uma reação de indiferença visual, saída de um momento de ausência total do bom ou do mal gosto... de fato uma anestesia completa. Uma característica importante: sobre a pequena frase que na ocasião eu escrevi sobre o *ready-made*. Esta frase, em vez de descrever o objeto como teria feito um título, estava destinada a levar o espírito do espectador através de outras regiões mais verbais. Certa vez eu coloquei um detalhe gráfico de apresentação: eu fiz isto para satisfazer minha propensão por aliterações. “*ready-made* assistido” (*ready-made aided*). Uma outra vez, querendo sublinhar a antinomia fundamental que existe entre arte e os *ready-made*, eu imaginei um “*ready-made* recíproco” (*reciprocal ready-made*): se servir de um Rembrandt como tábua de passar! Muito cedo eu me dei conta do perigo que eu podia passar tendo me servindo sem discriminação desta forma de expressão e decidi a limitar a produção dos *ready-made* a um pequeno número a cada ano. Eu refletia a esta época que, para o espectador e mais ainda para o artista, a arte é uma droga que nos acostumamos e eu queria proteger meus *ready-made* contra uma contaminação deste gênero. Um outro aspecto do *ready-made* é que ele não tem nada de único... A réplica de um *ready-made* transmite a mesma mensagem; de fato, quase todos os *ready-made* que existem hoje não são originais ao senso estrito do termo. Uma última observação para concluir este discurso de egomaníaco: Como tubos de tinta utilizados pelo artista são produtos manufaturados, seguramente, nós devemos concluir que todas as telas do mundo são “*ready-made* assistidos” e trabalhos de *assemblage*. DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994. p. 191, 192.

modernismo. Percebemos assim, que várias preocupações que envolveram os modernistas têm suas raízes no simbolismo<sup>39</sup>, como por exemplo, o verso livre. Com o verso livre a fragmentação do poema é evidenciada de forma mais direta, e com ele, maiores possibilidades de construção do poema no espaço da página, tal como, demonstrou Stéphane Mallarmé.

Uma das principais características que regeram esse período de mudanças na América Latina foi o abandono do princípio de *mimesis* em favor do *bricolage*, oriundo de trocas estéticas, nas quais, prevaleceu uma heterogeneidade cultural e discursiva. “El arte y las otras esferas discursivas se desprenden del eje que las mantenía unidas, cada una de ellas deberá buscar una legitimación en su próprio campo.”(MONTALDO:1994, p.27)

Com os *papiers collés* de Picasso e Braque têm-se a inauguração de uma forte tendência, que muito foi explorada posteriormente no Brasil com Oswald de Andrade, como podemos observar através de obras como: *O perfeito cozinheiro deste mundo*, realizado de 30 de maio de 1918 a 25 de agosto de 1919, e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927. É ressaltado, o mesmo procedimento na arte contemporânea, em que artistas agrupam na obra plástica materiais não-artísticos - tecidos, papéis diversos, assim como, letras, fragmentos removidos de jornais, partituras musicais, entre outros. Esses elementos, na maioria das vezes, são empregados nas obras desses artistas de modo que se combinem ao conjunto, tal como, um quebra-cabeça, uma partitura, ou uma constelação.

Todas as mudanças ocorridas na “página” no século XIX, e nas primeiras décadas do século XX, são acompanhadas pelas transformações sócio-econômicas; e tais transformações são evidenciadas nas obras de escritores como Machado de Assis, que registra em seus livros

---

<sup>39</sup> O simbolismo brasileiro esteve presente, no início do século XX, em várias capitais: Florianópolis, Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Minas Gerais, em que escritores, ou grupos de escritores e artistas ligados a algumas revistas apresentavam suas pesquisas quer seja através da prosa, quer seja através da poesia porém, “‘só em 1927, com os neo-simbolistas do grupo *Festa*, começou a desfrutar a consideração que merece.’ (Alceu Amoroso Lima) Entretanto, do prisma crítico fez-se preciso esperar até 1952, quando Andrade Muricy publicou o seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* onde preserva para sempre um valiosíssimo acervo documental referente aos adeptos do Simbolismo”. (MOISÉS, *O simbolismo (1893-1902)*: 86)

o dia-a-dia, da então capital, Rio de Janeiro.

Como as práticas artísticas se voltam para as pesquisas em torno dos limites das linguagens, a partir do simbolismo/modernismo, ocorre novamente uma maior aproximação entre imagem e texto.

A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém, tal como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o percurso desse espaço vazio e fundamental que traça, dia-a-dia, o texto da literatura. (FOUCAULT: 1995, 60)

Consideramos assim, que do modernismo em diante, há uma maior liberdade na produção e na apresentação das artes visuais e literárias, o que permitiu um maior diálogo entre a literatura, as artes visuais e o jornalismo na América Latina. Já no modernismo europeu há um afastamento entre arte e literatura, visto que, os artistas desse período estão mais preocupados em, através do olhar, da retina, tocar as emoções e sentimentos do espectador. Segundo Paul Wood

A relação da linguagem para com a arte moderna é curiosa. Num certo nível, o modernismo expurgou da arte a linguagem. A arte acadêmica havia sido altamente teorizada, centrada na proximidade da arte e da literatura – no recontar, em termos visuais, de narrativas predominantemente clássicas e bíblicas. O modernismo rompe com esse vínculo. (WOOD: 2002, 13)

E é nesse momento de transição, em que há uma incerteza com relação ao que vem a ser arte, que buscamos caminhos para encontrarmos uma possível resposta, para compreendermos o que ocorreu nesse período, e como artistas e teóricos tentam/ tentaram ler e entender essas transformações que ocorrem a partir do modernismo. Veremos que para a literatura latino-americana foi imprescindível o desenvolvimento tecnológico, pois esse, contribuiu para que muitos escritores viessem a desenvolver um trabalho junto à imprensa, o que fez com que novos formatos de textos, dentre eles a crônica, chegassem até à população letrada, e conseqüentemente, à massa, através do jornal. Nesse sentido, o jornal no início do século XX, torna-se uma vitrine de novos escritores, e isso somente foi possível devido a um

maior intercâmbio entre os meios artísticos.

É esse clima de circulação, em que o percurso é montado por fragmentos, que encontramos na obra de Valêncio Xavier. Claramente é um transitar entre o que é compreendido por literatura, cinema e jornalismo. Magistralmente Valêncio incorpora os mais variados recursos plásticos/ jornalísticos, características desse “lá e cá”, desse percorrer pelos diversos meios, quer seja, em seu trabalho realizado para a *Gazeta do Povo*, quer seja, em suas ficções. E é do jornal para a ficção, e vice-versa, que nos dirigimos, pois, como ressaltaremos através de *O mez da gripe*, tanto o jornal, quanto a obra ficcional mesclam ficção e realidade, assim como a própria novela.

## 2. O jornal como reflexo de uma biblioteca infinita

A forma preexiste em algum lugar  
e se incorpora no texto,  
à medida que vamos  
escrevendo a história.  
Alain Resnais

Na lógica da modernidade, há sempre certa circularidade, pois há a necessidade de se destruir algo para, em seguida, construí-lo novamente. Nesse sentido, é importante lembrar que Walter Benjamin nos disse que a escritura tornou-se, junto com a linguagem, um arquivo de semelhanças não-sensíveis, de correspondências imateriais. Quando Benjamin aborda, em seus estudos sobre a modernidade, o papel do arquivo, ele o define como não-classificatório, não-organizado, não-hierárquico, composto por fragmentos e que, funcionando como um depósito de lembranças, está anunciando o suposto “fim” da biblioteca.

Com o fim da biblioteca, temos por consequência, uma nova modalidade de obra, que se dissemina, que se espalha, havendo, assim, uma nova forma de conteúdo e uma nova materialização. Assim, a partir das idéias de Benjamin podemos afirmar que no mundo capitalista há um novo olhar para o que até então era considerado sagrado, ou seja, a obra de arte, que no contexto da tradição, mantinha sua aura pelo fato de ser única, portadora de verdade, e de valor histórico, passa a ser uma mercadoria. Somos convidados a entender o mundo de maneira diferente, pois, a obra de arte torna-se um espectro catastrófico da reprodução serial, uma prótese de sensibilidade, deixando de comunicar e de portar verdades, tornando-se mercadoria, e como mercadoria, seu objetivo passa a ser o de atingir um número maior de consumidores. “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (BENJAMIN: 1994, 180), assim aquela que nasceu para ser eterna, torna-se efêmera e passageira.

O texto sobre a reprodução mecânica, nos sugere ainda, que o sentido da obra de arte se dá sempre *a posteriori*, pois, para Walter Benjamin o que interessava era o modo como uma obra de arte vinha perder seu caráter de obra, ou seja, sua aura. A perda da aura para Benjamin coincide com a dissolução da própria obra, o que nos remete a Marcel Duchamp, pois é ele quem derruba o mito do artista herói, do artista artesão, enfatizando a importância de uma arte não-retiniana através de seus *ready-mades*, que começam a ser produzidos a partir de 1913, destacando-se seu tão famoso *ready-made*: “Fonte”.



40

---

<sup>40</sup> Marcel Duchamp. *Fountain*. 1917. Porcelana. 87 X 66.

El problema del arte de este período es que no puede resignar ni el pasado –(...)-, ni el futuro – (...)-; su principal tensión se encuentra al tener que construir sus obras a partir del vértigo del presente, de una mezcla de lo que se encuentra dentro de los museos y las bibliotecas con lo que sucede en el instante efímero de la vida urbana. (MONTALDO:1994, p. 32-33)

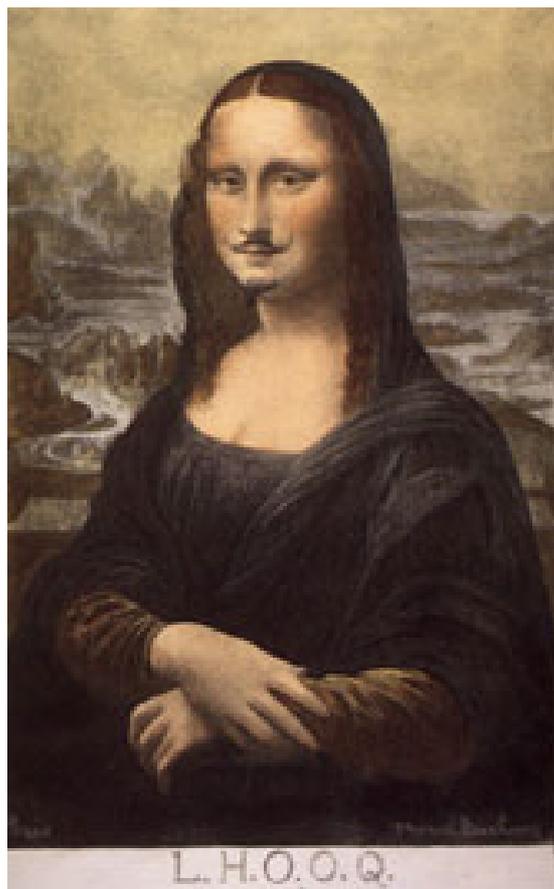
Como é sabido, o que constitui o *ready-made* é a intenção, o ato da escolha. Resulta daí também *O mez da gripe*, em que temos uma ficção constituída por fragmentos. No entanto, paradoxalmente, a montagem é apresentada ao leitor pronta, restando ao leitor realizar o percurso que lhe der maior sentido.

Desde a Renascença, com Leonardo Da Vinci, já se mantinha, ainda que “velada”, uma discussão em torno da obra de arte enquanto reflexão. O próprio Da Vinci, com sua grandiosa frase “arte é coisa mental”, abre a discussão que vem à tona, muitos anos após, com Marcel Duchamp<sup>41</sup>, quem dialoga com Leonardo e traz uma de suas obras mais importantes a partir do século XX, a “Monalisa”/ “A Gioconda” (1503-1506?, Louvre) para concretizar, para reforçar, sua teoria. Marcel Duchamp<sup>42</sup>, assim como Walter Benjamin, está também voltando a atenção para a obra de arte enquanto reprodução, ou seja, ao inserir bigodes na “Monalisa” de Leonardo da Vinci em “L.H.O.O.Q.”, Duchamp está nos dizendo que seu ato só está sendo possível pelo fato de se tratar de uma reprodução. Nesse sentido, a discussão em torno da reprodução está armada, pois ela permite ir além do espaço do quadro e da moldura.

---

<sup>41</sup> Valêncio Xavier no início da década de 1950, durante uma viagem à França em que prestou serviços como fotógrafo à Galeria de Arte Denise René, conheceu alguns surrealistas dentre eles Marcel Duchamp do qual ainda mantém grande admiração – baseado em depoimento gravado em 17 de julho de 2004.

<sup>42</sup> Raúl Antelo em “El vidrio y los insectos”, publicado pela revista de Literatura *Hispanica*, nº 88, 2001, chama a atenção para um Duchamp anestético reivindicando Roussel, Lewis Carroll e Guy Debord para dizer que “lo anestético duchampiano también se configura como una variación del estereotipo que, en lugar del orden establece de la metáfora, propone la ley inestable del *calembour*, gracias a la cual no todo se revela significativa porque, aunque las palabras sean cosas, siempre queda, como efecto del *retard*, un residuo significativa, una borra de café en los tamices, un proyectante de sombra, que configura el encuentro azaroso de la verdad con lo real. Esa borra o esa sombra, sin embargo, no cesan de retornar. Las mismas intensidades estelares, de extracción mallarmeana, que con denuedo positivista Lehman-Nitsche registro en su *Mitología sudamericana* (1918), será poco después la cifra de lo característico en *Macunaima* (1928), la rapsodia de Mário de Andrade. Em ambos os casos, la identidad es un retorno del retorno, mero reflejo del brillo inútil de las estrellas, suspensión de esa repetición pero también reiteración de su extravío como desdoblamiento. Ambas intervenciones, sin embargo, coliden mutua y sutilmente con el *Gran Vidrio*.



Mas sabemos que a intenção de Duchamp com “L.H.O.O.Q.” além de por em xeque a aura da obra de arte era, segundo Paul Wood, “promover a contaminação do mundo dos sentimentos inefáveis com uma série de trocadilhos espirituosos (ou terríveis), como o “L.H.O.O.Q.” (que se lido em voz alta, soa como *elle a chaud au cul*: ‘ela tem uma bunda quente’) legendando uma “Monalisa” outrora casta e agora bigoduda;[...] “(WOOD:2002, 13). Assim Duchamp passa a trabalhar a linguagem como uma máquina, uma engrenagem.

Duchamp aproxima, enfim, arte e literatura, assim como já ocorria com a arte acadêmica propriamente dita, tal como observamos em Leonardo Da Vinci, através de seus cadernos e manuais - mesmo que fosse uma prática intuitiva, esse processo ocorria no fazer artístico desse grande mestre da pintura. Tal vínculo entre arte e literatura se rompe, com o

---

<sup>43</sup> “L.H.O.O.Q.” 1919 (1941) from *Box in a valise* (1941) Collection: The Norton Simon Museum, Pasadena. Museum Purchase, 1963. Sobre “L.H.O.O.Q.” ver: Antelo, Raúl. *Territorial Signs as Ready-Mades*.

modernismo europeu<sup>44</sup>, contudo, é importante observar que, mesmo após a “libertação” do artista por parte de Marcel Duchamp, há nesse contexto artistas que optaram por manter um fazer artístico artesanal<sup>45</sup>.

No Renascimento os artistas tinham começado a aprender a se considerar seres superiores, portadores de uma mensagem sublime; Leonardo da Vinci desejava que o artista fosse um cientista e um humanista, mas de modo nenhum um artesão. (PEVSNER: 2002, 3)

No Brasil, Oswald de Andrade compartilha o pensamento deleuziano em que “dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento...”. (DELEUZE: 1991, 21)

Haroldo de Campos em *Réquiem para Miss Cíclone musa dialógica da pré-história textual*<sup>46</sup>, lê *O perfeito cozinheiro ...* como um “jornal caleidoscópico, movido a alfinetadas de humor e a passes de trocadilhos mais e menos felizes, o traço de união que sutura os momentos dispersos do mosaico, e lhes dá conexão e sentido, é a presença/ ausência ciclônica (e cíclica) da Miss”. (ADRAGE: 1992, XV)

Como constatamos em *O mez da gripe*, o que marca a “narrativa” é a presença/ ausência da gripe espanhola que é ocultada pelos seguintes adjetivos: influenza, hespanhola,

---

<sup>44</sup> O modernismo europeu entende que a arte foi feita apenas para a retina, e que ela é em si e por si mesma, não sentindo a necessidade de interdisciplinaridade, ou seja, não sente necessidade de trocar com outras modalidades, sejam elas artísticas, ou não.

<sup>45</sup> Um exemplo é Maria Martins escultora brasileira, 1900-1973. “Mineira de Campanha, casada com o historiador Otávio Tarquínio de Souza, Maria une-se em 1926 a Carlos Martins Pereira e Souza, embaixador brasileiro em Washington entre 1939 e 1948. É no início dos anos 40, portanto, quiçá durante sua exposição individual na galeria Corcoran de Washington, que ela conhece Marcel Duchamp. Nessa ocasião, entre tantas outras peças, a escultora expõe *Iara* ou *Não te esqueças que eu venho dos Trópicos* que, como veremos, terá importância na obra de Marcel. Ainda escreve, em francês, um poema a um destinatário desconhecido (o próprio Marcel?) questionando-lhe seu preconceito: “Eu sei que minhas Deusas e sei que meus Monstros/ sempre te parecerão sensuais e bárbaros./ Eu sei que você gostaria de ver reinar em minhas mãos/ a medida imutável das linhas eternas./ Você esquece/ que eu sou dos trópicos, e de mais longe vinda...” Raúl Antelo.in.JB on line. Assim, Maria Martins com suas esculturas orgânicas, torna material as forças naturais e lendas da Amazônia. Em Nova Iorque ela atraiu a atenção dos surrealistas, refugiados pela II Guerra Mundial. Maria se integra ao grupo dos surrealistas entre eles - Marcel Duchamp, André Breton, Roberto Matta, Max Ernst, Yves Tanguy, Marc Chagall, além de André Masson e Fernand Léger. Mesmo tão próxima de Duchamp, Maria se mantém realizando esculturas em terracota e em bronze, técnica esta de caráter masculino pelo esforço braçal que requer.

<sup>46</sup> In.: ANDRADE, Oswald. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

Maria Ignacia. Tal como Haroldo de Campos lê Deise, amante de Oswald de Andrade, e musa inspiradora do grupo que freqüentava a *garçonnière* que Oswald mantinha à rua Líbero Badaró, 67, 3º andar, sala 2, nos valem de suas palavras para lermos a gripe em *O mez da gripe*. Do mesmo modo, como uma “musa polifônica, é ela quem – aparecendo e desaparecendo – tece e re-tece a trama do “Diário”, deflagrando as interrogações, os comentários, as glosas, as pulsões lírico-epigramáticas e os arroubos, passionais...”. (idem.:XV)

É no início do século XX, porém, que a América Latina tem um grande desenvolvimento tecnológico acompanhando a industrialização das cidades e o crescimento dos grandes centros urbanos. Ora, é justamente esse desenvolvimento tecnológico que nos é apresentado, através da imprensa, como meio de circulação; em que transitam desde boletins de missa de 7º dia até ‘reclames’ de novos produtos, que estão sendo inseridos no mercado. São na maioria produtos de higiene pessoal e pública que, como a “musa palimpséstica”, camufla uma indústria que alia bem-estar e tecnologia.

Um outro fator que contribuiu para o avanço tecnológico foi a ocorrência das duas grandes Guerras Mundiais, uma em 1918 e outra em 1944. Walter Benjamin nos apresenta através de seus textos “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” e “Experiência e pobreza” uma sociedade em que a técnica, a guerra, o choque e a reprodução em série tentam promover transformação; é justamente essa sociedade em fases de transformação que encontramos na “novela” *O mez da gripe* de Valêncio Xavier.

## **2.1 Jornal = literatura industrial**

Como acabamos de observar, com a tecnologia sendo inserida, por todas as vias, na vida das pessoas, outros fatores passam a ser de extrema importância para a construção artística, mais especificamente dos textos literários. Assim, entra em jogo, como nos mostra

Walter Benjamin em seu texto de 1936, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, uma discussão mais longa acerca da aura da obra de arte que vai sendo liquidada através de sua reprodução técnica/ mecânica.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (...) Na medida em que se multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. (BENJAMIN: 1994, 168-169)

Walter Benjamin vê a reprodução serial como uma forma de dar ao público maior acesso à arte. Já, Fernand Léger reclamava que a fotografia exigia menos pose que o retrato, e reproduzia com maior fidelidade a semelhança; por ser mais barata atrairia um maior público. Tal facilidade, faria com que o pintor de retratos morresse; e com ele as pinturas de gênero e de história. Com suas palavras, “as pinturas de gênero e de história morrerão não de morte morrida, mas matadas por sua época”. (LÉGER: 1989)

Assim como a fotografia viria a ser a grande causa da morte da pintura e do desenho, podemos dizer que, no mesmo sentido, os jornais seriam responsáveis por se colocar em “xeque” a aura do texto; Walter Benjamin ainda ressalta que o cinema seria a arte que melhor se adequaria à reprodução em série, e conseqüentemente ao consumo.

Nesse sentido, *O mez da gripe*, nos sugere várias discussões. Num primeiro momento nos detivemos na problemática referente ao mercado literário, pois, como observamos em Julio Ramos - *Límites de la autonomia: periodismo y literatura*<sup>47</sup>, na Europa por mais contraditório que fosse o discurso literário, como em Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire entre outros, esse sempre foi amparado pelas instituições, o que fez com que o mercado literário se mantivesse, visto que já estava consolidado seu espaço na sociedade. Julio Ramos se propõe estudar as transformações ocorridas, e as relações entre os periódicos e a literatura,

---

<sup>47</sup>RAMOS, Julio. *Límites de la autonomía: periodismo y literatura. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de cultura económica, 1989.

observando que em fins do século XIX não há um sujeito literário na América Latina pelo fato de a sociedade não reconhecer sua autoridade como ocorria na Europa.

“Por ejemplo, el desarrollo de la novela en Inglaterra y Francia desde fines del siglo XVIII fue concomitante a la emergencia de un público lector, en una época de relativa democratización de la escritura”.(RAMOS:1989, 84)

Será que Valêncio Xavier ao considerar *O mez da gripe* como uma “novella” estaria pensando, sugerindo uma possível catequização da população como já ocorrera na Europa? Na América Latina o mercado editorial começa a se desenvolver no século XIX, e com ele um novo tipo de literato, aquele voltado para a “literatura propriamente industrial”, dedicando-se as notícias, crônicas, e publicação em folhetins. Dessa atuação na imprensa nascem, também, novas possibilidades de divulgação para textos que não fossem notícias propriamente ditas; assim, a crônica foi muito beneficiada devido ao seu formato. Através da crônica<sup>48</sup> modernista ficaram mais evidentes os laços entre jornalismo e literatura, o que fez com que os escritores pudessem se auto-consolidar.

Sendo o primeiro *medium* [o jornal] a acolher favoravelmente a crônica, a ponto de haver habitual identificação entre ambos, era natural que o gênero se expandisse e se contaminasse dos pressupostos orientadores de um meio informativo, cujo objetivo, ainda que passe por constantes atualizações, é um só: informar. (DIMAS:1983, 50)

Assim, inicia-se uma discussão em torno do público e do privado que nos mostra o quanto os periódicos, dentre eles os jornais, contribuíram para transformar, tanto os escritores, quanto a população. O jornal é também o passeio a uma biblioteca infinita como J. L. Borges já sugeria em “A biblioteca de Babel”. É justamente a Babel borgeana que encontramos nos textos esparsos de Valêncio Xavier, que se estenderá às suas ficções, refletindo o momento de reclusão do ensaísta/ escritor/ roteirista que se dobra e desdobra um no outro.

---

<sup>48</sup> Segundo Julio Ramos, “la crônica fue, paradójicamente, una condición de posibilidad de la modernización poética: si la poesía, para los modernistas (...) es el “interior” literário por excelência, la crônica representa, tematiza, los “exteriores”, ligados a la ciudad y al periódico mismo, que el “interior” borra.(RAMOS:1989, 91)

No século XIX, ao trabalhar nos jornais o escritor profissionaliza-se, sai de casa e torna-se mais “politicado”, crítico, reordenando, assim, sua produção literária em prol da população proporcionando a essa, mais cidadania. Ana Luiza Andrade lembra que assim como o cinema, as crônicas de Machado de Assis são invenções do século XIX, exemplo da transformação da sociedade moderna, nela mesma através

... dos múltiplos processos sociais, históricos, políticos e econômicos, que se desencadeiam culturalmente desde então, a maioria deles chegando até aos nossos dias. Dentre eles, destacam-se os movimentos das esferas públicas às privadas, entre monarquia e república, e entre as classes sociais formadoras de ‘bolsões de prosperidade e vastas áreas de miséria’. Quanto à forma de produção, as crônicas registram movimentos entre o analfabetismo e a ilustração, entre a arte e a indústria, entre a magia e a técnica e, mais especificamente entre a crença de uma maioria nos feitiços (ligados aos valores religiosos) de um tempo divino em sua continuidade, e a crença de uma elite nos fetiches (os valores do consumo - a moda, p.ex.) do tempo descontínuo, mecânico e efêmero da era industrial capitalista.

(ANDRADE in.:TRAVESSIA nº33:1996, 97-98)

Dando continuidade ao movimento de transformação do escritor, Antonio Dimas em *Tempos eufóricos*, realiza a análise da revista *Kosmos* nos apresentando o jogo, o dobrar e desdobrar, o ir e vir de vários escritores, que no século XIX, se dedicaram à dupla jornada: literária e jornalística. Olavo Bilac, João do Rio<sup>49</sup>, Gonzaga Duque, entre outros compartilharam dessa vida de escritor/ jornalista. Raul Antelo em *Parque de diversões de Aníbal Machado* se dedica ao estudo da obra desse escritor, salientando que o escritor moderno e podemos incluir aqui, tanto os dois Machados, quanto o próprio Valêncio Xavier, é “um ser rachado e multiplicado por pulsões e lutas, de tal sorte que o fragmentário e o descontínuo funcionam como laboratório de rupturas”. (Antelo:1994, 16) Mas, podemos dizer também, que esse caráter fragmentário passa a ser atribuído aos periódicos em geral, pois, como o jornal a revista circula as informações, também, de maneira aligeirada, meio recortada pela própria diagramação do espaço. É desse espaço fragmentado que também, surgem as dúvidas, tal como, Antonio Dimas lembra o leitor da revista *Kosmos*, de que a intenção da revista era

---

<sup>49</sup> Sobre João do Rio ver: ANTELO, Raúl. *A alma encantadora das ruas de João do Rio*. (1997).

ser imparcial, não incomodar; ou seja, nota-se que certa apatia acompanhava este tipo de publicação que necessitava do público leitor para se manter circulando.

Revista de divulgação cultural, *Kosmos* buscava antes a gratificação de seu leitor do que incomodá-lo com o aprofundamento de suas matérias, sobretudo aquelas cujo cerne fosse cediço e estofado de controvérsias. Se porventura algum assunto menos nobre impunha-se à atenção pública – como o do assassinato relatado no capítulo 1 ou a varíola -, a linguagem se retorcia na tentativa de se eximir da culpa de *ter* de informar. Desse modo, antepunha-se à informação a justificativa ética, integrante de uma maneira nova e adiantada de encarar o ofício jornalístico.(DIMAS: 1983, 59)

Se a revista como representante da imprensa tem o cuidado de não incomodar o leitor, assim como ocorre também com o jornal, o leitor por sua vez, passa a consumir mecanicamente induzido pelas propagandas que passam a “escrever” sua própria história.

Consciente da importância da imagem, Valêncio aventura-se em *O mez da gripe*, trazendo à tona através, da presença contrastante, de dois jornais, nos quais, as informações sobre a gripe espanhola, são “maquiadas”. Eis o ofício jornalístico de denúncia. No entanto, saindo, ou não, da ficção, Valêncio Xavier em seu trabalho diário mantém uma investida simples, mas atrevida, em que apresenta seu ponto de vista ao resenhar, confessando em uma das resenhas realizadas em homenagem aos 100 anos de cinema, qual a função dos cinejornais. Vejamos:

#### *Cinejornais Nazistas – 1944/45*

Certamente o século XX ficará lembrado como o século das guerras. Duas guerras mundiais e umas tantas outras localizadas. E mais a bomba atômica. No momento que escrevo, algum tipo de guerra está acontecendo em alguma parte do mundo. Os cinejornais eram eficaz arma de propaganda. Serviam para mostrar que tudo ia bem, e que o inimigo estava sendo derrotado. Em julho de 1944, um grupo de alto oficiais do exército alemão prepara um atentado contra Hitler. A bomba colocada numa pasta explode, mas Hitler escapa com ferimentos leves. Alguns líderes do complô suicidam-se, outros são executados. Um cinejornal nazista mostra um “tribunal” nazista “julgando” um dos conspiradores, o Marechal-de-Campo Von Witzleben. Com roupa civil, humilhado, segurando as calças para não caírem, ouve o “juiz” gritar: “seu velho sujo, por que continua brincando com suas calças?” A execução do Marechal também foi mostrada em cinejornal. Em abril de 1945, pouco antes dos russos tomarem Berlim, um cinejornal mostra Hitler inspecionando um grupo de soldados. São meninos fardados, alguns feridos, catados às pressas para defender a Alemanha do inexorável avanço

soviético. Feitos para mostrar que tudo ia bem, vistos agora esses cinejornais dizem mais dos horrores da guerra e da barbárie do nazismo que mil lágrimas.

Trechos destes e outros cinejornais estão nos filmes *O Fascismo Sem Máscara* (URSS-1965) de Mikhail Romm, *Mein Kampf* (Suécia-1961) de Erwin Leiser e *Ascensão e Queda do Terceiro Reich* (USA-1966), de Mel Stuart, baseado no livro de Willian L. Schirer. Trechos de *O Triunfo da Vontade* também são usados nesses filmes de montagem. (XAVIER: Caderno G, 12 de outubro de 1995.)

Valêncio, ao assinalar que os cinejornais eram armas eficazes de propaganda para mostrar que tudo ia bem, nos leva a pensar que os responsáveis pela realização dos cinejornais, assim como o próprio Valêncio, portadores dos conhecimentos técnicos para a montagem de filme/ cinejornal, escolhiam o material que seria apresentado à população, recortando as informações, criando uma nova realidade que, induzida pela montagem, deixavam poucas opções para a população construir sua própria versão, ou uma versão alternativa às dos noticiários. Esse percurso que estamos realizando, tem por objetivo mostrar que a tecnologia, utilizada, num primeiro momento para informar a população, passa a mover além da indústria cultural, a indústria econômica.

Como foi observado com os jornais, além da divulgação de informações oficiais e corriqueiras do dia-a-dia da população, temos a possibilidade de maior divulgação dos textos literários, o que fez com que um maior número de escritores se interessassem por esse modelo.

Nesse sentido, podemos dizer que Valêncio seguiu ao “pé da letra” os conselhos de Benjamin, realizando uma novela/diário/jornal em que o fazer artístico artesanal, a pesquisa, a observação, as propagandas nos levam ao corte e à montagem advinda do cinema, ao caráter narrativo da literatura, e ao recorte do jornal. Sabemos que com a imprensa, o jornal e demais periódicos ganharam um poder de disseminação muito maior nas primeiras décadas do século XX, o que contribuiu para que os intelectuais da época alcançassem um número maior de leitores. Ao observarmos atentamente *O mez da gripe* facilmente percebemos o passatempo

de Valêncio Xavier, ou seja, reflete-se na novela/ diário a leitura de quadrinhos, e a paixão pelo cinema, através da montagem.

Com *O mez da gripe* Valêncio Xavier apresenta ao público leitor momentos de conflito e de insegurança, presentes em uma obra em que imperam, imagens diversas com vozes independentes, que constroem vários sentidos e proporcionam várias leituras, pois, cada palavra, cada imagem estão relacionadas umas às outras formando um todo polêmico e inovador. E é através da união, da relação entre os diversos códigos, que nos é revelado um Valêncio leitor. O leitor que traz na memória as idas à Biblioteca Municipal de São Paulo, após o Colégio São Bento, que reflete seu conhecimento em forma de fragmentos nas páginas do jornal relatando, entrevistando, resenhando. Um bom exemplo nos é oferecido, na série de 100 pequenas resenhas que realizou de filmes que representam os 100 anos de cinema. A relação que apresentamos abaixo, contém filmes e vídeos, que demonstram que a erudição de Valêncio Xavier se reflete através da escolha destes filmes, como podemos conferir:

1. *A Chegada do Trem na Estação* – 1895
2. *Panorama de Curitiba* – 1909
3. *Viagem à Lua* – 1902
4. *Empire – Filme de Andy Warhol* – 1964
5. *A Marca da Maldade* – 1958
6. *2001: Uma Odisséia no Espaço* – 1968
7. *O grande Roubo do Trem* – 1903
8. *A Dança do Ventre de Fátima* – 1893
9. *O nascimento de uma nação* – 1915
10. *No Tempo das Diligências* – 1939
11. *O Império dos Sentidos* – 1975
12. *E o Vento Levou* – 1939
13. *Intolerância* – 1916
14. *A Batalha da Baía de Manila* – 1898
15. *A Feitiçaria Através dos Tempos* – 1921
16. *Short Cuts – Cenas da Vida* – 1993
17. *Zelig* – 1983
18. *Noite e Neblina* – 1955
19. *Cabíria* – 1913
20. *Nanook, o Esquimó* – 1922
21. *O Gabinete do Doutor Caligari* – 1919
22. *Rua da Paz* – 1917
23. *Conterrâneos Velhos de Guerra* – 1992

24. *O Mensageiro do Diabo* – 1955
25. *A Paixão de Cristo* – 1902
26. *Cidadão Kane* – 1941
27. *Ivan o Terrível* – 1944/45
28. *Ladrões de Bicicleta* – 1949
29. *Kagemusha* – 1980
30. *Greed* – 1924
31. *Entreato* – 1924
32. *O Encouraçado Potemkin* – 1925
33. *A Palavra* – 1955
34. *Cantando na Chuva* – 1952
35. *Acossado* – 1959
36. *O Ano Passado em Marienbad* – 1961
37. *Os Vampiros* – 1915
38. *Nosferatu* – 1921
39. *Pulp Fiction* – 1994
40. *Nova Iorque Contra o Crime* – 1994
41. *Pinóquio* – 1940
42. *A Paixão de Joana D'Arc* – 1928
43. *O Triunfo da Vontade* – 1935
44. *Napoleão* – 1927
45. *Aleluia* – 1929
46. *Now!* – 1965
47. *TV Dante* – 1990
48. *Cinejornais Nazistas* – 1944/45
49. *Le Chagrin et la Pitié* – 1971
50. *M\*A\*S\*H\** – 1970
51. *A Batalha de San Pietro* – 1944
52. *Corações e Mentes* – 1974
53. *Apocalypse Now* – 1979
54. *A Terra* – 1930
55. *Metrópolis* – 1927
56. *A Caixa de Pandora* – 1929
57. *Êxtase* – 1933
58. *Blade Runner* – 1982
59. *Adeus Minha Concubina* – 1993
60. *Freaks* – 1932
61. *Sangue de Pantera* – 1942
62. *Eraserhead* – 1977
63. *Além da Imaginação* – 1960
64. *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva* – 1955
65. *O Anjo Exterminador* – 1962
66. *Ritmo 21* – 1921
67. *Ballet Mécanique* – 1924
68. *La Jetée* – 1963
69. *Meshes of the Afternoon* – 1943
70. *Ballet Adágio* – 1972
71. *O Eclipse* – 1962
72. *O Milhão* – 1931

73. *Em Busca do Ouro* – 1925
  74. *Mundo Cão* – 1963
  75. *Cabaret* – 1975
  76. *Diabo a Quatro* – 1933
  77. *O Máskara* – 1991
  78. *Terra Sem Pão* – 1932
  79. *Crepúsculo dos Deuses* – 1950
  80. *Lola Montes* – 1955
  81. *Lições da Escuridão* – 1992
  82. *Cinema Paradiso* – 1989
  83. *A Época da Inocência* – 1993
  84. *M, O Vampiro de Dusseldorf* – 1931
  85. *Sedução da Carne* – 1954
  86. *As Oito Vítimas* – 1949
  87. *Paris, Texas* – 1984
  88. *Gritos e Sussurros* – 1973
  89. *O Ladrão de Bagdá* – 1940
  90. *Punhos de campeão* - 1949
  91. *Limite* – 1930
  92. *Cadáveres Ilustres* – 1975
  93. *Lanterna s vermelhas* – 1991
  94. *O Terceiro Tiro* – 1956
  95. *O Sacrifício* – 1986
  96. *Casablanca* – 1942
  97. *Europa* – 1991
  98. *Um Condenado À Morte Escapou* – 1956
  99. *E La Nave Va* – 1983
  100. *A Balada de Narayama* – 1983
  101. *A Ponte do Rio Kwai* – 1957
  102. *Marty* – 1955
  103. *Meu Ódio Será Sua Herança* – 1969
  104. *Zero de Conduta* – 1933
  105. *O Unicórnio no Jardim* – 1955
  106. *Madre Joana dos Anjos* – 1961
  107. *Medéia, A Feiticeira do Amor* – 1970
  108. *Marty* – 1955
  109. *Zero de Conduta* – 1933
  110. *O Unicórnio no Jardim* – 1955
  111. *Madre Joana dos Anjos* – 1961
  112. *Medéia, A Feiticeira do Amor* – 1970
- (XAVIER: **Caderno G**, 1995)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Valêncio esclarece que coloca 112 textos pelo fato de em algum momento, ao invés de falar sobre filmes, ele se detém em comentar vídeos ou outros meios, e que o objetivo principal era apresentar 100 filmes e ele conseguiu.

Nessas pequenas resenhas Valêncio vai tecendo uma rede de informações sobre as técnicas cinematográficas, desvendando o que há por trás da tela. São “relatórios” em que observamos um Valêncio possuidor de conhecimento estreito da linguagem cinematográfica, e de como ela é utilizada para atingir à massa. Conhecimento que foi adquirido na prática, como pode ser constatado, através dos seguintes filmes em que participou, ou do roteiro, ou da montagem: *Nós, O Paraná – História de um povo*, de 1960; *O mate*, de 1963; *Jogos Universitários*, de 1970; *Caro Signore Felini*, de 1980 entre outros.

Um pouco antes da realização desses filmes, em uma viagem à Paris, na década de 50, Valêncio Xavier, que já tinha interesse e muita curiosidade com relação à fotografia, foi assistente do fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Com esse profissional da fotografia, apurou a técnica fotográfica no laboratório, o que lhe rendeu a oportunidade de trabalhar, como autônomo, para o artista plástico Hans Harp e para galeria parisiense Denise René. Na Galeria Denise René, fotografou obras de vários artistas surrealistas, inclusive os “roto-relevos” de Marcel Duchamp. Em uma de suas idas à Cinemateca de Paris, depara-se com Jean-Luc Godard que na época já atuava na área cinematográfica.

De volta ao Brasil, lembremos que além de realizar um trabalho voltado para a imprensa, Valêncio, como homem de cinema foi fundador e diretor da Cinemateca Guido Viaro, hoje Cinemateca da Curitiba. Aí encontramos o cinéfilo! Assim, podemos dizer que suas matinês cinematográficas lhe dão o material necessário para a realização de suas resenhas, referentes aos cem anos de cinema, que publicou com o título: “100 anos em 100 filmes”. Nesse intuito de constituir os cem anos de cinema, em 1995, vemos possíveis diálogos com o projeto que Jean-Luc Godard vinha pesquisando e discutindo desde meados da década de 70, e que realizaria completamente somente em 1998.

Utilizando-se do jornal como meio de divulgação, Valêncio Xavier escolhe, reclama, alguns filmes nos levando aos princípios jornalísticos, nos aproximando tanto do homem de

cinema, quanto do homem de imprensa. Paralelamente ao repertório cinematográfico construído há a “construção” de uma biblioteca, da qual nos é oferecida uma longa lista de livros que estão sendo lançados no mercado literário brasileiro, como podemos observar em várias resenhas que servem como utilidade pública e propaganda de escritores e editoras. Como exemplo, citamos: “Os 4 cantos do mundo” 12 de fevereiro de 1996, “O Brasil na Biblioteca” do dia 12 de maio de 1996. Entre essas e outras, trazemos à baila literalmente “Livros e Vidas” de 9 de janeiro de 1996:

#### Livros e Vidas

Começo de ano, quando a gente pensa mudar de vida, é bom ler sobre a vida dos outros.

Político escreve só o que quer que leiam. É assim com *Diário de Getúlio Vargas, 1930/42*, 70 reais. A parte sobre a passagem de Vargas no Paraná em 1930 é sublime. *Minha Jornada Americana*, 32,50 reais, mais do que uma autobiografia é a plataforma eleitoral de Colin Powell, o general negro da Guerra do Golfo. Político à sua maneira *O Diário de H.L. Mencken (1930/48)*, 43 reais, do iconoclasta crítico social mexe com a vida dele e de escritores e políticos americanos.

A Ediouro melhora o aspecto gráfico de seus livros e lança a série *Vida e Obra de...* Van Gogh, Picasso, Monet, Da Vinci, Renoir e Dali estão entre os primeiros pintores enfocados. Impressos a cores em papel couchê custa 16,20 reais, super baratos para livros nacionais. O belo *Gustave Klint* da Taschen sai por 37 reais. Da Zahar, *Wagner – um compêndio*, organizado por Barry Millington custa 45 reais e vale por ser um guia completo da vida e obra do grande compositor alemão.

A série Compact Companions, da Classic FM, enfoca a vida e obra de compositores como Chopin, Tchaikovski, Rossini e Puccini. Custam 25 reais cada, incluindo um CD – o de Chopin é com Cláudio Arrau ao piano. Encontráveis na Trovare, que também tem *Marlene, an intimate memoir*, 42 reais, com um CD trazendo um show ao vivo de Marlene Dietrich. *Offenback* não tem CD mais fala da vida e obra do compositor de operetas e custa 26 reais. *Last Train to Memphis de Peter Guralnick*, é uma biografia de Elvis Presley e custa 12 reais. *Patsy* conta a vida da cantora pop Patsy Cline por 29 reais. *Blood Memory* é a autobiografia da grande dançarina/coreógrafa americana Martha Graham. Totalmente ilustrado custa 30 reais.

Biografias de gente de cinema e quejandos. Em *Tango Solo*, Nova Fronteira, 21 reais, o autobiografado – com ajuda de Daniel Paisner – Anthony Quinn conta coisas loucas do cinema e suas aventura amorosas com gente famosa. *Eu, Fellini*, Record, 20 reais, de Charlotte Chandler, é uma biografia que vira “auto” porque é Fellini que fala o tempo todo. Imperdível também é *Eleonora Duse, Vida e Arte*, de Giovanni Pontiero, Perspectiva, 46 reais. O trecho que a grande diva do teatro italiano fala de cinema é genial. *Walt Disney, o Príncipe Sombrio de Hollywood*, de Marc Eliot, que fala coisas ruins e boas sobre o mago do desenho animado. *Assim deve ser uma boa biografia*, Marco Zero, 25 reais. *Marilyn Monroe* da Ícone, 16 reais, com uma HQ de Guido Buzzelli é um oba-oba ou boba-boba. O mesmo vale para *Grace* (Grace Kelly), de Robert Lacey para a Nova Fronteira, 30 reais.

*Humphrey Bogart – Take it & Like it*, de Jonathan Coe, 36 reais, é todo ilustrado e bem contado. *Frank Sinatra my Father* da filha da querida Nancy Sinatra é superluxe a cores e p & b por 20 reais. *The Fondas* também fica em família, no caso a do Henry, Jane e Peter, e custa 33 reais. *Dianne Keaton*, uma das musas de Woody Allen tem sua biografia vista por Janthan Moor, 16 reais. Todos na Trovatore.

Pratos cheios de escritores: *O Salão e a Selva*, da Ex Libris com a Unicamp, 30 reais,

é uma biografia ilustrada de Oswaldo de Andrade escrita por Maria Eugenia Boaventura bem ao jeito do biografado. O mesmo pode se dizer de *Flávio de Carvalho, o Comedor de Emoções*, Unicamp e Brasiliense, 67,70 reais. Escrito por J. Toledo, é uma visão bem boa desse arquiteto/artista/filósofo/inventor/modernista e pós. *Quase Memória*, Companhia das Letras, 18 reais, de Carlos Heitor Cony biografando seu pai faz um quase romance imperdível. *Em Busca de Marcel Proust*, Salamandra, 34,50 reais de André Maurois, e *Baudelaire*, Scritta 30 reais, de Henry Troyat, são duas biografias tradicionais sobre dois gênios da literatura escritas por dois quase tanto. Vale a leitura.

*A Mulher Calada*, de Janet Malcolm, tem o subtítulo de *Silvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia* e é isso mesmo, e por isso deve ser lido. Custa 18 reais e é edição da Companhia das Letras. Da mesma editora, em *A Escrita e a Vida*, 23 reais, Jorge Semprun autobiografa o período de sua vida no campo de concentração nazista de Buchewald. Sem cair no lugar comum do gênero, o livro de Semprun é uma obra marcante.

*Robert Doisneau a Photographer's Life*, de Peter Hamilton é talvez a mais completa biografia/ obra de um fotógrafo jamais publicada. Esta edição capa dura formato grande da Abbeville Press tem 348 páginas e reproduz praticamente todas as fotos conhecidas de Doisneau. O texto do sociólogo, também fotógrafo, Peter Hamilton é fundamental. O preço é meio salgado, 119 reais, mas vale a pena. *The Life of Mahammad, Prophet of Allah* da Studio Editions, 21 reais, é a reedição da clássica obra de Sliman Bem Ibrahim ilustrada por Etienne Dinet, publicada em 1908. Além das portadas decorativas e as pinturas biográficas a cores de Etienne Dinet, o livro traz algumas sutras do alcorão em caligrafia árabe. Obra importante nestes cruéis tempos de fundamentalistas de jihad. Importação direta da Trovatore. (XAVIER:Caderno G,1996)

Como podemos observar, Valêncio Xavier mostra que cumpre o “dever de casa”, e faz uso do seu espaço no jornal para reclamar, livros, que se desdobram em biografias, crítica, entre outros gêneros; o que faz com que através desse repertório aproxime o leitor, tanto de uma variada fortuna crítica, quanto do próprio processo criativo do escritor, que se constitui na pesquisa, na leitura em que demonstra pequenas sutilezas, esclarecidas, muito mais, em seu trabalho para o jornal do que em suas ficções.

## **2.2 Montagem: o reflexo de um narrador moderno**

Vinte anos antes de publicar *Minha mãe morrendo e o menino mentido*, Valêncio Xavier publica pela primeira vez em 1981 pela Fundação Cultural de Curitiba *O mez da gripe*, que é reeditado pela Companhia das Letras, juntamente com *Maciste no inferno*; *O Minotauro*; *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi*; *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, em 1998.

Com poucas palavras diríamos que *O mez da gripe* é polifônico como a cidade em uma época em que tudo está se transformando: a literatura, as artes plásticas, a indústria, a imprensa, enfim, a sociedade integralmente. Valêncio Xavier traz para o leitor, como bem disse Luiz Antônio de Figueiredo<sup>51</sup>, um trabalho de uma “lucidez” que descortina, que reflete uma época em que tal lucidez não era permitida.

*O mez da gripe* vem recheado de cenas construídas através do recorte, tal como um filme é montando: artesanalmente, pedaço por pedaço. Valêncio Xavier compõem assim, uma estória, uma “novella”, que sempre deixa no ar a promessa de que no dia seguinte algo novo, vai ocorrer, a promessa de um fim, de uma continuidade; essa é uma das características das “narrativas” valencianas. Cada capítulo/ página traz consigo algo que nos leva ao próximo capítulo/ à próxima página, e mesmo à possibilidade de construirmos a nossa versão.

Nesse livro, em que a narrativa se oculta por trás da simplicidade, que é apresentada através da união de cartões postais, recortes de jornais, depoimentos datados de 1918, além do próprio texto do personagem anônimo, demanda um leitor que saiba “brincar”, que vá além do texto/ imagem, nesse sentido Valêncio, de certo modo, exige um leitor mais erudito.

Num primeiro olhar o que encontramos parece ser uma simples colagem, no entanto, ao longo da narrativa percebemos, que as imagens vão se cruzando com o texto e, aos poucos, o que temos é quase que uma peça teatral montada *a posteriori*. Processo semelhante ocorre com relação ao ato criativo, conforme o próprio Valêncio assegura:

Eu nunca penso antes de escrever, meu raciocínio é *a posteriori*... O trabalho já sai pronto – ou não sai. Eu retrabalho, mas só no sentido de ajustar as palavras, burilar, mudar uma coisa aqui e ali. Não que o processo tenha algo de sobrenatural, mas sai pronto. Não sei, não sou capaz de planejar nada. (O grande circo Freak de Valêncio Xavier. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron. Anexo de *Meu 7º dia*, São Paulo, 1999.p.52)

---

<sup>51</sup> No Folhetim de 4 de setembro de 1983, 10/11, Luiz Antônio Figueiredo ao realizar um ensaio sobre *O mez da gripe* diz: “Como Oswald em Miramar, Valêncio foi além do *ready-made*, da colagem. Partiu dela, mas orientado por linhas impressas de assunto, compo uma colagem diacrônica, datada e volumétrica. Um diário de diários, enredo em tempo de peste contado na verticalidade heterogênea do jornal, a linha horizontal da estória embutida na simultaneidade do processo. Isso faz do *Mez* um fantástico objeto plástico-literário, que ao puro olho mais parece o mostruário tipográfico duma época, almanaque de farmácia, material de pesquisa sócio iconográfica, um livro de deglutição blocal e imediata (novella, nomeou-o Valêncio, outra lucidez, encravando seu trabalho na história).

Podemos dizer então, que o texto de Valêncio Xavier se comporta, também, como um grande arquivo, tal como nos sugeriu Walter Benjamin, onde a cada instante descobrimos, e encontramos fragmentos, que se atam construindo um universo pleno de questionamentos. Características relacionadas com o erotismo velado<sup>52</sup>, com a morte, com a história, entre outros assuntos, que estão presentes em *O mez da gripe*, e que “direcionam” nosso olhar para escritores que foram “rotulados” pela crítica como “malditos”, entre eles, o Marquês de Sade<sup>53</sup> e Georges Bataille<sup>54</sup>.

É justamente esta narrativa que transborda, que vai além do simples ato de narrar, que se alinha, e que se encontra com o pensamento de escritores como Walter Benjamin e Aby Warburg, 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 e reintegrar.

Como sabemos, o ato de narrar tradicional mantinha certas características, tais como, começo, meio e fim; até certo momento na história da literatura e das artes conservavam-se essas “características”. No entanto, quando se fala de narrativa hoje, século XXI, estamos, geralmente, nos referindo à “escritura”, que reconhecemos em Valêncio Xavier, no ato de “cruzar”, “entrecruzar”, “atravessar” textos e imagens dando, ao leitor, a possibilidade de interagir. Assim mesmo, ainda que veladamente, Valêncio zela por manter possíveis marcas

---

<sup>52</sup> Ver “Memento mori” de Flora Süssekind, prefácio *Meu 7º dia. Uma novella rebus*. São Paulo: Edições Ciência do acidente, 1999 e *Papéis Colados*. Reedição Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2003.

<sup>53</sup> Ensaísta, filósofo poeta, bibliotecário de formação e, amigo de intelectuais e artistas tais como A. Métraux, A. Masson, M. Mauss, M. Leiris, Th. Fraenkel entre outros; Bataille construiu sua obra de ficção, sua análise histórica e social, assim como, sua teoria mística sobre a obsessão do homem pela natureza. Sempre apresentado como um escritor contraditório e plural, Bataille influenciou muitos escritores de sua geração, que o “ajudaram” muito, pelo fato de não citá-lo. Sobre o Marquês de Sade ver: Eliane Robert Moraes *Marquês de Sade um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: Educ, 1992 e *Sade. A felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. Octavio Paz *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999. George Bataille. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

<sup>54</sup> Sobre Georges Bataille: Eliane Robert Moraes. *O corpo impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

do narrador, como constatamos através de suas palavras, em entrevista concedida a Joca Reiners Terron:

(...) No *Mez da gripe*, tem uma cena de um alemão que cria um incidente no Teatro Hauer. Como Balzac escreveria essa cena? Descreveria o personagem, detalharia o teatro e então contaria o que aconteceu lá dentro. Eu fiz a mesma coisa, só que coloquei um desenho tirado de um anúncio da época, de um sujeito que me pareceu capaz de realizar aquela ação, daí coloquei uma foto de Teatro Hauer e então reproduzi um a notícia de jornal que descrevia o incidente. Fiz a mesma coisa que Balzac faria, só que, em vez de palavras, usei imagens e imagens de palavras. (O grande circo Freak de Valêncio Xavier. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron. Anexo de *Meu 7º dia*, São Paulo, 1999. p. 51)

É interessante notarmos, que Valêncio Xavier usa recursos que ultrapassam os utilizados pela narrativa tradicional, conscientemente, o que registra um narrador, “à moda antiga”; Décio Pignatari em entrevista à *Folha de São Paulo* (8/11/92) afirma *O mez da gripe* “é a narrativa mais avançada jamais feita no Brasil”. Como constata Décio, Valêncio reafirma em entrevista a Joca Reiners Terron, sua “vocaçãõ” de narrador:

Quero concordar quando o Décio diz que sou um narrador. Tenho a presunção de vir a ser um contador de histórias. Desde criança, sou gamado no *As aventuras de Huckleberry finn*, de Mark Twain. Acho genial o jeito de ele contar histórias entrelaçadas. E intercalar na narrativa coisas aparentemente sem importância, como a diferença da maneira do homem e da mulher enfiarem a linha no buraco da agulha. E o cartaz da peça “O Camelopardo do Rei”, que ele reproduz. Acho que o *Mez da gripe* e as coisas que escrevo têm a quem puxar. Gosto demais o Elio Vittorini, principalmente o de *Conversazione in Sicilia*. A edição de 1953, da Bompiani, “illustrata a cura dell’autore com la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi”, talvez tenha de ter me ensinado o papel que a fotografia (ou outro tipo de imagem) tem de ter no texto: ser ao mesmo uma coisa alheia, mas inteirada. (O grande circo Freak de Valêncio Xavier. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron. Anexo de *Meu 7º dia*, São Paulo, 1999. p.53)

No entanto, reiteramos que Valêncio Xavier tem a consciência de utilizar métodos “antigos” para problemas também antigos e, trocando em miúdos, podemos afirmar que Valêncio mesmo sendo contemporâneo de Oswald de Andrade, ainda mantém certas características modernistas, como por exemplo, a reivindicação de uma crítica, de um leitor, e por fim de um espectador.

### 3. *O mez da gripe*: ficção e realidade

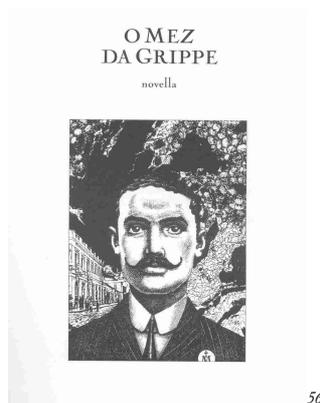
No capítulo anterior, procuramos examinar num primeiro momento, como ocorreram certas relações entre imagem e texto, quer seja através da literatura e do jornalismo, quer seja através das artes plásticas, num período, em que muitos projetos culturais, como por exemplo, revistas e jornais, surgiram como consequência da necessidade de novas discussões, novos profissionais, e de um novo público. Nesse momento, passamos a nos dedicar ao estudo de *O mez da gripe* como ficção e realidade.

Ao olharmos para *O mez da gripe* encontramos textos e imagens, no entanto, nenhum desses elementos apresenta um domínio sobre o outro, ou seja, a imagem não é ilustração, assim como, o texto não se comporta como legenda. O que nos chama a atenção é, justamente, a questão relacionada à imagem, ou seja, em *O mez da gripe*, textos, fotos, desenhos, cartões postais entre outros, são todos tratados como imagens, sem distinção. A imagem/ texto esvaziada (o) de sentido exhibe a sua própria cegueira. Podemos dizer que são algumas impressões do passado no presente, e, como um diário, implica a leitura do presente enquanto passado. A presença do passado no presente, se expressa numa polifonia em que o velho e o novo se cruzam, na evocação de uma temporalidade contínua, como proferia Walter Benjamin.

Fazendo uso das palavras de Benjamin podemos dizer, que princípio da construção de *O mez da gripe* é o da montagem, onde os elementos ideacionais da imagem permanecem irreconciliados e não fundidos em uma só ‘perspectiva harmonizadora’. Processo semelhante ao utilizado por Walter Benjamin para realizar o *Passagen Werk*, Valêncio utiliza para construir *O mez da gripe* enfatizando, que “a técnica da montagem tinha ‘direitos especiais, talvez mesmo totais’ como uma forma progressista, porque ela ‘interrompe o contexto em que se insere’ e assim ‘age contra a ilusão’”. (BUCK-MORSS: 2002, 97)

Assim podemos advertir, que em *O mez da grippe* a disseminação de imagens, assim como, as impressões que essas imagens deixam na sociedade, fazem com que o valor se dê por suplemento, por acréscimo. Somos convidados e confrontados a encontrar e postular nossas próprias conclusões, pois, na escritura de Valêncio Xavier, não há modelos a serem seguidos, e nela o referencial, nome e lugar, já não são suficientes ou são ambíguos, cabendo ao leitor, assim como, às personagens, traçarem individualmente a sua trajetória.

Nas primeiras páginas dessa novela, cuja data é outubro de 1918, algo estranho paira no ar, no entanto, nada é anunciado claramente, temos apenas algumas pistas: o rosto<sup>55</sup> de um homem em retrato feito a bico de pena, como em um quadro, com o olhar vazio rumo ao infinito, dá a impressão de ser alguém cujo passado não nos importa, embora, tudo vá ocorrer sob o seu controle, introduzindo assim, o leitor na história/ estória. Segundo Nicolas Rosa “el rostro es una identidad dual, donde operan el reflejo y lo reflejante, es el reflejo de todas las pasiones humanas y reflejante de las pasiones del otro, espejo de sí mismo y espejo de los otros.”(ROSA:1999,70)



---

<sup>55</sup> Em “La imagen-afección: rostro y primer plano” Gilles Deleuze através do estudo da obra de cineastas como Eisenstein e Griffith, entre outros, nos apresenta como esses realizam seus primeiros planos, como cada um cada um organiza o uso dessas técnicas. Esses utilizam o rosto e o primeiro plano no cinema como sendo *la imagen-afección*, que para “Eisenstein sugeria que el primer plano no era unicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film. Así sucede en la imagen-afección: ella es, a la par, un tipo de imagen y una componente de todas las imágenes. DELEUZE, GILLES. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine* 1. 3ªed. Buenos Aires: Editorial Paidós Ibérica, 1994.

<sup>56</sup> As páginas de *O mez da grippe* que apresentaremos a título de ilustração originalmente possuem as seguintes medidas: 21 X 15 cm.

Com o intuito de mostrar que algo não vai bem na cidade, Valêncio, com essa imagem, nos remete aos filmes de “mocinho” e “bandido”, em que o bandido geralmente vem mascarado, ocultando, assim, sua identidade. Da mesma maneira, o bigode vem caracterizar/mascarar os personagens valencianos maus. Em *Mitologias*, Roland Barthes analisa o rosto de Greta Garbo como se fosse também uma máscara, ou melhor, o rosto da atriz seria o modelo padrão requerido por uma população.

Vale lembrar que Valêncio ao optar pela imagem de um homem com bigodes faz uso das técnicas de padronização utilizadas para atingir às massas. Ao padronizar a imagem facilita-se a comunicação, uma vez que o código já é conhecido do espectador/ leitor.

E é como um retrato, ou como um cartaz de propaganda, que se apresenta essa imagem em preto e branco, que nos olha e é olhada, portando o símbolo da morte estampado como um broche no paletó. É esse ícone de missa de sétimo dia e a epígrafe do Marquês de Sade, referindo-se a cadáveres e mortes, que nos dão uma idéia sobre o que poderemos descobrir nas páginas seguintes.

Pelos indícios que temos, podemos dizer, que nosso personagem anônimo funciona em *O mez da gripe* como uma propaganda, não de “mocinhos”, mas, como a propaganda da pasta russa, ou do xarope de grindelia, que são utilizadas para introduzir, sem que as pessoas percebam, o capitalismo; assim, esse personagem enigmático vem reclamar a falta de moral dos governantes que usam da cidade como palco para a corrupção. O cenário é a cidade cujas pessoas se movimentam normalmente, no entanto, uma nuvem negra composta por caveiras se confunde com os cabelos do homem de olhar compenetrante, quase para confirmar, que a morte se aproxima.

O suspense continua, nas páginas que seguem através de um calendário do mês de outubro, com o ano e a expressão “alguma coisa”, que o acompanha como indícios de que algo indefinido acontece na cidade.

1918

# Outubro

O T T U B R O						
D	S	T	Q	Q	S	S
—		1	2	3	4	5
6		7	8	9,10	11	12
13		14	15	16	17,18	19
20		21	22	23,24	25	26
27		28	29	30	31	—

*Alguma coisa*

Através dessa montagem, o leitor é provocado, e muitas vezes levado pela curiosidade a virar a página em busca de uma possível resposta. Porém, a resposta continua no “ar”, indefinida, conforme conferimos na página 13 em que um recorte de jornal acompanhado de um relatório do diretor sanitário, e de uma imagem do mesmo homem acima descrito, sugere que a moléstia, que podemos interpretar como, guerra, capitalismo ou criminalidade, já ataca a população, e que este mal vem de fora, trazido por estrangeiros, o que confirma que “A paz está interrompida”.

# 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 D  
RA  
Q  
D.  
P.  
Foch  
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.*



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

13

Nesse sentido, ao afirmarmos que imagem e texto declaram mais do que camuflam, podemos, dizer também, que o leitor mais desavisado, pode questionar até que ponto está diante de uma ficção, de uma “novella”, pois, os fragmentos que são usados para “narrar”, também são registros de acontecimentos que nesse contexto atam ficção e realidade.

No ano de 1981, data da primeira publicação de *O mez da grippe*, o Brasil está passando por um momento “estampado” em que cores vibrantes tomam conta da telinha na TV e da grande tela no cinema. A era da representação fica mais próxima através do vídeo-clipe, do *zapping*, do fliperama, do cinema, do *rock in roll*. A tecnologia aplicada ao entretenimento.

Nas artes plásticas observamos uma retomada, uma volta à pintura técnica tradicional que havia sido a muito esquecida. É desse clima de euforia, de mudanças que encontramos nos anos 80, que está impregnada a obra de Valêncio Xavier, mas não esqueçamos que essa mesma década foi marcada, também, pela guerra Irã e Iraque, o que trouxe uma crise econômica em que se destacou uma hiperinflação, mesmo que, esses dados não estejam evidentes na narrativa valenciana, provavelmente, tenham contribuído como inspiração para a constituição da obra.

### **3.1. Tecnologia e experimentação**

A nova identidade é construída a partir de um pensar coletivo. No plano da narração, por ser espaço transitório do pensamento e da reflexão sobre o romance enquanto obra de arte, as estratégias novas e antigas, se encontram no momento em que passado e presente se cruzam; no ato constante de recriar, a escritura revela-se no *locus* onde, por meio da exposição do caos, o leitor/ espectador é convidado a repensar o mundo em que vive.

E é na leitura/ releitura que ele, o leitor, descobre a arte de Valêncio Xavier capaz de realizar várias “mixagens” entre muitos sistemas semióticos. Podemos dizer que em Valêncio, a iconografia é parte constitutiva de um relato, que na maioria das vezes, é debochado e seu universo pode ser confundido com o da cultura *underground* – o cinema erótico/ pornô, as historinhas de sacanagem, os gibis, os manuais de truques mágicos, os plágios do jornalismo vermelho, entre outros.

No entanto, observa-se que a partir de 1950, período de formação do escritor Valêncio, e do advento da televisão, multiplicaram-se os empreendimentos culturais de cunho empresarial; ocorrendo assim, um desenvolvimento considerável de novas tecnologias, que passou a ser utilizado em todas as instâncias da vida cotidiana, difundindo e penetrando, em

todas as áreas de conhecimento, principalmente, nas artes visuais. Tal fato fez com que ocorresse um acúmulo, ou melhor, uma grande saturação que resultou na banalização tanto da utilização de imagens, quanto de textos nas artes visuais. Assim, poetas e artistas se viram obrigados a procurar novas formas de relacionar arte com escrita. Os anos 60 assistiram à passagem de um momento em que a nova ordem internacional (neocolonialismo, computação e informática) foi implantada e, ao mesmo tempo, sacudida pelas suas próprias contradições.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda

Nos anos 60 havia um projeto, havia esperança. Mas não acho que haja rejeição do futuro. Na realidade, acho que já se está representando o futuro, como se ele já tivesse chegando. Quanto ao descompromisso, nos Estados Unidos, quer dizer, no capitalismo avançado, na matriz, ele é fascinante, dramático, você vê na rua, no comportamento, sente o cheiro, não precisa ler nada sobre. É aquele vazio ético. (Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1985. Entrevista concedida a Zuenir Ventura. Jornal do Brasil)

Vive-se no Brasil, da década de 50 até o golpe de 64, um período de euforia tanto política quanto econômica. É o auge do governo de Juscelino Kubitschek que ficou no poder de 1956 a 1961, empreendendo uma política econômica industrial rumo ao desenvolvimento. Seu Plano de Metas tinha por objetivo permitir ao país desenvolver cinquenta anos de sua história em cinco. Para tanto Juscelino abriu as portas do Brasil ao capital estrangeiro, que trouxe suas indústrias para o Brasil com regalias, ou melhor, com facilidades fiscais e mão-de-obra barata e farta. A construção de Brasília juntamente com novos empregos, tanto na indústria quanto no comércio, e a ampliação do consumo fizeram com que um clima de euforia tomasse conta do país. No plano internacional, a vitória da Revolução Cubana abre a discussão sobre as relações de força entre as grandes nações e aguça a consciência do Terceiro Mundo no sentido de se manter independente dos Estados Unidos e da União Soviética.

No entanto, em meio a toda essa “euforia”, é importante salientar que como ‘signo autônomo’ a obra de arte apresenta uma relação geral dos ‘fenômenos sociais’ e não uma ‘existência distinta’. Em vista disso, a arte, mais do que qualquer fenômeno cultural, é capaz

de caracterizar e representar uma época determinada; porém, não se trata de uma relação de coincidência plena, ‘testemunho direto’ ou ‘reflexo passivo’.(SIMON:1978, 26)

Assim, passam a existir em meados de 60, nos meios artísticos brasileiros, as “vanguardas poéticas”, que ficaram mais conhecidas como “poesia concreta<sup>57</sup>” e “poesia-práxis”. Estranho é percebermos que, mesmo após Duchamp e seus *calembours*, a arte conceitual demorou a tomar forma e força vindo a se estabelecer no Ocidente somente a partir da década de 60.

Nessa mesma década, mais especificamente entre os anos de 67 e 68 temos uma “ramificação” do concretismo com o movimento que ficou conhecido por Tropicalismo. Comandados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, este movimento se completava com a presença de Nara Leão, Torquato Neto, os letristas Capinan e Rogério Duarte.

Com a Tropicália, foi possível ver que o centro da poesia se deslocou do livro para a música popular. Com a geração que lançou Caetano e Chico, viu-se deslocar o pólo da poesia, do suporte livro para o suporte disco, o que significa que a palavra escrita pode aprender com a palavra falada. No cinema tem-se uma busca pelo rompimento com o Cinema Novo, pelo fato de ser um instrumento político, e um grande incentivo para o Cinema Experimental. Glauber Rocha realiza suas críticas com relação à transformação da obra de arte em ferramenta política. Seu filme de 1967, *Terra em Transe*, resumidamente podemos dizer que fala da incredulidade na política, da busca de novos caminhos que resultassem numa nova linguagem e a presença do misticismo, características que já apontam para o Tropicalismo<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> A poesia concreta teve como participantes desde o momento de seu lançamento em 1956 Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que já se reuniam desde 1952 em torno da revista-livro Noigandres. Num outro momento, integram-se ao grupo concretista José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo, José Paulo Paes, Edgar Braga e Pedro Xisto. Foi publicado em São Paulo, pela Noigandres nº4 de 1958, o “Manifesto Concretista” que era um plano-piloto para a poesia concreta. Através de alguns fragmentos do “Manifesto Concretista” podemos perceber a importância dos referenciais desde Apollinaire passando por Mallarmé e James Joyce até João Cabral de Mello Neto.

<sup>58</sup> Nas artes plásticas encontramos Hélio Oiticica expondo, em abril de 67, no Museu de Arte Moderna, uma espécie de labirinto, que buscava envolver, invadir o público com imagens tropicais, nostálgicas e lúdicas. Tal labirinto chamava-se Tropicália e tinha por objetivo anunciar um futuro próximo, industrial e tecnológico,

Valêncio Xavier realiza, como já foi mencionado, *Nós, O Paraná – História de um povo*, em 1960 e *O Mate*, em 1963.

Nesta busca inquietante por sair dos limites do discurso para chegar à visualidade temos na poesia objeto uma nova forma de incorporação da poesia. O suporte deixa de ser somente a página do papel, passando a ter as propriedades e significações do novo suporte. Na década seguinte surgiu na literatura brasileira *Água Viva* de Clarice Lispector, mais precisamente no ano 1973, “romance” que é um dos exemplos de escritura composta por fragmentos em busca por uma literatura informe, que escape ao cálculo lógico. Podemos dizer que é um “romance” sobre a escritura, ou a escritura tomando corpo. Sem estrutura narrativa temos o rompimento com a forma romance. Assim, *Água Viva* é o momento presente, o agora, o instante já, o simulacro, a não-palavra, a placenta, o *it*. Encontramos em *Água Viva* fragmentos de vários outros livros de Clarice Lispector, cujo objetivo era realizar uma “narrativa” que fluísse, no entanto como podemos comprovar ela não flui, pois é fragmento. Fugir de qualquer parâmetro: autor-obra-leitor, esse era o objetivo de Clarice Lispector<sup>59</sup>. Não por acaso a ficção, *Água-Viva*, de Clarice Lispector abre-se com uma citação de Michel Seuphor reivindicando uma arte abstrata.

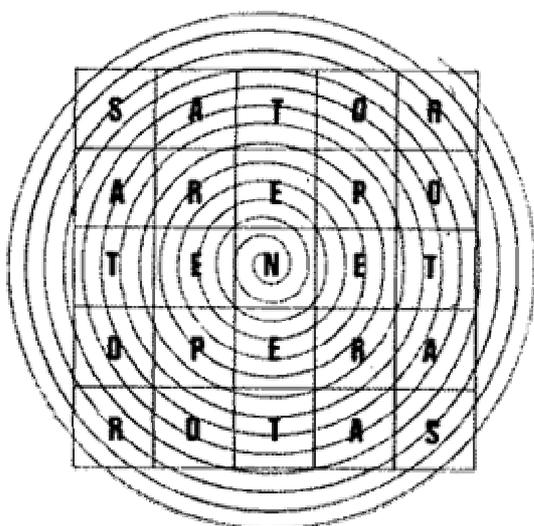
---

representado pela TV, ao espectador visitante. A propósito, esta obra de arte foi “a musa inspiradora” de Caetano e Gil, que após uma visita à exposição resolveram fundar o Tropicalismo. Mesmo não sendo nosso foco principal, é importante ressaltar que toda a “geléia” geral que nos apresentou o Tropicalismo através do deboche, do jeito cafona de ser, da alegria do domingo no parque, do programa do Chacrinha, das camisas de gola rolê, “a partir daí, a cultura brasileira nunca mais foi a mesma”. Resultado de um desacordo do grupo concretista no final dos anos 50, surge a poesia-práxis, que partia do princípio de que a “palavra é uma célula viva do discurso”, valorizando assim a palavra inserida num contexto extralingüístico, tendo por características a “periodicidade e repetição das palavras, cujo sentido e dicção mudam”, de acordo com sua posição no texto. Fizeram parte deste grupo Mário Chamie, Mauro Gama, os poetas Yone Giannetti Fonseca, Armando Freitas Filho e Antônio Carlos Cabral.

<sup>59</sup> Anotações das aulas da professora Ana Luiza Andrade. Curso: O livro na era da reprodutibilidade técnica: a fragmentação do romance. 2003/01. Sobre Clarice Lispector: BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. GOTLIB, Nádya B. *Clarice - uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995. LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios). WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector - A paixão segundo C. L.* São Paulo: Escuta, 1992.

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto - que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

No mesmo ano em que Clarice publica *Água Viva*, Osman Lins<sup>60</sup>, um “artesão” das palavras, lança outro grande livro chamado *Avalovara* em que transparece a maestria de uma escritura cuja estética requintadíssima é composta por uma superposição formal. *Avalovara* destaca a estrutura perfeita de um quadrado em que as circunvoluções de uma espiral destacam o palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS<sup>61</sup>. É ele seu princípio construtivo.



No entanto, ao contrário de Clarice Lispector, Osman Lins acreditava que o escritor tinha a obrigação de ter “controle absoluto sobre o que escreve”, o que vinha a evitar inspirações surgidas espontaneamente durante a produção do texto. Além disso, Osman Lins, assim como Julio Cortázar<sup>62</sup>, apreciava obras que escondessem “qualidades secretas”, que

---

<sup>60</sup>Escritor e teatrólogo pernambucano Osman Lins (1924-1978); entre outros livros destaca-se *Nove, Novena* de 1966, no qual promove uma profunda ruptura com os modelos da tradição literária, sendo comparado, ao *nouveau roman* francês. Destaca-se também o filme *Lisbela e o Prisioneiro*.

<sup>61</sup> O lavrador mantém cuidadosamente o arado nos sulcos.

<sup>62</sup> Escritor, tradutor argentino nascido em Bruxelas em 1914-1984. Destaca-se pelo refinamento literário que é espelho de suas leituras intermináveis como observamos através de sua grandiosa obra.

como um enigma, iam sendo reveladas pouco a pouco. Coincidentemente temos em *O jogo da amarelinha* de Júlio Cortazar, um espaço de jogo, um entre-lugar situado, precisamente, entre Paris e Buenos Aires. Podemos dizer que é uma escritura formada por uma pluralidade de recursos narrativos. Nessa narrativa nos encontramos em suspenso devido ao tempo, passado, presente e futuro, que vai surgindo simultaneamente.

*O jogo da amarelinha*, assim como já observamos na escritura de Clarice Lispector, também mantém relações com outros escritos na busca por uma interação com o leitor, multiplicando assim, os lugares da escritura. Cortázar utiliza recursos como a mandala, o labirinto, o centro, o circo ou elementos que venham inserir, ou sugerir movimentos como a música e fragmentos de outros textos que, quando montados auxiliam a transparecer o caráter de ruptura com a literatura tradicional.

É nesse dobrar e desdobrar da escritura de Cortázar em *O jogo da amarelinha*, que encontramos reflexos do arquivo universal do qual falava Walter Benjamin, e que transforma o texto num anti-romance devido à suas páginas alegóricas, camufladas de informações nos levando além do texto através da multiplicidade, da dinamicidade<sup>63</sup>. Assim como Osman Lins, Julio Cortázar também ordenou os capítulos estabelecendo um guia de leitura para o leitor, que pode iniciar a leitura, do capítulo 1 ao 56, ou o leitor começa no capítulo 73 e continua de acordo com a indicação oferecida pelo autor no final de cada capítulo. Podemos dizer que na escritura de Cortázar o “corte” se dá no ato de leitura, ou seja, o leitor no decorrer da leitura vai montando seu próprio texto/ filme, o que faz com que cada leitor possa vir encontrar caminhos diferentes e divergentes. Nesse sentido, de acordo com Umberto Eco, podemos dizer que a linguagem que encontramos em *O jogo da amarelinha* antecipa a idéia de “obra aberta” de Umberto Eco.

---

<sup>63</sup> Ana Luiza Andrade, entre outros escritores, nos dá suporte teórico para podermos conhecer e compreender melhor a obra de Osman Lins. Em 1987 publicou pela Hucitec seu livro, *Osman Lins. Crítica e criação*.

Com a implantação de uma “condição pós-moderna” nos anos 70, a escritura se proliferou e foi para o cinema, para a moda, para a música entre outros campos, tomando conta assim, de todo o dia-a-dia das pessoas através de uma produção massificada, transformando o consumo em algo personalizado. Esse processo fez com que a imagem viesse ocupar o espaço do original: é o simulacro que se destaca, ocupando assim um espaço no mundo real. Com a televisão, o simulacro encontra o meio ideal para ser cultivado, tornando assim, tudo um grande espetáculo tal como já havia anunciado Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, e como observamos ainda, com o tropicalismo.

Esta questão, como é óbvio, também rondará a ficção de Valêncio Xavier. Em *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, contos publicados pela primeira vez em 1983 e 1984 pela revista *Quem* e mais tarde em 1998, reunidos, pela Companhia das Letras no volume *O mez da gripe e outros livros*, encontramos passagens que contribuem para nossa análise. Um exemplo é a seguinte citação que faz parte do conto “O mistério da porta aberta”, em que nos deparamos com um narrador-personagem divagando sobre as portas:

As portas sempre se abrem para o lado de dentro! (...) A exceção a essa regra universalmente estabelecida se encontra no cinema, no teatro e na televisão, artes da representação. Para esconder o fundo, evitando a construção de novos cenários, ou para facilitar o deslocamento dos atores e das câmeras, muitas vezes as portas dos cenários se abrem para fora. Isso somente no mundo da fantasia, na vida imaginária. A vida real, contudo, segue a regra estabelecida: as portas se abrem sempre para o lado de dentro, num convite para entrarmos.(XAVIER:1998, 215)

Através da porta objeto/ passagem, Valêncio Xavier encontra uma maneira de introduzir um assunto que vem mexendo com todas as áreas de criação: a representação. Esta vai ocupando dia-após-dia mais espaço na sociedade, ou seja, a representação é a própria fala do espetáculo, ou melhor, é a fusão quer seja entre imagem e capital, quer seja entre aparência e vida social, como observamos através do conceito de espetáculo apresentado na tese 2 de Guy Debord: “A especialização das imagens do mundo encontra-se realizada no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si próprio. O espetáculo em geral, como

inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo”.

Como bem disse Valêncio, em entrevista à Revista *Cult*, *O mez da gripe* é “pra ser lido como um jornal em que a pessoa olha uma manchete, pula para a página de esportes, se detém na foto de uma atriz e já vai para ver o crime do dia, e assim por diante.” (XAVIER, 1999) O recorte e a colagem bem elaborados, a que se refere Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996), são algumas das principais técnicas utilizadas para construir e compor os elementos narrativos dessa novela. E é nesse mundo pleno de galerias, que o leitor poderá entrar em uma história/ estória que aos seus olhos terá vida.

É como sentir a presença dos acontecimentos no dia-a-dia daquela cidade, naquela época e naquele momento, como se vivesse nos meses de outubro, novembro e dezembro de 1918, presenciando os acontecimentos, os hábitos, os comportamentos e a censura, enfim, a “realidade” reinante no texto/ contexto. Podemos dizer, também, que cada página funciona como um hipertexto, que leva o leitor para outro mundo, outro conhecimento e nova informação, confirmando o que diz Pierre Lévy a respeito desse processo, em *As tecnologias da inteligência*:

Tecnicamente um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda de nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrelas, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa, portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.(LÉVY:1993, 33)

Ao leitor cabe desenhar, arquitetar em sua mente, a rede, o labirinto, a galeria que bem quiser, inspirado no que o autor lhe proporciona com a sua obra. Na grande maioria dos textos de Valêncio, o que está em evidência é uma experiência sexual geralmente frustrante para o leitor, pois trata do sexo enquanto transgressão. Através da epígrafe em homenagem à Sade podemos supor que há muito mais escrito nas entrelinhas do que podemos imaginar, por exemplo, quando pensamos em Sade o que nos vem à mente é a “negação do outro”, assim, *O*

*mez da gripe*, reduzindo ao seu enredo mínimo e realizando uma leitura unilateral, podemos dizer que é a história do “estupro” de uma mulher atacada pela gripe espanhola. Esta idéia de perversão que faz da relação amorosa um ato de desamor em que vem à tona uma configuração animalesca do ser, não intimida o homem nem diante da morte iminente de sua parceira circunstancial, vai estar presente em vários textos. Para esses personagens extremamente avessos aos valores burgueses, copular, matar, morrer, são apenas facetas desta babel que alguns chamam de vida.

### **3.2. Estetização e guerra**

A chamada “A Alemanha vae capitular” e os versos de Jeca Rabecão publicados no jornal *Comércio do Paraná* juntamente como o anúncio do comércio *O Louvre*, na página 14 da novela, camuflam, e ao mesmo tempo, denunciam uma doença que “vem de fora” e subentende-se que vem com os estrangeiros. Essa doença, que vem de fora, e portanto, é externa ao corpo pode ser lida, também, sob o nome de capitalismo que é retratado através da publicidade e do comércio. Como é observado, a tal doença já tomou conta da cidade e das pessoas, mas ainda não pode ser anunciada, ou seja, a possível catástrofe deve ser ocultada.

Como um bom leitor Valêncio vai além da geração 80 e, ao contrário dessa, que ficou conhecida por abdicar do passado, da mesma maneira que negava o futuro fez uso das várias possibilidades que encontrou no transitar entre literatura, cinema e televisão. Assim, Valêncio Xavier re-aproveitou os conteúdos advindos desses meios de expressão, nos demonstrando com seus livros um clima obsessivo, que muitas vezes, se volta para o grotesco, com o intuito declarado de romper com a assepsia dos veículos de comunicação que estão no centro do campo do poder. Tal particularidade nos permite pensar Valêncio Xavier como um artista, que com sua obra, faz com que o conceito de literário sofra uma expansão, rumo a lugares

desvalorizados pela criação artística, assumindo assim, um caráter burlesco. Isso fica evidente nos cenários em que se desenrolam os seus contos/novelas, os quais, podem ser comparados aos labirintos que encontramos na obra de Jorge Luis Borges. Em seu conto “A biblioteca de babel”, por exemplo, Borges afirma que:

O universo (que outros chamam Biblioteca) constitui-se de um número indefinido, e quiçá infinito, de galerias hexagonais com vastos poços de ventilação no centro, cercados por varandas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêm-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. (BORGES:1989, 61)

Valêncio Xavier, em *O mez da gripe*, utilizou-se magistralmente de um universo semelhante ao da Babel borgeana. O seu livro é como essas galerias dos hexágonos, nos quais é possível percorrer o labirinto de palavras/ imagens bem montado, unindo imagens, descobrindo e apreendendo os vários momentos das histórias apresentadas e do passado de Curitiba. O labirinto está presente, também, em outros textos, como por exemplo, “O Minotauro”, em que encontramos um hotelzinho de quinta categoria onde um cliente leva uma prostituta. A consciência desta situação deformadora do periférico, em que as idéias e as imagens se sustentam apenas como farsa, aproxima a produção de Valêncio, da obra de Dalton Trevisan<sup>64</sup>, que exprime os mesmos desejos de corroer as ilusões da província. A gripe vem representar a guerra, e com ela, a contaminação da sociedade pelo capital estrangeiro como fica claro se observarmos os nomes das indústrias, das pessoas e dos anúncios que vão surgindo com o decorrer dessa narrativa:

Clara Margareth Heiler,

Rodolfo André Damn,

Stanislau Urichi,

Pandellis Rethis,

---

<sup>64</sup> Valêncio Xavier em 26 de maio de 2004 na quarta edição do “Encontro de Leitura do Caderno do Estudante” promovido pelo jornal *Gazeta do Povo*, foi convidado para falar a respeito do livro de Dalton Trevisan *Em Busca de Curitiba Perdida*, exigido no vestibular da UFPR. Valêncio que conheceu a Curitiba antiga que encontramos nos textos de Dalton Trevisan, contribuiu realizando uma aproximação, uma relação de Trevisan com a cidade.

Paulo Kopff.

O depreciativo “boche”, dado aos alemães em virtude das hostilidades entre a população; o nome da companhia responsável pelo tráfego de elétricos em Curitiba: South Brazilian Railway; algumas palavras que são citadas nos jornais e publicidades como black list, kaiser, caput, brize-bizes, são sinais de transculturação que já fazem parte do vocabulário das pessoas. Há também através da ortografia, a marcação do tempo, o reportar a uma outra época que Valêncio já deixa claro desde o título. Boris Schnaiderman em artigo publicado na Revista USP dossiê Palavra/imagem, nos faz uma importante observação referente à ortografia utilizada em *O mez da gripe*, que trás à tona uma forma de escrita não mais utilizada, nos remetendo aos restos e resíduos de uma época marcada pela destruição.

A mistura de ortografia antiga e do *e* com acento circunflexo já mostra que o livro pretende nos transportar-nos para os idos de 1918, numa brochura que se apresenta como “novella”, não obstante a utilização intensa de recursos visuais, com um questionamento evidente da fixidez dos gêneros. (SCHNAIDERMAN, Revista Usp nº16, 103)

Desse “arquivo morto” que nos é apresentado em *O mez da gripe*, podemos reconstituir outro cenário, decorrente da Primeira Guerra Mundial, que vem nos apresentar o rompimento com o paradigma burguês, seja pelo deboche de suas formas de arte, como observamos em textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade publicado em 1924, mesmo ano em que publica o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, seja pelo desrespeito aos seus valores vitais, que se complementa com a sabotagem da estrutura narrativa, ou pela perda da experiência, como podemos observar em Walter Benjamin.

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin, evidencia através de uma parábola, que a capacidade de compartilhar experiências é o que se encontra em decadência. A afirmação pode parecer paradoxal, mas, quando o crítico alemão fez essas reflexões, o mundo havia acabado de viver uma das mais terríveis experiências da história, a Primeira Guerra Mundial, que começando em 1914 se prolongou até 1918, não deixando testemunhas em potencial, como o escritor italiano Primo Levi relata:

Nós, que sobrevivemos aos Campos, não somos verdadeiras testemunhas. Esta é uma idéia incômoda que passei aos poucos a aceitar, ao ler o que outros sobreviventes escreveram – inclusive eu mesmo, quando releio meus textos após alguns anos. Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula, como também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não voltaram, ou voltaram sem palavras. (in. HOBSBAWM:2001,11)

Foi justamente a guerra, o acontecimento, que colocou em evidência o declínio da experiência. “Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos”, afirma Benjamin. (BENJAMIN: 1986, 114-115). A guerra e seus horrores não só modificaram o mundo exterior; o universo ético foi abalado por ela de tal forma que não deixou nada para ser contado. Vários autores já trataram da agitação provocada por tais situações, nas quais a experiência nada tem a dizer. Benjamin em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” nos anuncia uma época em que a tecnologia vai ocupar um espaço de destaque na vida das pessoas, começando a ser utilizada na guerra e posteriormente na construção das cidades atingidas pela guerra.

Contradizendo Benjamin, em *Guerre et cinema I. Logistique de la perception*, Paul Virilio nos apresenta uma leitura da guerra a partir da estética, nos mostrando assim, um lado estetizante, que geralmente, é deixado de lado, e que vem à tona através de um olhar cinematográfico que ao discordar do pensamento benjaminiano, condizendo, sim, com o manifesto futurista<sup>65</sup>.

Portanto, Valêncio Xavier, “fingindo” aceitar os modelos literários, transforma-os em documentos de negação. Podemos afirmar que *O mez da gripe* é uma novela histórica<sup>66</sup>, e

---

<sup>65</sup> O Futurismo, um dos movimentos da chamada vanguarda européia, foi o que mais publicou manifestos, mais ou menos 30 escritos entre 1909 e 1924. Exaltavam em seus manifestos a máquina, o automóvel, a velocidade enfim a vida moderna.

<sup>66</sup> Segundo Massaud Moisés, “A novela histórica caracteriza-se pela recriação de um passado remoto ou recente através de documentos verídicos que dele restaram, submetidos à imaginação transfiguradora do ficcionista. Assim, pessoas e fatos se presentificam deformadamente porque analisados sob o prisma da imaginação, que ainda se incumbe de preencher os claros deixados pelos documentos. Seu nascimento coincidiu com o advento do Romantismo, e deveu-se a Walter Scott e sua novela *Waverley* (1814). (MASSAUD: 1971, 158) Ver também

que a “monstruosidade” do dito estuprador, cujas proezas são relatadas como prazerosas, questiona os discursos oficiais e mentirosos sobre a epidemia, que dizimou centenas de pessoas em Curitiba no ano de 1918. Aparentemente os recortes de jornais, que emolduram o episódio do estupro, servem, apenas secundariamente, para dar o clima histórico ao livro, funcionando, isto sim, como contraponto para a desumanidade encontrada nesse personagem, que não oferece sentimentos predominantemente humanos, apresentando uma configuração animalesca, sem piedade nenhuma, simbolizando assim, o terror reinante num momento de instabilidade mundial. Anos após, quando Valêncio se debruça no trabalho de fazer sua história do cinema, em “100 anos em 100 filmes”, percebemos que novamente ele busca, através de suas escolhas, falar dos filmes e dos documentários que o ajudam a comentar momentos em que a ficção reflete a amarga história que nos cerca, como é relatado na resenha de 23 de novembro de 1995.

#### Lições da Escuridão – 1992

Documentário de Werner Herzog sobre o Kuwait após a Guerra do Golfo. Tal como *Les Hurdes* de Buñuel, o narrador limita-se a dizer o pouco texto. As imagens, grande parte feita em helicópteros, mostram o céu negro da fumaça dos poços de petróleo incendiados pelas tropas iraquianas. A guerra terminada, os poços continuam queimando. Na areia do deserto, enormes tanques de petróleo esmagados pelas bombas, iguais latinha de cerveja amassadas jogadas na praia. No deserto, esqueletos de veículos de guerra e de seres humanos. O filme inicia com a longa tomada de helicóptero da capital do Kuwait ao anoitecer sob o céu ainda azul. Uma panorâmica nos mostra os instrumentos de tortura que os soldados iraquianos faziam na população civil. Há apenas dois depoimentos ditos com a câmera imóvel. Uma mulher que tenta explicar o que aconteceu: ela perdeu a fala ao presenciar seus dois filhos serem torturados até a morte. Outra mulher com o filho no colo diz que os soldados, com as botas na cabeça da criança, mataram seu marido. Depois disso o menino deixou de falar, só uma vez ele disse: “mamãe, eu não quero aprender a falar”. A maior parte do filme mostra o demorado e perigoso combate ao fogo nos poços de petróleo. Depois do fogo debelado, um operário joga uma mecha ardente. Outros o imitam. O narrador diz: “agora estão contentes, agora há novamente algo a ser apagado”.

*Lições da Escuridão (Lektionen in Finsternis)* – Alemanha, França, Espanha, 1992, 62 min. Dir: Werner Herzog. Fotografia e câmera: Paul Beriff. Texto: Harmut Klenke. Montagem: Rainer Standke. Música: trechos de Greig, Mahler, Arno Pärt, Prokofief, Schubert, Verdi, Wagner. Piloto do helicóptero: Jerry Grayson.

Como podemos verificar, através desse texto de Valêncio, é nesse mundo completamente transformado que a experiência perderá o significado. Assim como Valêncio diz que “o narrador limita-se a dizer o pouco texto” refletindo a realidade do documentário que relata que uma mulher “perdeu a fala ao presenciar seus dois filhos serem torturados até a morte”, comprovamos que o empobrecimento da experiência, e o declínio da narração tradicional, ocorre devido ao fato que “todos os narradores se alimentaram da experiência transmitida de pessoa a pessoa, e não é segredo que dentre as narrativas escritas, as melhores são as mais parecidas às histórias orais transmitidas pelo grande número de narradores anônimos”. Com a guerra, a experiência é tão constrangedora que as pessoas preferem não mais falar: “mãe não quero aprender a falar”. Ao contrário da narração que se extingue nos campos de concentração pela falta de contato, em *O mez da gripe*, encontramos vestígios de uma moléstia que, paralelamente a “morte” do narrador benjaminiano, vai ocupando a sociedade. Fazendo um paralelo com a década de 80, verificamos no Brasil certa melancolia<sup>67</sup> que pode ter advindo do surgimento da AIDS, da deterioração, ou melhor, da degradação da natureza, Reagan, Figueiredo, a bomba do Rio-Centro, as Diretas Já, Tancredo Neves, José Sarney, Plano Cruzado, o que marca esta geração como aquela que abdica do passado da mesma maneira que nega o futuro. É o que também constata Eric Hobsbawm: “A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX”.(2001,13) Até certo ponto isso gera um descompromisso total tal como nos

---

<sup>67</sup> Estudo sobre a melancolia a partir de Walter Benjamin foi realizado por Susana Kampff Lages: Walter Benjamin. *Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

confirma Heloisa Buarque de Hollanda em entrevista concedida a Zuenir Ventura do Jornal do Brasil em 1985, quando fala justamente da geração dos anos 80.

É esse descompromisso levado às últimas conseqüências. É enfim essa coisa de pós-moderno: sem bem nem mal, como Michael Jackson, que não é nem preto nem branco, nem boneco nem gente, nem homem nem mulher, nem bom nem ruim, que fez plástica para parecer um ET. É isso, é um ET que ronda. E o futuro que ao mesmo tempo chegou e não chegou. O que tem de ET na cultura - de extraterreno, de incompreensível - é impressionante. Não se consegue mais definir as coisas. (...) Você olha e vê: o futuro chegou. Nada do que eu sabia dá conta disso que está acontecendo. (...) Não é decadência, é uma outra coisa. Uma coisa que não se consegue mais avaliar, de que não se dá mais conta, não se sabe o que é. Não tem moda, não tem nada, os cacós se juntam. É estranhíssimo tudo isso. Aí se fica meio cínico e muito livre, inclusive do engajamento. O enorme sucesso do ET é que não se sabe o que é aquilo. É um ser das galáxias, do futuro, está no meio de você e você não consegue falar com aquilo. É abominável e adorável, mas não existe. É pura representação, é atualização do futuro. Nesses lugares, como nessa boate louca, é como estar num filme de ET. Parece que as pessoas estão atuando no futuro, estão dramatizando o futuro. Elas acreditam no futuro. Se elas não quisessem mais saber do futuro, elas se arrebetariam. E estão todas saudáveis, bem-penteadas, contentes, trabalhando, produzindo muito, fazendo filmes, escrevendo livros.

Nos anos 80, como observamos, a barbárie já estava implantada o que vem dar mais crédito a Valêncio Xavier, que lê seu cotidiano através, e paralelamente à história. Nessa narrativa polifônica é importante observar, novamente, que a maneira de realizar a leitura fica sob a escolha do leitor, pois, este opera como co-autor, atuando na construção dos sentidos, tal como ocorre, também, nas obras de Osman Lins e Julio Cortázar, entre outros. No entanto, isto somente é possível pelo fato de que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência.” (FOUCAULT: 1992, 32)

### **3.3. Guerra e paz**

É também através da montagem que Valêncio Xavier constitui sua novela, nos convidando a ler nas entrelinhas das palavras/ imagens o que não pode ser visto/ dito através das informações contidas separadamente. Analisemos, como ocorre por exemplo, o caso da página 15:

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



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

DONA LÚCIA – 1976

15

Temos um comunicado, por parte do diretor do serviço sanitário, proibindo enterros à mão enquanto for necessário para o bem da saúde da população. No entanto, através da fotografia/montagem podemos supor que se trata da imagem, ou de um enterro simbólico, como ocorre com algumas das vítimas de guerra, em que pelo fato do corpo não estar presente, realiza-se um enterro em homenagem à memória da vítima, ou se trata, de uma imagem que denuncia o descumprimento da lei, que somente é aplicada à população, enquanto que uma minoria, rica, fica isenta como nos mostra a fotografia do enterro. Assim, podemos ler o que está por trás do comunicado do diretor do serviço sanitário, ou seja, através dessa fotografia podemos ler o que está na entre - linha da imagem/ palavra.

Essa montagem contribui para que compreendamos o que Michel Foucault quer nos falar em seu texto *Dizer e ver em Raymond Roussel* quando usa a metáfora da máscara:

A máscara é oca e mascara esse oco. Tal é a situação frágil e privilegiada da linguagem: a palavra adquire seu volume ambíguo no interstício da máscara, denunciando o duplo irrisório e ritual da cara de papelão e a negra presença de uma face inacessível. Seu lugar é esse intransponível vazio – espaço flutuante, ausência de solo, “mar incrédulo” - onde, entre o ser oculto e a aparência desarmada, a morte surge, mas onde, aliás, dizer tem o poder maravilhoso de dar a ver. É aí que se cumprem o nascimento e a perdição da linguagem, sua habilidade em mascarar e conduzir a morte em uma dança de papelão multicolorido.(FOUCAULT: 2001, 11)

O caixão serve para mascarar a ausência do corpo/cadáver, que contaminado pela gripe espanhola, é descartado por ser uma ameaça à saúde pública e paradoxalmente, para denunciar, como já colocamos. Se pensarmos em termos de guerra, podemos afirmar, que o cadáver, ou a quantidade desses, é o que vem a ameaçar a paz ou retorno a um estado de calma. Essa mesma leitura é válida para o entendimento da linguagem utilizada por Valêncio Xavier; assim como em Raymond Roussel, a linguagem em Valêncio vem sempre camuflada, figurando muitas vezes a impossibilidade de leitura devido ao corte, a montagem, o limiar entre a ficção e a realidade.

Através da fotografia temos a confirmação da afirmação, pois, ela retrata o que não está presente, registra e aponta justamente para esta realidade que é ocultada nas palavras do diretor do Serviço Sanitário, e, segundo Roland Barthes “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”(BARTHES:1984,13)<sup>68</sup>.

Como já observamos, nesse mês de outubro de 1918 nada está muito claro, sente-se

---

<sup>68</sup> D. Lúcia, personagem que usa sempre o discurso direto em toda a obra, também confirma o que se vê na fotografia. Nessa multiplicidade de fragmentos, de galerias, aparecem os registros de uma memória que viveu os acontecimentos de 1918. Os depoimentos de D. Lúcia também contam a história de um casal de alemães que quase não recebia visita, não se dava com a gente do bairro, e que contraiu a gripe. As notícias sobre a Primeira Guerra Mundial, apontando a Alemanha na situação de agressora, fizeram com que houvesse manifestações de hostilidade contra os “boches” entre a população de Curitiba. E devido a esse clima hostil da cidade, os vizinhos não souberam de imediato que o casal de alemães estava doente, e não puderam ajudá-lo, com uma rápida assistência. Os momentos finais da história/ estória trazem à tona um problema insolúvel: D. Lúcia relata que a mulher do alemão melhorou da gripe e teve um filho, mas “nunca mais ficou com o juízo perfeito” (XAVIER, 1998: 66), suicidando-se algum tempo depois. Ela também se refere a uma moça bonita, que morreu no período da gripe e era muito branca, alta, de cabelo louro bem comprido, cujos traços se confundem com os de Clara, mulher do alemão. Não se sabe se D. Lúcia está falando de uma mesma mulher, já não há certeza dos fatos. Não se sabe se a personagem era solteira ou casada, se realmente tinha filho e morreu louca. A história dá margem à várias leituras e há incertezas quanto aos fatos, que já ficaram perdidos no tempo dessa galeria de registros memoriais.

que algo está ocorrendo, mas não se sabe ao certo o quê. As informações aparecem meio truncadas, veladas, enigmáticas como confirmamos na página 18 em que outro comunicado do diretor do serviço sanitário é dado à população através do título CONSELHO; esse comunicado divide a página da novela com um cartão postal e a continuação de um texto que dá a impressão de ser do personagem enigmático que aparece no início dessa novela. Pode ser constatado, através da leitura das entrelinhas da imagem/ texto, que a moléstia, ainda é tratada como se ela não fizesse parte do dia-a-dia da cidade de Curitiba, sendo considerada como uma doença que apenas atingiu outras cidades, ou melhor o exterior. A manchete do jornal, na página 13, sobre a paz mundial interrompida, correlaciona-se com a tranquilidade pública, também interrompida, pela gripe em Curitiba.

E assim a doença vai sorrateiramente, como a própria guerra e o homem estranho acima citado, tomando conta da cidade que vai se tornando fantasmática, tal como, constatamos através da imagem de algumas páginas dessa novela, que mais lembram cenários de filmes de faroeste. Cartões postais retratam a Curitiba “pitoresca”, cuja tranquilidade nesse contexto (páginas:16,18, 29, 32, 34, 41, 43, 46), soa estranho, ou seja, ao contrário dos cartões postais analisados, vistos e lidos por Gilberto Freyre em *Alhos & Bugalhos* que testemunham o progresso e a saúde de estrangeiros em terras brasileiras, os que encontramos em *O mez da gripe*, representam lugares, que num momento de guerra e epidemia, se tornaram locais de isolamento como o hospício, o hospital, as casas residenciais e até mesmo os arredores da antiga Curitiba.

Enquanto o jornal *Comércio do Paraná* anuncia que está com redatores doentes, o depoimento de Dona Lúcia comprova que famílias inteiras ficaram doentes; o prefeito pede à população que fique em suas casas como prevenção à gripe espanhola. Agindo como um habitante que circula pelas ruas da cidade, como um *flâneur* ou como alguém que explora áreas desconhecidas, o personagem incógnito caminha até entrar numa casa onde encontra

uma mulher loura, com a qual realiza um ato sexual contado ao leitor com riquezas de detalhes eróticos. Esse personagem pode ser lido como a metáfora da epidemia, que vai invadindo as casas silenciosamente. Ou seja, são colocados a nu, através desse homem enigmático, os sentimentos humanitários que afloraram durante o período de guerra/ gripe mostrando uma sociedade marcada pela invasão e pela perversão. Assim como a doença, o nome do personagem também não é informado, portanto, segundo Nicolas Rosa “el primer plano del rostro se independiza de la argumentación y por momentos del plano secuencial y tiende a existir por si mismo, para dar cuenta de un hecho tan banal pero tan concreto: todo rostro es un enigma.” (p.73) Não se sabe quem é e nem de onde vem, tal como a gripe que contagia a população, no entanto, através do texto informa ao leitor que está em uma cidade com o cotidiano transtornado.

Novamente, o que não está dito e o que fica duvidoso na página 21, se esclarece nas entrelinhas, ou seja, a cidade já está completamente impregnada pela moléstia e as pessoas deixam de frequentar lugares públicos por estarem doentes. Na página 24 vem a confirmação da guerra acompanhada de um decreto de feriado pelo primeiro aniversário da entrada do Brasil na guerra. Valêncio vai narrando a epidemia de 1918 como algo que vai se alastrando silenciosamente, sem alternativas de uma possível “cura”, não havendo nada que pudesse vir a estagnar tal doença<sup>69</sup>. Esse alastrar-se vai ao encontro do conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

O rizoma vem a ser o que não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído (n-1).(DELEUZE e GUATTARI:1988, 32)

---

<sup>69</sup> Lembramos que ocorre na década de 80, algo semelhante no Brasil, alastra-se uma doença que ficou conhecida por AIDS. Essa síndrome fez, e faz, muitas vítimas no Brasil e no mundo. Outra epidemia que começa a surgir é a tecnológica, um exemplo, em que a disseminação é evidente encontramos com a internet, cuja navegação, permite um alastramento rizomático, tal como, vem teorizar Deleuze e Guattari em rizoma.

A gripe nessa novela é o que conduz a narrativa, e o que ajuda a sublimar os acontecimentos, ou seja, camufla a guerra que está destruindo o mundo, os conflitos entre a imprensa, os políticos e o próprio comércio.

Em *O mez da gripe* com a epidemia ficando cada vez mais forte, um dado até então não mencionado começa a tornar-se essencial na vida da população: a limpeza. Com ela surgem novos “personagens” dentre eles: a Creolina. À Creolina e a alguns desinfetantes era atribuído o adjetivo armas para o combate à moléstia, devido a sua eficiência. A creolina é anunciada na página 23 como sendo “o melhor desinfetante” da época. Nessa mesma página o Papa pede aos alemães que não destruam a Bélgica, enquanto o personagem enigmático dá continuidade a seu texto com a frase: “Mãos grandes como de cavalo.” Ainda nessa página um pequeno ofício do chefe de polícia ao diretor de higiene do estado pede pela limpeza nas prisões. Ou seja, o que tudo isso quer nos dizer é que tanto a gripe quanto a guerra, se tornaram “produtos” de limpeza da sociedade e do mundo. Assim como a creolina, a guerra e a gripe são encarregadas de “limpar” tudo o que não for considerado sadio, para aquele momento, tornando a sociedade limpa, sadia e em paz.

Nesse sentido, podemos dizer que a Segunda Guerra Mundial foi realizada por Adolf Hitler com o objetivo de “limpar o mundo” almejando uma nação pura, homogênea e por consequência limpa, o que o fez com que destruísse quase o mundo todo. Como observamos, através da ficção e também do contexto histórico, com a Primeira Guerra Mundial, cenário dessa novela, houve realmente um grande genocídio como nos é relatado, também, por Eric Hobsbawm:

A Primeira Guerra Mundial levou à matança de um incontável número de armênios pela Turquia – o número mais habitual é de 1,5 milhão -, que pode figurar como a primeira tentativa moderna de eliminar toda uma população. Foi seguida depois pela mais conhecida matança nazista de cerca de 5 milhões de judeus [...].(HOBBSAWM: 2001, 57)

Mas a situação não se resolve tão facilmente não é com a limpeza/ destruição que se consegue a paz como, sutilmente, nos dizem as informações da página 30; sendo utilizado na limpeza das cadeias da cidade, o desinfetante foi ingerido por um preso, o que foi motivo de uma nota irônica no Diário da tarde: “No que deu a hygiene nas prisões” (Idem, 30). Ou seja, a limpeza nesse contexto gera a morte e a destruição, e a paz tão esperada ainda está longe. Outra forma de manter a cidade limpa que essa novela nos apresenta é o isolamento das pessoas que não apresentam sanidade em hospícios. Como observamos, para manter limpa a cidade foram utilizadas todas as possibilidades: primeiramente excluiu-se o cadáver contaminado do funeral, em seguida o isolamento das pessoas em suas residências até a exclusão em hospícios dos que, de uma forma ou de outra, não conseguiram de acordo com as autoridades no assunto, uma convivência social.

Para a epidemia havia se encontrado uma solução, um remédio? Resta a dúvida. Paralelamente à disseminação da gripe – doença do corpo, há a das propagandas publicitárias, doença da sociedade, trazida pelo capitalismo. A população passa a ser bombardeada por propagandas de drogas que podem ser adquiridas facilmente nas farmácias como o Bromil, o xarope de Grindelia, e outras mais superficiais, como cremes para a beleza feminina. Tudo em prol de uma possível esperança de cura para as moléstias, o que vem contribuir para que a tecnologia deixe de ser utilizada apenas com fins bélicos, passando a ser empregada e utilizada na indústria farmacêutica unindo ciência e tecnologia. Por Dona Lúcia, sabe-se que até folhas de eucalipto eram queimadas dentro de casa quando não havia remédios. O principal recurso contra a gripe era “Muito repouso, ficar deitado curtindo a febre alta, o cansaço, a dor por dentro.” (XAVIER, 1998: 29)

Mas o governo, através do Ministério da Justiça e Negócios Interiores e do Serviço de Profilaxia Rural do Paraná, divulgou um comunicado como “conselhos à população” sobre como combater a gripe. Nesse comunicado, avisa que “a homeopatia, o espiritismo e as

ervas não curam a gripe, como nenhuma outra moléstia infectuosa ou parasitaria” (Ibidem, 36), enquanto que o Dr. Saturnino Soares de Meireles responde através do *Diário da Tarde*, que “na homeopathia está a salvação do gênero humano, a segurança das sociedades, a saúde das famílias, a garantia do médico consciencioso, o complemento e a certeza da arte de curar” (Ibidem, 42). Ou seja, enquanto as autoridades fazem de tudo para inserir no mercado as novas armas/ drogas/ remédios, a população fica desorientada, pois, o governo contradiz as recomendações médicas, deixando assim, a população sem saber ao certo o que fazer, se continua recorrendo aos chás caseiros do conhecimento homeopático e popular, ou se passa a consumir drogas industrializadas. Sabemos que os governantes, interessados nos lucros gerados pelos remédios industrializados, tinham por objetivo desinformar a população com relação ao benefício das ervas medicinais, e se utilizava dos jornais para fazê-lo.

A devastação e a desmoralização trazidas pela a guerra/ gripe, como podemos observar através da falta de medicamentos e da falta de caráter dos governantes, coincide com o pensamento de Benjamin, que acrescentará a toda a desgraça outras advindas, postas em cena, pela hiperinflação do pós-guerra na Alemanha, pela fome, pela corrupção dos governantes e pelo monstruoso desenvolvimento da técnica.

Assim, podemos dizer que a publicidade nessa sociedade capitalista passa a cumprir papel importantíssimo, pois, é ela quem vai até a massa anunciando a existência de alguns produtos que levam a população ao consumo desenfreado. Ou seja, paralelamente à epidemia de gripe espanhola outra começa a invadir a cidade, o país, o mundo: o capitalismo. Não é à toa que em certo momento a gripe é chamada de “Influenza”. A guerra capitaliza tudo: a morte e a vida. O comércio *O Louvre*, que no início da epidemia, anunciava a venda de “cortinas, cortinados, brize-bizes e estores” (Ibidem.: 36) chega ao final da gripe, no “dia 2 Sábado” (Ibidem.: 42), dia de finados, anunciando que estava atendendo às encomendas de costura urgentes para luto, “no prazo mais curto possível por preços módicos” (Ibidem.:14),

observamos a facilidade de adaptação que apresenta o comércio mesmo em tempos de guerra.

A palavra *Louvre* chama a atenção por ser francesa e referir-se ao museu de Paris. Assim como essa palavra há outros exemplos de cultura estrangeira na região, como os nomes de personagens das colônias do Paraná. Com esses exemplos, confirma-se que, no início do século, já está presente na metrópole a “hibridização”, a “miscigenação”, que se apresentam como observamos, como uma contaminação, como uma invasão em que a população é a maior vítima. Toda esta “contaminação” ajusta-se ao conceito de “transculturização” trabalhado através das considerações feitas por Julia Kristeva em “Estrangeiros para nós mesmos” em que ela afirma que:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós, poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o ‘nós’ precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA: 1994, 09)

E nessa guerra a vítima é a sociedade, que em muitos momentos dessa novela, é representada pela mulher, que passa a ser o alvo principal para essa “doença que vem de fora”. A mulher por sua fragilidade passa a ser suscetível a todos os males, incluindo os gerados pelo capitalismo. O anúncio da Pasta Russa na página 54 mostra como a indústria dos cosméticos vinha prometer, através dos cremes, proteção, desenvolvimento e força para a mulher, aproximando também, o erotismo e a sensualidade da indústria farmacêutica.

### **3.4. As duas faces de Eros**

Como constatamos, depois da gripe descortinam-se outras moléstias que estão prontas para contaminar a população, ou seja, para tratar da doença do corpo passa-se a utilizar medicamentos e outras drogas que alimentam uma nova indústria, a farmacêutica. Essa se desenvolve rapidamente devido à facilidade que dá à população para adquirir os seus produtos. Assim, além da doença do corpo, a gripe, propaga-se a doença da sociedade, o

consumo. Os cosméticos, assim como, os remédios são facilmente adquiridos, no entanto, nesse despontar do capitalismo as principais consumidoras eram as prostitutas, que simbolizavam a transformação do próprio ser humano em mercadoria. Com a prostituta, o sexo e o erotismo deixam de ser algo privado, tornando-se público. Podemos dizer que o texto erótico que Valêncio Xavier insere quer chamar a atenção para essa indústria que se aproxima, e que transforma o que era velado – o sexo – em algo evidente através das propagandas, das indústrias e do comércio. Desse modo, os cosméticos antecipam a preocupação com o envelhecimento do corpo, apontando para a década de 80 em que as pessoas, principalmente as mulheres, começam a utilizar com mais frequência, além dos cremes, ginástica, cirurgias plásticas, tudo em prol da eterna juventude.

A gripe em *O mez da gripe* alegoriza como já salientamos, o capitalismo, ou seja, Valêncio Xavier através do jornal como meio de comunicação feito para a massa, além de mostrar notícias, anúncios, novelas, comunicados, entretenimento, mostra a gripe como doença do corpo, assim como, o capitalismo é uma doença pertencente à sociedade integralmente. O que ganha destaque nessa novela é justamente esses dois extremos que são representados por um erotismo disfarçado, através da publicidade, e de um erotismo privado.

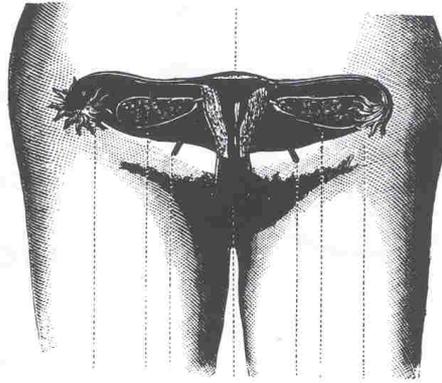
Na página 48, temos uma mescla do deus Eros do amor e da vida, e do deus Tântatos que define o limite; pois, numa primeira leitura há dúvidas com relação ao ato sexual existente em *O mez da gripe*: é um estupro ou um ato de amor? Se pensarmos em Walter Benjamin e em seu texto sobre a reprodução técnica, podemos dizer, que está subentendido nessa página que novas formas de reprodução tomarão conta da sociedade. O desenho do corpo feminino que nos é apresentado, possivelmente deve ter sido retirado de algum livro de anatomia, cujo objetivo, é o estudo técnico do órgão reprodutor não sugerindo, assim, nenhum erotismo.

---

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

48

Ou seja, aliado à tecnologia através da ciência, essa imagem nos sugere que o sexo deixará de ser realizado, somente com fins reprodutivos, em tempos que ainda estão por vir. Ou seja, esse desenho nos remete a novas formas de reprodução, que anos mais tarde, em meados do século XX, passam a ser descobertos pela ciência tecnológica, que vão além da forma natural, e, que só foram descobertas através das tecnologias desenvolvidas a partir da guerra, em que os corpos dos refugiados de guerra serviam como cobaias humanas: um estupro em prol do desenvolvimento da ciência tecnológica. Como sabemos, o primeiro bebê

de proveta, nascido em 1978<sup>70</sup> entre outras pesquisas, é a prova do “casamento” perfeito entre técnica e ciência.

Outro elemento existente no cerne da obra de Valêncio Xavier é a obsessão pelo sexo, não em suas formas mais elevadas, nas quais o homem se apresenta definitivamente humano, mas, nas suas versões sórdidas, como observamos nas obras do Marquês de Sade. Assim como no texto que acompanha o desenho, o erotismo se refere ao sexo, não enquanto ato de amor ou reprodutivo, e sim, enquanto perversão, transgressão e estupro: “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: 48).

Na página 43, vê-se a fotografia de uma casa junto ao texto poético, a mesma foto, aventa a possibilidade dessa ser também a casa onde “morava um casal de alemães, a mulher, alta, loira, muito bonita” (Ibidem.: 43). O rosto de uma mulher feito a bico de pena, na antepenúltima página do livro, página 77, pode sugerir ser ela a esposa do alemão.



---

<sup>70</sup> Essa técnica de fertilização *in vitro* deu vida a Louise Brown o 1º bebê de proveta do mundo nascido em Londres em 1978.

As histórias/ estórias se cruzam nesse local, através da indicação da casa como se fosse propriedade da mesma mulher, loura, presente nas duas histórias. Nesse caso, as certezas permitidas pela fotografia são contestadas, porque as histórias e os textos a seu lado apontam o mesmo local como pertencentes a ambos os relatos. Esse fato é um exemplo das relações intrigantes desse romance gráfico-polifônico, que desafiam o leitor e o levam a perseguir o sentido que lhe foge. Essa mesma mulher enigmática inspira os versos da página 54, onde o narrador relata outro momento da história de amor.

---

---

DIA 16 SÁBADO

---

---

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

Como podemos analisar na imagem acima, há absoluta integração entre o texto poético, o depoimento de D. Lúcia e o texto propagandístico. A publicidade apresenta o

desenho da mulher branca e alta, com cabelos compridos e brilhantes, descrita por D. Lúcia, e ao mesmo tempo, chama a atenção para os seios “desenvolvidos, fortificados e aformoseados” (XAVIER:1998,66), que exemplificam o poder da “pasta russa” sobre o corpo feminino, assim como, o poder da indústria estrangeira sob a nacional. O desenho dos seios estimula o leitor a associar a imagem visual ao “seio branco talhado” (Ibidem.: 43) que enche a boca do amante no texto poético escrito nessa mesma página. Por isso, podemos dizer que a linguagem que encontramos em Valêncio Xavier não funciona enquanto enunciado, mas sim, enquanto enunciação.

Toda a ambientação existente em *O mez da gripe* nos remete, nos lembra o universo da Curitiba imaginária –modernista - criada por Dalton Trevisan. Nesse sentido, podemos trazer à tona, o conceito de ruína trabalhado por Georges Bataille em *O Erotismo* quando comenta a obra do Marquês de Sade. Bataille salienta que os instintos não dominados pelo homem são, uma forma de ruína que ataca toda humanidade, como observamos na seguinte citação:

É a negação dos princípios sobre os quais a humanidade se funda. Devemos sempre rejeitar aquilo que acabaria por ser a ruína da nossa obra. Se esses instintos nos levam a destruir aquilo mesmo que edificamos, temos que condenar esses instintos e defender-nos deles.(BATAILLE: 1968, 165).

“Ruínas” são os despojos, os restos do totalitarismo ideológico da modernidade, a corrupção dos sistemas de comunicação da arte, escombros dum confronto de classes. Assim, a publicidade presente em *O mez da gripe* descortina fatos interessantes, e se desenvolve de acordo com os momentos da gripe, “demonstrando” uma sociedade em que a ruína e a barbárie estão se estabelecendo. Não poderíamos deixar de trazer à tona que nos anos 60 e 70, há uma ampliação e conseqüentemente, uma busca maior por especialização, quer seja, por parte da crítica, quer seja, pelos profissionais da linguagem nas pesquisas e estudos referentes a esse novo momento, que vai dando novos rumos para a sociedade. Tais pesquisas vão dando

bagagem teórica para esses profissionais virem falar de pornografia, fliperamas, publicidade, entre outros assuntos, transformando, assim, o debate pós-moderno num processo intelectual variado. Valêncio Xavier nos mostra através de *O mez da gripe* o ponto de partida que nos levou até o contexto dos anos 80, em que nos deparamos com um cotidiano, totalmente, erotizado através da publicidade e principalmente da moda, que realiza falsas promessas de fantasias e desejos. Como nos coloca Jean Baudrillard em *A troca simbólica e a morte*.

É característica, nesse sentido, a onipresença no discurso publicitário do ‘quase nua’, do ‘nua sem estar, como se estivesse’, dos collants com os quais ‘você fica mais nua do que ao natural’: tudo isso para conciliar a idéia naturalista de viver o corpo ‘diretamente’ com o imperativo comercial da mais-valia. (BAUDRILLARD: 1996, 139)

Observamos que esta discussão em torno do corpo como mais-valia, já se encontrava em Baudelaire, através da descrição de suas prostitutas. Guy Debord desenvolve essa idéia na década de 60 para mostrar como a relação fetichista, posta pelo capital, alcançou no pós-guerra um grau de abstração, ainda maior, na medida em que as coisas produzidas sob a forma mercadoria foram recobertas por imagens produzidas, também, sob a forma mercadoria: são essas imagens que medeiam, desde então, as relações sociais como uma realidade aparente, compensatória que está à frente dos homens de maneira tão isolada, como uma força alheia às forças sociais nela inseridas.

Assim podemos concluir que *O mez da gripe* se torna ficção a partir do momento que o lemos sob a forma livro, o que nos leva a afirmar que além de depender de leitura, o contexto em que está inserido a narrativa contribui a determinar o estatuto de ficção, pois, é o primeiro passo, é a chamada, é a definição do tempo e do espaço como ocorre nos contos infantis, que se iniciam com a frase “Era uma vez...” e a partir dessa chave, a rigor infinita, tudo pode acontecer.

#### 4. Anos 80: década de uma criatividade melancólica

O espetáculo que é a extinção dos limites do eu e do mundo pelo esmagamento do eu que a presença-ausência do mundo assedia, é igualmente a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida sob a presença real da falsidade que a organização da aparência assegura. Aquele que sofre passivamente a sua sorte quotidianamente estranha é, pois, levado a uma loucura que reage ilusoriamente a essa sorte, ao recorrer a técnicas mágicas. O reconhecimento e o consumo das mercadorias estão no centro desta pseudo-resposta a uma comunicação sem resposta. A necessidade de imitação que o consumidor sente é precisamente a necessidade infantil, condicionada por todos os aspectos da sua despossessão fundamental. Segundo os termos que Gabel aplica a um nível patológico completamente diferente, a necessidade anormal de representação compensa aqui um sentimento torturante de estar à margem da existência.  
Guy Debord

Durante as décadas de 70 e 80 deu-se início a um crescente interesse por formas como a televisão, o cinema, o rock, até então, dispensados pela cultura “superior”; aos poucos essas formas cujas características eram consideradas menores, passam a ser adicionadas, e utilizadas em instalações artísticas. O corpo nesse período é o suporte para a arte, para a moda, para a televisão, enfim, para os meios de produção artística. A partir dos anos 80 podemos dizer que nos encontramos numa década mais “leve”, alegre começa a surgir no dia-dia dos brasileiros, ao contrário dos 70, quando havia sempre um ar de resistência, de compromisso com a recusa. A poesia, era um exemplo de resistência e não o é mais nos anos 80.

É nesse clima envolto por certa “leveza” que surgiu na literatura brasileira *O mez da gripe*. Essa novela vem despertar nosso olhar nos apontando possíveis mecanismos que contribuíram para que a obra de arte viesse perder seu lugar na sociedade, o que faz com que olhamos para a década de 80 e percebamos que começa a surgir um processo contrário; década que ficou conhecida pelo proliferamento do comércio do qual destacaremos aqui o

comércio de obras de arte, pois, esse vem reivindicar novamente um espaço e certa aura que há muito havia sido esquecida. Galerias de artes e leilões fizeram com que o comércio nas artes plásticas ressurgisse depois de um longo período de calmaria.

Porém, esse corre-corre às galerias e aos leilões ocorreu desde fins da década de 70 em Paris, Genebra, Mônaco, Japão e Hong Kong, chegando ao Brasil no início da década de 80 e se intensificando mais no final desta década. Segundo Pedro Corrêa do Lago<sup>71</sup>,

Não há dúvida de que, para quem observa o mercado de arte, a mudança em dez anos seja notável. Os leilões são agora percebidos claramente como um bom negócio tanto para quem vende quanto para quem compra. As grandes casas estão hoje mais visíveis do que nunca e se seu estilo perdeu um pouco daquele charme discreto, adquirido em séculos na Inglaterra, certamente ganhou muito em brilho e até mesmo em eficiência. A evolução parece ter vindo para ficar: a menos de um empobrecimento geral do planeta, a tendência é claramente para a valorização das obras de arte de qualidade, que vão se tornando mais escassas à medida que se amplia o universo de compradores endinheirados, satisfeitos em poder adquirir beleza e prestígio ao mesmo tempo em que acreditam fazer um bom investimento. (GALERIA:1989, 51)

Assim, vai “decolando” rumo a outros mercados, no caso o internacional, esta geração que sobreviveu a uma década de crises em toda a sociedade se destacando a crise financeira que atingiu o país em 1987. Essa retomada à pintura, como já enfatizamos acima, foi um marco para as artes plásticas da década de 80; os artistas que se destacaram nesse período e tiveram oportunidades de realizar várias exposições no eixo Rio - São Paulo e no exterior com o patrocínio das próprias galerias. Ocorre novamente o que já havia ocorrido no início do século, ir ao exterior, conhecer o outro para ler o interior.

Assim, podemos afirmar que a experiência moderna iguala-se à crença católica onde não encontramos um fim absoluto, e sim, uma ressurreição. Falando em ressurreição podemos falar de Nietzsche que em *Humano, demasiado humano*, introduz o conceito do que chamou de “Eterno Retorno”. Com Nietzsche tem-se uma concepção de tempo que sofre constantemente cortes, como se fosse um trem a sair dos ‘trilhos’. Temos assim, uma conjunção do passado que não cessa de voltar, o que faz com que o texto adquira um caráter

---

<sup>71</sup> Representante da Sotheby's e livreiro-antiquário em 1989.

de reconstrução retrospectiva, reconstrução *a posteriori*, de efeitos diferidos, diferença de textos em diferentes tempos em que o encontro nunca se dá em tempos diferentes.

No entanto, no início do século XX, com as inovações tecnológicas, em nenhum outro lugar os efeitos do capitalismo ficaram mais claros do que no domínio da produção literária. A ameaça às formas tradicionais proveio da tecnologia de impressão rápida e do estilo jornalístico, que surgiu como consequência do florescimento dos periódicos de massa. Em “O autor como produtor” (1934), Benjamin descreve os efeitos potenciais das novas tecnologias literárias, deixando claro que as considera progressistas, no sentido político, enquanto tendem a criar um fórum democrático para a informação e reduzem a barreira entre o produtor literário e a audiência, e enquanto destroem a velha noção de gênio artístico individual e das “obras” completas e autocontidas, substituindo o conceito de “obra-prima” ou “obra-mestra”, pela idéia política de escrever como “intervenção” que tenha uma “função organizadora”. (BUCK-MORSS:2002,175) Ou seja, tem-se uma mudança de postura que vem consolidar a “perda da aura” da obra de arte. Nesse sentido, podemos afirmar que na década de 80 ocorre um processo semelhante. Questões em torno das formas de percepção voltam a fazer parte do cotidiano artístico-cultural brasileiro. Valêncio Xavier mesmo “por trás das cortinas”, participa ativamente no dia-a-dia da agitada década de 80. Em 1980 realiza, como já foi observado, *Caro Signore Felini*, que é premiado como Melhor Filme de Ficção, em 1982, filma *O corvo*, de Edgar Allan Poe.

*O mez da gripe* se encerra melancolicamente/tragicamente com os números da trágica gripe espanhola estampada na página anterior à da palavra fim que vem acompanhada do símbolo da morte - um “M” maiúsculo com uma cruz em cima – mas, hoje esses números ao invés de confirmarem, o fim, como podemos perceber, estavam apenas mostrando que era o começo, o anúncio de tragédias que se intensificarão com a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria.

Essa novela traz consigo, como toda novela, uma mescla entre ficção e realidade, e que não necessitando de uma construção rigorosa com relação ao enredo, que é relatado em tom de traição, não apresenta ao leitor um grande final, ficando esse também, sob a responsabilidade do leitor. Esse possível descaso para com a finalização da obra, dá o tom, de todo o trabalho de Valêncio Xavier. Sua ficção é inconclusiva. No fim de um dos contos, o narrador levanta todas as hipóteses possíveis de sentido, concluindo que “são muitas as teorias e certamente o leitor terá escolhido ou criado a sua. Talvez um dia, num futuro que esperamos não esteja muito longe, a verdade apareça. A verdade sempre aparece”. (XAVIER: 1998, 304). Essa última frase, expressando uma certeza cega, é irônica. Não existe nenhuma remota possibilidade de o leitor fechar esta história, narrada, como as outras, em forma de escárnio. Tal abertura com relação ao final da ficção é tratada, mais paradigmaticamente ainda, em outro momento:

E quanto ao sentido do que foi narrado, à mensagem, ao ‘que quer dizer isso?’ Eu, que talvez nem mesmo saiba o sentido do que escrevi, tenho que deixar ao paciente leitor a tarefa de achar um sentido para a vida e a morte também dos personagens desta história. (XAVIER: 1998, 292)

Esse poder de decisão que é dado ao leitor/espectador será intensificado anos mais tarde, com a televisão, quando entram no “ar” programas como “Você decide”, em que o espectador liga e decide o fim da trama. Imbuído do poder de decisão, o leitor, no ato de interação, aproxima-se do leitor barthesiano, que ao participar torna-se também autor.

Através dessas “aberturas”, e, pelas maiores possibilidades de interação, percebemos como Valêncio Xavier, ao longo de seu trabalho ficcional, vai incorporando aspectos da linguagem televisiva e cinematográfica. No Brasil, muitos escritores, dentre eles, “Mário da Silva Brito dá/ atribui a Oswald de Andrade a inauguração da “escrita cinematográfica” com o primeiro livro da trilogia de *Os condenados*”. (BRITO:1972) No entanto, neste momento enfatizaremos mais a relação imagem e texto.

A imagem entra nos livros de Valêncio não com a função de reportagem, de comunicação ou de decoração, mas, para dar um contraponto irônico ao que está sendo relatado. Ela tem um sentido cáustico que intensifica o caráter questionador de um texto que em todas as instâncias, está se irrompendo contra modelos, pois, esse “texto” também possui a função de significante, ou seja, funciona, sim, enquanto imagem. Quando nos deparamos com *O mez da gripe* encontramos várias montagens e uma acumulação de imagens, textos, tipos gráficos que são utilizados para frustrar/ cativar o leitor, que chega ao fim da novela sem nada de concreto para resolver; ou seja, a falsa questão que lhe está sendo colocada é também deixada em suspense o que permite o leitor transitar tranqüilamente entre 1918 e 1981.

#### **4.1. Imagens orgânicas**

Radicalizando todo este trabalho de contestação, temos ainda a natureza das imagens resgatadas pelo autor. São imagens que na maioria das vezes nos fazem pensar em uma natureza, ou seja, uma natureza que ainda é orgânica, mas que está em transição como nos é indicado através da existência da impressa, do telegrama, do cartão postal, da fotografia. No entanto, em 1981, ano de publicação dessa novela, Valêncio Xavier não se deixou levar pelas facilidades do computador, permanecendo ligado aos recursos toscos das colagens caseiras, às montagens a partir de fotocópias e à utilização de material iconográfico extraído de publicações rústicas. Podemos dizer que são vestígios de um passado que retornam através da forma de citação, pois, ao nos depararmos com essas colagens e montagens nos voltamos para o início do século XX, para o dadaísmo, cubismo, enfim para as vanguardas.

No entanto, observamos também que, após anos de desmaterialização, há uma reivindicação por uma materialidade que culmina, justamente, com a retomada da pintura nos anos 80. Com a pintura retorna também a rotina no atelier, pesquisas em torno da

materialidade acompanham todo um fazer manual, que Valêncio Xavier através de sua leitura vem nos apresentar. De fato, encontramos na escritura de Valêncio marcas claras de suas leituras oswaldianas. Obras como *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*, confirmam a necessidade moderna de encontrar novas formas de arte vinculando imagem e texto.

“Pintura como Meio”, mostra de arte contemporânea realizada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 1983, aproximou artistas como Sérgio Romagnolo, Ana Maria Tavares, Ciro Cozzolino, Leda Catunda e Sérgio Niculitcheff<sup>72</sup>. Foi, pode-se dizer, o ponto inicial da chamada "Geração 80", que volta à pintura enquanto prevaleceram as performances<sup>73</sup> e instalações<sup>74</sup>, além, das manifestações artísticas voltadas para o corpo, como meio e como suporte, como é o caso da *body art*. Tomam conta das artes plásticas, trabalhos que já não se centram mais numa única técnica, extrapolando, assim, os limites, quer seja, da técnica, quer seja, da linguagem. Fragmentos de fragmentos, recortes de recortes vão construindo “narrativas” em forma de “diários de bordo”, nos quais, o artista tem a liberdade de ir e vir, tanto nas artes plásticas, quanto na literatura. O único problema é que, na maioria das vezes, não há uma reflexão com relação a esse ir e vir, o que ocorre é um transitar livremente, uma pesquisa mais voltada para a plasticidade e para os materiais a serem

---

<sup>72</sup> Sérgio Niculitcheff é um dos artistas plásticos que se destacou durante os anos 80, ilustrou Crimes à moda antiga de Valêncio Xavier publicado em 2004 pela Publifolha, que coincidentemente é seu tio.

<sup>73</sup> Segundo Fernando Pinheiro Villar, “Um dos principais significados aliados ao significante performance é o de desempenho. O significado de desempenho afirma a observação analítica de comportamentos humanos, produtos eletrônicos e mecânicos, ou de atores, xampus, transeuntes, óleos, atletas, sapatos de corrida, animais, fios condutores, ou de minerais. Na observação do desempenho humano, performance pode também significar comportamentos que se repetem. Ou ações cotidianas que são ensaiadas ou preparadas – e observadas”. (PerformanceS:Universidade de Brasília: 2002).

<sup>74</sup> “O conceito mais amplo de Instalação foi gerado, sem dúvida, no contexto experimental dos anos sessenta. No entanto, ao que tudo indica, a posse efetiva do termo só pode ser verificada a partir da década de setenta. Dos múltiplos conceitos e termos que o experimentalismo desse período nos legou – In Situ, Site Specificity, Objeto, Ambientação e outros, - o termo instalação parece ser hoje aquele que a prática artística tomou para si, visando catalizar justamente as várias qualidades e condições manifestadas por cada um deles. (p.566) Superadas as contradições da Arte, a prática da Instalação procura hoje atualizar tanto os procedimentos teóricos da Arte Conceitual quanto investir na “materialidade sensível” do mundo. Sua mobilidade plástica e conceitual permite uma pluralidade de recursos e aceita todo gênero de associações metafóricas. Consciente deste apresentar-se como sua realidade primeira e que constitui a experiência imediata do espaço, tenta dispor da matéria “real” do mundo com a mesma desenvoltura com que a verdadeira poesia se apossa do “enigma” da palavra”.(Fernanda Junqueira. Sobre o conceito de instalação. Gávea.14 , setembro de 1996)

utilizados. Nesse caso, podemos trazer à tona o que Umberto Eco veio a definir como obra aberta:

Uma obra assim entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de certa ‘abertura’; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certa forma, diversa do modo pela qual ela se lhe apresentara numa leitura anterior). Mas neste caso ‘abertura’ não significa absolutamente ‘indefinição’ da comunicação, ‘infinitas’ possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que a reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor. (ECO: 1969,47)

É importante prestarmos atenção nesse fato, pois, Valêncio Xavier, tal como, percebemos, acompanha sua geração que retoma propositadamente um fazer artesanal, experimental, em um anacronismo deliberado, que dispensa a pedagogia no momento em que apresenta o vazio quer seja, do texto, quer seja, da imagem. Em suas montagens Valêncio dá a possibilidade de n-leituras, propondo ao leitor que leia sua obra como um jornal, em que diante de uma constelação, não só de “astros”, pode se permitir o “piscar de olhos”, o folhear, o ir e vir.

Já, na literatura dos anos 90 encontramos uma grande produção de prosa em que se destacam o testemunho direto, os contrastes urbanos, as histórias de vida, muito semelhante ao que observamos nas artes plásticas. Podemos citar o nome de alguns escritores que se destacaram nessas “categorias”: Esmeralda do Carmo Ortiz - *Por que não dancei*; Paulo Lins – *Cidade de Deus*. Há uma popularização beirando muitas vezes a banalização da escrita “jornalística”, das histórias policiais e de crimes, como em *Os vivos*, de Ferreira Gullar; *Cheiro forte*, de Silviano Santiago; *Crimes à moda antiga*, de Valêncio Xavier entre outros.

A forma diário/jornal é escolhida por Valêncio Xavier para *O mez da gripe*. Ou melhor, diário de diários passam, quer sejam eles íntimos ou públicos, a fazer parte da vida das pessoas como já o fizeram em épocas de guerra, em que relatos eram transcritos para

informar/ frustrar futuras gerações. Esse informar, no início do século XX, era antes de tudo um dever social.

Periodismo, fragmentación, narrativización. El periódico, como ningún otro espacio en el siglo XIX, cristaliza la temporalidad y la espacialidad segmentadas distintivas de la modernidad. El periódico moderno materializa – y fomenta – la disolución del código y la explosión de los sistemas estables de representación. El periódico no solo erige lo nuevo – lo otro de la temporalidad tradicional – como principio de organización de sus objetos, tanto publicitarios como informativos; también deslocaliza - incluso en su disposición gráfica del material – el proceso comunicativo.(RAMOS: 1989,123)

Em Valêncio, o diário constituído através do corte e da montagem, reflete a preocupação modernista que denota, não, um valor fechado, mas, nos valendo de Umberto Eco, um valor “aberto”.

Artistas como Leda Catunda ou Leonilson<sup>75</sup> se destacaram na década de 80 nos apresentando uma obra em que reinam intimidade, no caso de Leonilson, e experimentação, no caso de Leda Catunda. Essa artista cativou o público e a crítica a partir da década de 80 com suas “pinturas moles”, que são formas sensuais criadas a partir de tecidos pintados e sobrepostos. Um exemplo é “Onça Pintada nº 1”, trabalho pertencente à parte inicial da produção da artista, vem exemplificar como Catunda se utiliza da apropriação da imagem industrializada, neste caso, o cobertor estampado, como suporte para seu trabalho. A imagem da onça surge a partir de um princípio que se resume em apagar os excessos, num processo de inversão, ou seja, a figura resulta do processo de oclusão, através da pintura de partes da estampa do cobertor. Dessa forma, aquele objeto que era seriado vem a adquirir nova identificação.

Há, nesse trabalho, algo que vai além de uma pesquisa com relação ao suporte na pintura, a técnica em si; podemos ler uma crítica sobre a produção em massa, certo apelo ecológico, quer seja nas cores, verdes e amarelos, quer seja na banal representação da onça,

---

<sup>75</sup> Nascido em Fortaleza, José Leonilson Bezerra Dias (1957- 1993), traz em sua vida/obra dois dados necessários para a leitura de sua obra: a cultura nordestina e a iconografia religiosa. “As instalações de Leonilson, cuidadosamente concebidas para o espaço, traziam sempre objetos de uso pessoal do artista: livros, suas calças, móveis e brinquedos da infância”. (LAGNADO, 1996:35)

animal que constitui a fauna e a flora brasileira. Podemos afirmar que Leda Catunda está lendo os anos 80 e lamentando pelo que está ocorrendo ao seu redor: um imenso desrespeito para com a natureza.

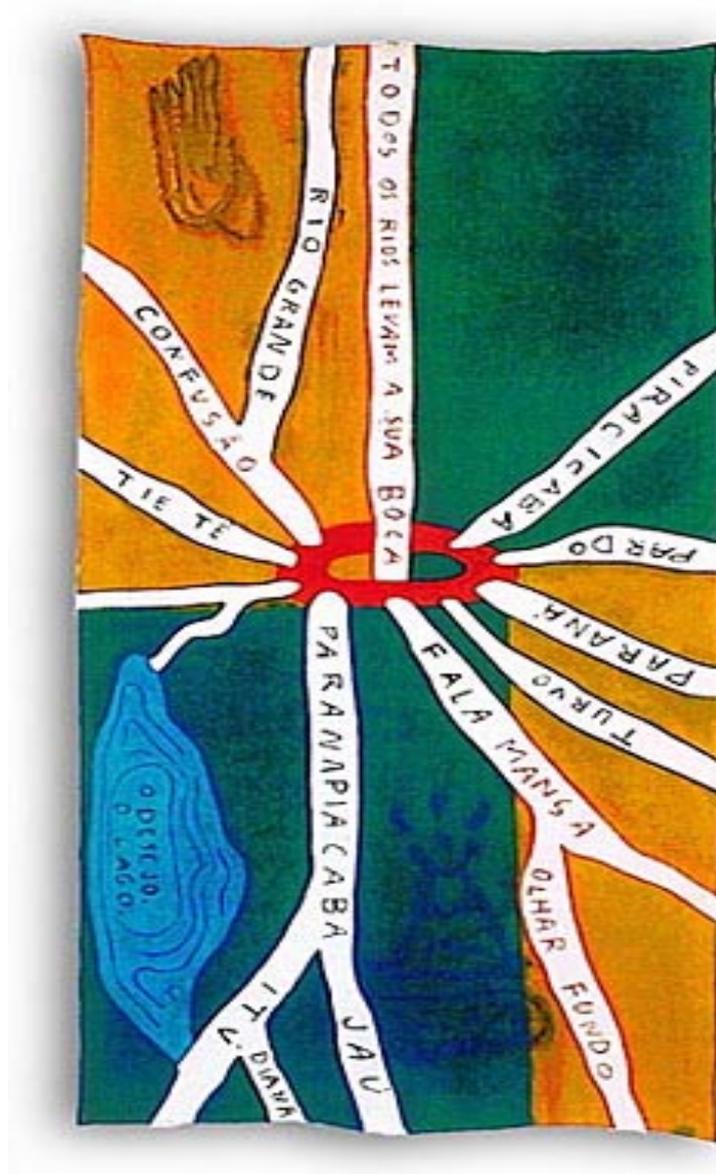


76

Com Leonilson encontramos um trabalho plástico que funciona como uma narrativa geográfica, pois, ao demarcar o espaço, passa a percebê-lo como elemento da própria obra, assim como o desenho e a pintura. Como podemos observar em “Todos os rios levam a sua boca”; a demarcação geográfica é evidenciada pelo desenho esquemático de um mapa, em que a localização se dá tanto através de palavras, quanto pela própria representação.

---

<sup>76</sup>“ Onça Pintada nº 1”, 1984. Acrílica s/ cobertor, 192,5 x 157,5 cm. Doação Hilda e Pierre Edd.



77

Constituída de um vocabulário próprio, a obra de Leonilson através de signos e símbolos passa a falar de suas experiências pessoais - fraquezas, inseguranças, a própria solidão. Aliás, muitos podem considerar que isso é mais comum na literatura, como salientamos, algumas páginas atrás, mais especificamente na página 90, quando comentamos que os escritores da geração 90 se utilizaram muito da forma testemunho direto. Assim, percebemos que a construção de “diários de bordo” que Leonilson realiza em fins da década

---

<sup>77</sup> “Todos os rios levam a sua boca” (All rivers lead to your mouth), s.d. Acrílica sobre lona (acrylic on canvas), 210 x 100 cm Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foto Eduardo Brandão.

80, não deixa de ser uma forma de testemunho pessoal, onde solidifica alguns signos, como o vulcão, a escada, e a ampulheta, entre outros, que são repetidos em diversos trabalhos. Novamente, há a possibilidade de um diálogo entre literatura e artes plásticas, imagens e textos.

Em Valêncio Xavier, por sua vez, a constituição do diário se dá pelo uso de imagens esquecidas, de arquivos mortos, que muitas vezes, aparecem acompanhadas de uma linguagem às vezes ridícula, antiquada, próxima do dramalhão. Através de suas colagens lingüísticas e imagéticas, Valêncio se distancia dos padrões literários, criando uma obra deslocada que vai além das expectativas de leitura, pois, de acordo com Eagleton, “alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento.”(EAGLETON: 1997,12)

## 5. Montagem

montagem:  
ver apenas aquilo que  
pode ser visto  
(não dito  
não escrito)  
a explosão atômica no  
alto da colina daqueles  
que só vivem uma vez  
  
alcançará  
o céu e os bosques daqueles  
que seguem a regra do jogo  
antes que ecloda a guerra  
mundial.  
(as fotos como radiografia  
da doença)  
Jean-Luc Godard

Uma via que nos leva a construção de sentidos nesse momento é a aproximação da linguagem literária e cinematográfica percebendo, como diria Michel Foucault o que está “por trás” da imagem, da montagem, do romance, do filme. Como viemos relatando, a regularidade das imagens feitas de corte e retornos é o princípio utilizado para disciplinar o leitor/espectador.

Assim como usamos as imagens para ler os textos, podemos fazer o caminho contrário, utilizar os textos para ler as imagens. Nesse sentido, é notável que nos debruçamos sobre o trabalho escriturário realizado por Valêncio Xavier, de 1995 a 2003. Esse trabalho jornalístico mostra, ao leitor, o escritor que anseia, através de sua narrativa, seja ela ficcional ou não, ultrapassar os meios tradicionais.

Contudo, esse ato de colocar signos paralelamente, aproximando-os para conduzir o olhar do espectador, surge na obra de Valêncio Xavier a partir da década de 80. É através da

observação de uma série de atravessamentos, de cruzamentos com várias linguagens que hoje podemos considerar que *O menino mentido*, assim como *O mez da gripe*, “textos” em que as imagens não decorrem de metáforas nem sugerem contemplação e, sim, corte e montagem.

O corte, algo próprio à imagem, vem definir sempre a imagem como algo sem imagem, ou seja, a imagem é esvaziada de sentido. É essa imagem esvaziada de sentido que encontramos em Godard que vem marcar, também, os “textos” de Valêncio Xavier.

Assim, através da escritura de Valêncio, nos deparamos justamente com a idéia de corte e repetição que decorrem de experiências cinematográficas, a princípio como espectador, e logo após, como homem de cinema. Daí uma imagem híbrida e cinemática, tal como, observamos em Godard através do fragmento. Em sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema* J.L.Godard explicita seu processo criativo relacionando seu trabalho cinematográfico ao realizado para a televisão:

Comecei a tomar apenas fragmentos; o que fiz depois, e depois, e, finalmente, depois... não faço senão fragmentos, e muitas vezes fico até mais à vontade trabalhando para a televisão, onde os fragmentos são aceitos. Dizem: um fragmento segunda-feira, um fragmento terça-feira, um fragmento quarta-feira... A gente faz sete fragmentos e o resultado é uma série. (GODARD: 1989, 56)

Nesse sentido, observamos que é justamente aí que encontramos uma discussão voltada para a montagem, nesse caso, a montagem que ultrapassa a montagem cinematográfica, se voltado para o vídeo, para a TV<sup>78</sup>.

Valêncio Xavier, através de suas pesquisas jornalísticas e literárias, constata que muitos escritores utilizam no trabalho literário características cinematográficas, o que o

---

<sup>78</sup> Assim como Jean-Luc Godard, Valêncio Xavier também trabalhou com televisão: Rede Globo, Tupi, tal como podemos constatar através de entrevista concedida a Joca Reiners Terron: “Casei em 66, fui para São Paulo e fiquei até 69. Lá trabalhei como produtor do Silvio Santos, e, daí fui pra Globo, onde fiz com o Túlio de Lemos (já falecido) o Processo 68. (...) Voltei e fui trabalhar na Tupi daqui, daí larguei e fui para a emissora curitibana da Globo. Depois a televisão me encheu o saco. Faço uns bicos de vez em quando, mas me enchi. Televisão hoje em dia é profissão de publicitários, e não tenho o mínimo interesse por publicidade.”( O grande circo Freak de Valêncio Xavier. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron. Anexo de *Meu 7º dia*, São Paulo, 1999.p.50-51)

estimula a estudar a obra de Paulo Setúbal. Como resultado das pesquisas realizadas sobre a obra de Paulo Setúbal, Valêncio realiza *A modernidade em Paulo Setúbal. Pioneiro da linguagem cinematográfica na literatura brasileira*<sup>79</sup>. Sem data de realização, é um projeto de Valêncio Xavier realizado sob o pseudônimo de Malatesta, em que demonstra, analisa, visando recuperar o escritor Paulo Setúbal demonstrando que esse não foi somente o pioneiro no Brasil do romance histórico, tal como a crítica reconheceu, mas também, pioneiro do best-seller, e do uso da linguagem cinematográfica.

Assim como percebe as características cinematográficas na obra de Paulo Setúbal, Valêncio Xavier nos apresenta parte de sua obra planejada também a partir das técnicas cinematográficas se destacando a montagem. Como exemplos, temos *O mez da gripe* de 1981<sup>80</sup>, *Maciste no Inferno*, 1983, *13 mistérios + O mistério da porta aberta*, 1983 entre outros que são constituídos a partir de fotografia, fragmentos de textos, desenhos, postais, ou seja, ele se apropria da técnica cinematográfica, fundido assim literatura e cinema.

Não há, tal como observamos anteriormente, em *O mez da gripe*, uma distinção entre imagem e texto, já que ambos se apresentam enquanto enunciação. Joca Reiners Terron ao entrevistar Valêncio Xavier faz a seguinte pergunta: “A sua produção pessoal de cinema e vídeo também dialoga com a literatura?” A resposta de Valêncio vem esclarecer por onde ele transita e quais os motivos:

Fujo de diretores literários como Fellini. Acho que meus filmes e vídeos não têm nada a ver com literatura, nem que a minha literatura tenha a ver com cinema ou televisão. No que eu escrevo pode ter referências ao cinema, TV, HQ (como neste *Meu 7º dia*), mas certamente não são nada disto. (O grande circo Freak de Valêncio Xavier. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron. Anexo de *Meu 7º dia*, São Paulo, 1999. p.51)

---

<sup>79</sup> Este material foi apresentado por Valêncio Xavier em uma entrevista que nos concedeu em sua residência. Até o momento não foi editado, temos apenas uma cópia do original que está datilografado.

<sup>80</sup> A novela *O mez da gripe*, teve sua primeira edição pela Fundação Cultural de Curitiba em 1981, anos após em 1998, nova edição pela Companhia das letras que reúne também nesse volume *Maciste no inferno*, *O minotauro*, *O mistério da porta aberta* & *Mimi-Nashi-Oichi*, e *13 mistérios + O mistério da porta aberta*.

Já em uma das conversas que tivemos com Valêncio, ao falar de suas referências, o escritor cita Jean-Luc Godard, enfatizando que sua admiração estava relacionada com a maneira como Godard realiza seus filmes, fugindo sempre do tradicional, lutando para não cair na mesmice. Na série de resenhas realizadas em homenagem ao cinema, em 1995, encontramos também uma em que Valêncio fala sobre *Acossado*, filme que Godard realizou em 1959. Vejamos o que Valêncio Xavier nos diz:

*Acossado* – 1959

Em *Acossado*, Godard começa a destruir a tirania da montagem convencional, abrindo novos caminhos para a linguagem cinematográfica. Completará a tarefa nos seus filmes seguintes, entre eles *Vivre ça vie* (1962) e *Pierrot le Fou* (1965). Um delinqüente rouba um carro e segue para Paris. No caminho, num ato gratuito mata um policial. Em Paris, uma jovem americana passa a viver com ele, por viver. E também, sem razão aparente, denuncia-o à polícia. Para contar essa história corta de uma cena para outra sem se preocupar com a continuidade. Não segue a lógica estabelecida para a mudança de um plano para outro. Não obedece a cartilha da duração das tomadas: ações rápidas = tomadas rápidas, etc. Corta trechos dos planos deixando a cena parecendo com aqueles pulinhos de filmes arrebatados. O personagem fala mas sua boca está fechada. Com isso você se distancia, sabe que está vendo um filme. Alguns teóricos definem o cinema moderno como aquele em que o espectador sabe que está vendo um filme. O cinema antigo seria aquele que envolve o espectador com o que se passa na tela. Não se trata da época em que foi feito o filme, ou que o antigo é bom, e vice-versa. Há bom cinema antigo, filmes de Hitchcock por exemplo. E cinema moderno muito ruim. Godard inaugura, ou re-inaugura, o cinema moderno.

*Acossado* (*A Bout de Souffle*) França, 1959, PB, 89 min. Rot, dir: Jean-Luc Godard. Consultoria e argumento: François Truffaut. Foto: Raoul Coutard. Mús: Matial Solal. Elco: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Melville. O filme é dedicado à Monogran, uma produtora de filmes de baixo orçamento: Classe B. (Caderno G: 14 de setembro, 1995)

Ao defender a postura inovadora de Godard, Valêncio enfatiza que ele destruiu a tirania da montagem convencional, nos dando a entender, assim, que segue o *métier* moderno, disciplinador, demonstrando por a + b o que vem a ser um bom filme moderno. Em suas palavras o bom filme moderno é “aquele que não obedece à cartilha da duração das tomadas: ações rápidas = tomadas rápidas, etc. Corta trechos dos planos deixando a cena parecendo com aqueles pulinhos de filmes arrebatados. O personagem fala mas sua boca está fechada. Com isso você se distancia, sabe que está vendo um filme.”.

Outro exemplo desse cinema moderno, do qual fala Valêncio, encontramos em Alain Resnais. É também com imagens enunciativas, com diálogos cortados, sobrepostos, com

encontros e desencontros das personagens numa espécie de fortaleza labiríntica que Alain Resnais nos apresenta seu filme de 1960, *L'année dernière à Marienbad*. Este filme pode contribuir para exemplificar o que Walter Benjamin veio a definir como prótese de sensibilidade. Como observamos ao longo do filme não há referentes, imperam as máscaras através das maquilagens, dos cenários sendo que a tela do cinema passa a agir como uma prótese, pois é apenas um simular algo. Esse recurso da prótese/máscara também é usado por Valêncio, como já foi observado anteriormente. Podemos dizer que há a perda dos significados através da não-identidade: estátuas, o espaço em si na forma de um labirinto. São sinais que advém das formas teatrais, e como afirmou Valêncio Xavier nos auxiliam a ver o filme como um filme. Vejamos o que Valêncio nos fala de *O Ano Passado em Marienbad*.

#### *O Ano Passado em Marienbad* – 1961

Alain Resnais talvez seja o diretor de estilo mais pessoal do cinema contemporâneo. Cada um de seus filmes tem uma construção distinta e ao mesmo tempo similar. Todos tendo como tema o amor e a persistência da memória, a memória como presente, passado, futuro. Compare-se este *Marienbad* com *Mélo* (1986), por exemplo. Em *Mélo*, Resnais filma uma medíocre peça teatral com começo, meio e fim, encenada em cenários como no teatro, com marcações e interpretações teatrais; limitando-se a câmera a registrar o espetáculo sem usar os travellings, uma das características de Resnais. Entretanto é cinema, é Resnais e é *Marienbad*. Em *Marienbad* rompe com a linguagem tradicional do cinema. Filma ao pé da letra o roteiro literário de Allain Robbe-Grillet, mas o filme passa a não ter mais nada a ver com o roteiro, é cinema matematicamente nascido da direção, um novo cinema: um espaço/ tempo contínuo/ circular. O enredo: num hotel/ palácio (?) luxuoso, barroco, um homem, X, tenta convencer uma mulher, A, que se conheceram um ano antes (em Marienbad), que se amavam e que ela prometera largar o marido (?), M, e fugir com ele. Ela nega que se conheciam, mas no final abandona M e deixa o hotel/ palácio com X. O crítico Claude Roy define: “o mais belo filme de amor louco, do amor abrasador.”

*O Ano Passado em Marienbad (L'Année Dernière à Marienbad)* – França, 1961, PB, 983 min. Dir: Alain Resnais. Rot: Allain Robbe-Grillet. Foto: Sacha Vierny. Mont: Henry Colpy e Jasmine Chasney. Mús: Francis Seyrig. Elco: Delfine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff. Existe edição brasileira do roteiro (Nova Fronteira). (Caderno G: 1995, 21 de setembro)

Portanto, assim como Valêncio Xavier reconhece os recursos usados por Alain Resnais, que confessa ser “o diretor de estilo mais pessoal do cinema contemporâneo”, ele próprio utiliza soluções semelhantes para suas ficções, que bem podiam ter sido cenários teatrais.

A personagem feminina de Resnais é construída como pura ficção, e nos remete a *Nadja* de Breton, pelo fato de ser uma “figura” que escapole, que foge o tempo todo nos mostrando assim que não é real. O jogo estético que é apresentado em *O ano passado em Marienbad* nos envolve através do jogo de luz/ sombra e da simetria, nos dando apenas ilusão, representação e mascaramento. Assim, podemos dizer que a imagem, nesse contexto, pode ser vista como uma prótese de experiência. No entanto, a experiência não é plena, não é acabada, e assim, não vem conotar perda da experiência, mas a imagem passa a ser acessório deste espaço. Nesse sentido, de acordo com David Wills<sup>81</sup>, toda imagem é prótese, é suplemento, é extensão, é um órgão artificial de reconhecimento sensorial que desvirtua a avaliação convencional dicotômica da modernidade.

Assim, como prótese a montagem vêm instaurar sentido, pois permitem ir e vir, repetir, atravessar, parar, suspender, Valêncio Xavier, consciente desses artifícios da linguagem imagética, utiliza com maestria as possibilidades da montagem. Como podemos observar em sua resenha sobre o filme *O grande roubo do trem* de Edwin S. Porter, Valêncio ao falar da montagem demonstra que tem conhecimento, tanto teórico, quanto prático:

#### *O grande Roubo do Trem – 1903*

Edwin S. Porter é considerado o pai da narrativa cinematográfica, e o descobridor dos princípios da montagem. Em *A Vida de um Bombeiro Americano* (1902) mostrou que a narrativa cinematográfica baseia-se na sucessão de tomadas, e não numa tomada só registrando uma ação contínua (teatral), como se fazia até então. E as tomadas não precisavam ser filmadas na ordem em que a ação acontece, precisavam, sim, serem montadas numa ordem que torne a narrativa fluida. Em *A Vida de um Bombeiro Americano* monta trechos de cinejornais (o real) com partes encenadas (a invenção) criando o suspense: o bombeiro salvará a criança? Em *O Grande Roubo do Trem* cria o faroeste como gênero cinematográfico. O filme conta o roubo através de quatorze cenas em ações paralelas: o telegrafista tentando se libertar das cordas, a luta com o maquinista, etc. e, é claro, a perseguição final. E cria também a pausa na ação, dando tempo para o espectador pensar, no caso aumentando o suspense: a cena da dança

---

<sup>81</sup> WILLS, David. *Prosthesis*. California: Stanford University Press, 1995. David Wills é professor da universidade de Albany em Nova Iorque.

no *salon*. A cena do primeiro plano do bandido disparando seu revólver contra a câmera (o espectador), vinha com o aviso aos gerentes de cinema que poderia ser projetada tanto no começo, como no final do filme: Com isso Porter não teria criado também a montagem interativa, tão buscada agora pela TV e vídeo- games?

*O Grande Roubo do Trem (The Great Train Robbery)* – USA, 1903, PB, 15 min. Dir: Edwin S. Porter. Roteiro: Billy Martinetti. Produção: The Thomas Edison Company. Elenco: Georges Barnes (o chefe dos bandidos que atira contra o espectador), A.C. Abadie, Marie Murray, Max Anderson. (Caderno G: 24 de agosto, 1995)

É assim que Valêncio constrói suas ficções, consciente do que já foi feito e buscando sempre qual melhor maneira de realizar uma “narrativa” que cativa justamente porque não vai a favor da “correnteza”. Desse modo ao observar as imagens em Valêncio Xavier, percebemos que o corte e a montagem de imagens advindas dos mais diversos meios resultam numa forma de código. Esse código aparece aberto na sua indeterminação, na sua dispersão, e assim, potencializa-se em seus efeitos dialogando perfeitamente com o conceito de prótese defendido por David Wills.

Tanto a prótese, quanto à escritura supõem movimento, deslocamento, rompimento, atravessamento, repetição, ritmo, escolha e articulação. Diríamos que a característica desse código seria construir, re-construir, proliferar novos mundos<sup>82</sup>. Georges Bataille, em seu artigo intitulado “Informe” publicado pela revista *Documents*, em dezembro de 1929, transgride os códigos fixos da norma, da forma, abrindo assim o dicionário ao infinito. Eis um fragmento do texto “Informe”:

Informe.- Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contentes, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but: il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et

---

<sup>82</sup> Anotações feitas a partir das aulas do professor Raul Antelo. Curso: *O retorno do real e as políticas do presente*, ministrado no primeiro semestre de 2003.

n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. (in.: HOLLIER:1974, 63)

É a disseminação, a proliferação de imagens, ou melhor, de fotografias, recortes, desenhos que constituem a escritura em Xavier que torna sua obra algo que vai além da página, nos remetendo a outros universos que vão se cruzando, se atravessando a cada página, a cada “pisar” de olhos. Através de uma escritura híbrida, Valêncio Xavier nos apresenta um universo pleno de possibilidades, em que as vozes se misturam, se ramificam nos dando através de seus livros um repertório apaixonante e complexo ao mesmo tempo.

Tal como Valêncio Xavier já havia observado que em *Acosado*, Godard havia superado a montagem tradicional; podemos ressaltar também que com *Une femme c'est une femme* (1961), Jean-Luc Godard aproxima através de uma montagem em palimpsesto cinema e musical, indo além da utilização da música como segundo plano, ou pano de fundo. Com *Une femme c'est une femme* podemos dizer que Godard ultrapassa as características da narrativa tradicional cinematográfica tal como já o fizera Georges Méliès. Em Méliès temos, segundo Philippe Dubois, um

... cinema das descobertas e das experiências, da inocência, das primeiras sensações fortes, da profundidade e do plano- sequência “brutos” (*L'entrée du train em gare de la Ciotat*, 1895), das trucagens selvagens e ingênuas. É um cinema “em bloco”: o filme é a filmagem, completa, sem perda. É como uma fotografia no tempo. (DUBOIS: 2004, 145)

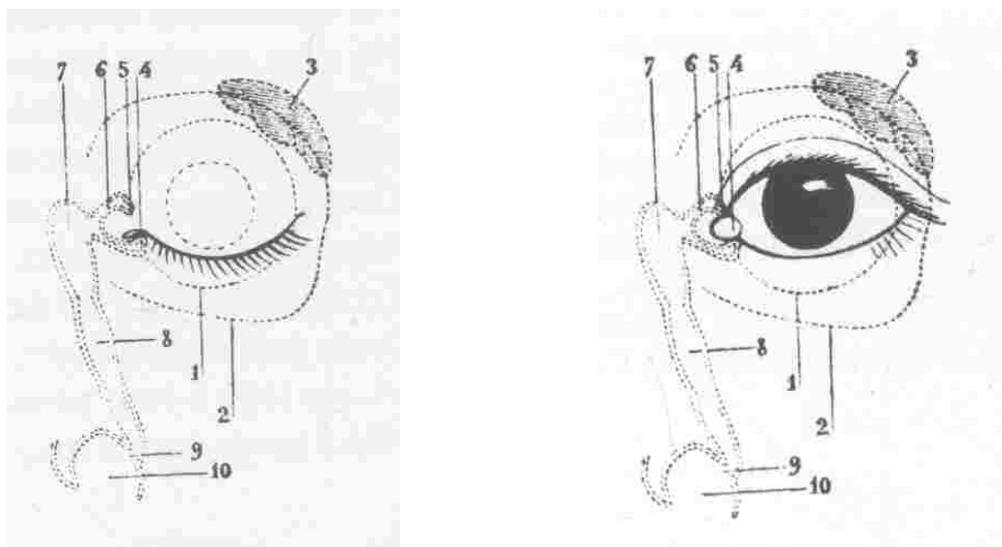
Como Godard se coloca a favor de um cinema que venha a se auto-analisar, Valêncio Xavier, por sua vez, questiona as definições prévias do que vem a ser “literatura”, o que preanuncia o raciocínio de Maurice Blanchot quando diz que a literatura não pode ser definida, ela tem de nos fazer refletir sobre como a literatura não se ajusta às formas. E, é justamente, através de um “bricolage” de textos e imagens que surge um texto repleto de possibilidades, de combinações.

Por outro lado, tanto em Valêncio Xavier quanto em Jean-Luc Godard, as idéias

referentes à hibridez, ao corte, à colagem, e à montagem estão presentes, e se transformam, cada qual a sua maneira, em imagem.

### 5.1. Labirintos e fragmentos

É interessante observamos na obra de Valêncio Xavier que as imagens que vão surgindo automaticamente, como o “piscar de olhos”,<sup>83</sup>



que nos acompanha durante a leitura de *O menino mentido*, é uma espécie de congelamento da imagem, e é esse congelamento cinematográfico que vai fazer surgir uma obra dispare da original<sup>84</sup>.

No caso de *O menino mentido*, são referências à infância, à literatura (Marquês de Sade, Camões), ao cinema, à fotografia, à propaganda entre outras linguagens que vão

<sup>83</sup> Em *O Menino Mentido* este desenho anatômico de um olho piscando se encontra cada qual separadamente nas páginas ímpares do livro que vai acompanhando a leitura como que “vigiando” o leitor. Se folhearmos rapidamente o livro, percebemos, temos a ilusão do movimento, do piscar do olho.

<sup>84</sup> Quando falo de original estou me remetendo às obras, das quais, Valêncio se apropriou das imagens.

surgindo e através da montagem, criando uma obra híbrida que nos faz refletir a respeito das diversas possibilidades de leitura que tal obra nos propicia.

Em *Minha mãe morrendo*, Valêncio Xavier faz uso de seu repertório de imagens/textos através dos quais nos insere num universo pleno de enigmas, instigando assim o leitor a desvendá-los. *Minha mãe morrendo*, assim como, *Menino mentido* aproxima-se muito do tipo de composição que observamos em Jean-Luc Godard, que conhecia muito bem a definição de montagem fixada por Sergei Eisenstein.

Um plano, um simples pedaço de celulóide, uma pequena moldura retangular, na qual está organizado, de determinado modo, o trecho de um acontecimento.

‘Unidos, esses planos formam a montagem – (...)’ (GRÜNNEWALD:1969, 106)

Podemos dizer que em *Minha mãe morrendo*, através das montagens, temos as impressões, as lembranças de um menino de treze anos, narrador/ personagem, cujo nome é o mesmo do escritor: Valêncio. Ítalo Calvino, em seu ensaio sobre a visibilidade, ao refletir sobre os processos imaginativos, acaba por apontar um caminho interessante no entrelaçamento existente entre a literatura e o cinema. Para o escritor italiano, esses processos se realizam de duas maneiras: “O que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte de imagem visiva para chegar à expressão verbal”.(CALVINO: 1993, 99)

É no movimento das ações, das emoções ou mesmo das personagens que este labirinto se constitui, pois não há uma possível “saída”, há, como observamos, um fluxo de acontecimentos que se repetem numa circularidade singular, como Michel Foucault,<sup>85</sup> em “A linguagem ao infinito” (1963), chama a atenção, quando se refere à biblioteca:

Hoje, o espaço da linguagem não é definido pela Retórica, mas pela Biblioteca: pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares, substituindo à dupla cadeia da retórica a linha simples, contínua, monótona de uma linguagem entregue a si mesma, devotada a ser infinita porque não pode mais se apoiar na palavra do infinito. Mas ela encontra em si a possibilidade de se desdobrar,

---

<sup>85</sup> Podemos dizer que esta estrutura, semelhante à de um labirinto, descrita por Foucault, também é encontrada em *Mil platôs* de Gilles Deleuze sob o título de “rizoma”. A esta estrutura labiríntica, rizomática podemos fazer uma analogia com relação ao que encontramos nos romances de Valêncio Xavier que nos instigam a ir avançando a cada página e superando os obstáculos de leitura.

de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias.(FOUCAULT:1963, 58)

Todas essas imagens e formas fluídas servem como base para as reflexões de Valêncio, ou seja, a partir do momento em que temos o fluxo de imagens, textos, e informações tem-se material para analisar e a partir dele construir outra forma, disseminando-a. Assim, supomos, que a maneira como é realizada a montagem no cinema godardiano, que Valêncio Xavier muito admira, nos ajuda a ler e compreender suas próprias narrativas. Assim, Godard ao pensar cinema/ literatura como gasto, fluxo, reflete também sob a nossa cultura baseada no clichê, na imagem e não no texto<sup>86</sup>.

No livro *Minha mãe morrendo*, observamos também, a constituição de uma espécie de “labirinto” através da disseminação de imagens e das impressões que estas deixam no narrador/ personagem. O leitor consegue desenhar, arquitetar em sua mente, a rede, o labirinto, a galeria que bem quiser, inspirado no que o autor lhe proporciona com a sua obra. A verdade se dá pelo contato de imagem e texto, sendo o sentido, construído *a posteriori*. E é no entrecruzamento das linguagens, e na instauração de espaços vazios ou excessivamente plenos, repletos, indecisos, indeterminados que encontramos material para o estudo do que aqui estamos chamando de labirinto<sup>87</sup>. O labirinto do qual nos propomos falar é aquele

---

<sup>86</sup> E nessa busca por um cinema que ultrapasse o clichê Godard envereda por um caminho que o leva a pensar o cinema/ vídeo como ensaio. Ver: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

<sup>87</sup> O labirinto pode ser compreendido enquanto arquitetura sendo definido como espaço pleno de galerias, caminhos onde a saída é difícil de ser encontrada. Há outras formas de labirintos como, por exemplo, o labirinto que se encontra no interior do ouvido. No entanto, o labirinto que trazemos à tona é aquele interior, movido pelas pulsões. Georges Bataille. em seu artigo chamado “Le labyrinthe”, descreve a estrutura do labirinto como algo que “Surgi d’un inconcevable vide dans le jeu des êtres en tant que satellite égaré de deux fantôme (l’un hérissé de barbe et l’autre, plus doux, la tête couverte d’un chignon), c’est tout d’abord dans le père humain minuscule a rencontré l’illusion de la suffisance”. (BATAILLE:*Oeuvres complètes*: 438) Segundo Denis Hollier em “La Prise de la Concorde” no labirinto bataillano não se descreve e não se traça nenhum plano. Ele é o percurso descrito pela escritura no exato momento em que esta escritura não cessa de se escrever, de se perder e de se reproduzir. É a distância como proximidade, a separação como adesão ficando assim indecível. Neste sentido nós não estaremos jamais no interior ou no exterior do labirinto, espaço este que será preenchido pela inquietude indecível: eu estarei no interior ou ao exterior? Ou seja, o labirinto bataillano é, e não é, geográfico, por isso

advindo das páginas de *Acéphale*,<sup>88</sup> em que Georges Bataille nos apresenta a modernidade como algo inoperante. O labirinto desvenda o mundo como uma biblioteca. É essa imagem que encontramos em Xavier: pequenas regras para várias combinações sejam de livros, de estantes, de orgias, sejam de recortes.

Na narrativa “inoperante” de Valêncio Xavier observamos que não há modelos a serem seguidos e que o referencial, nome e lugar, já não são suficientes ou são ambíguos, cabendo ao leitor, assim como às personagens, traçarem individualmente a sua trajetória nesse labirinto. Não há experiência, há acúmulo, mas não fluxo. Podemos dizer, através de Marc Augé, que,

o que nós procuramos, na acumulação religiosa dos testemunhos, dos documentos, das imagens, de todos os signos visíveis do que foi (...) é a nossa diferença, a nítida revelação de uma identidade perdida. (AUGÉ: 1994, 33)

O texto de Marc Augé esclarece-nos quanto ao olhar que lançamos ao passado, quanto ao modo pelo qual revolvemos os resquícios desse passado, como uma maneira de manter vivo o lugar antropológico do qual fazemos parte. Mais do que isso, esse texto nos chama a atenção para o fato de que o habitante do lugar antropológico vive na história, não faz história.

---

pode-se ou não ser utilizado o “fio de Ariadne” para sair dele. Podemos dizer sim que o labirinto existente em Bataille leva aos extremos a característica principal dos labirintos: não ter saída. Esta não-saída é exposta através da suspensão do tempo e através da pulsão. Nesse labirinto o importante de ser observado é justamente a hibridez advinda desta suspensão que neste momento leremos como corte, ou re-corte de ações, tempos, narrativas, linguagens.

<sup>88</sup> “*Acéphale - Religion – Sociologie – Philosophie – Revue paraissant 4 fois par an*”, mas que na verdade apareceu 4 vezes ao longo de 4 anos (1936 -39), reuniu além das ilustrações, sempre de André Masson, textos de Georges Bataille (a maior parte deles), Pierre Klossowski, Roger Caillois, Jean Rolin, Jules Monneront e Jean Wahl. Além disso, *Acéphale* era também o nome de uma comunidade “religiosa”, paradoxalmente encabeçada por Bataille, nesta mesma época, mas cujos membros, em sua maioria, não coincidiam com os colaboradores da revista homônima”. (SCHEIBE: 2000, 4-5).

## 5.2. Ensaio e montagem

É no lugar da memória, contrapondo passado e presente, que construímos a nossa diferença. O descentramento do sujeito, a multiplicidade de vozes e o discurso intertextual sugerem um deslocamento ainda maior, na direção da pluralidade e da heterogeneidade que são as marcas do pós-moderno como observamos na seguinte passagem de *Minha mãe morrendo*, a qual encontra-se à margem direita de uma fotografia tal como apresentamos:



ela não lembrava  
Tia Filipina  
uma velha tia minha  
a quem muito eu não via  
me chamou a sua casa  
arrumando sua morte  
encontrou umas fotos  
da minha mãe Maria  
ao lado de outra Maria  
a Mariinha  
de odaliscas ciganas  
vestidas  
estava passando a mim  
o filho de Maria  
para guardar para sempre  
Tia Filipina não lembrava  
Onde as fotos foram tiradas  
Alexandria Soledade Tristeza  
Samarkanda  
Cidade dos sonhos  
?

Essa imagem é curiosa por nos remeter justamente ao fato da sua falta de significado nesse contexto, ou seja, o que fariam duas odaliscas numa fazenda? Podemos supor que estejam vestidas assim para um possível baile de carnaval, no entanto, não temos dados que venham a confirmar a existência de tal baile.

Temos, assim, nessa imagem/texto a possibilidade de lermos que o que num momento eram características de civilizações, países, regiões, com o passar do tempo vão perdendo tais sinais em favor da globalização, da homogeneidade. O fenômeno leva Valêncio a sugerir várias possibilidades de lugares através de uma “espécie” de chamada:

Alexandria

Soledade

Tristeza

Samarkanda

Cidade dos sonhos

?

A montagem como temos conhecimento foi um recurso que se tornou clichê dos anos de 1925 a 1930, pelo fato de ter sido usada como uma forma de organização soberana, como é assinalado por, Christian Metz. Podemos de dizer que Christian Metz, em *A significação no cinema*, chama a atenção para uma montagem que se esvazia, pelo fato de não abrir mão da utilização de outros recursos que não sejam a montagem pela montagem.

Nas grandes coletâneas teóricas de Eisenstein, *Film Form e The Film Sense*, emana para o leitor moderno o que teremos que chamar de fanatismo da montagem. R. Micha observa com razão que o cineasta soviético, obcecado por esta noção-mestre, chega a encontrá-la em qualquer lugar e a estender excessivamente os seus limites. A história da literatura e a da pintura, generosamente convidadas para um levantamento global, não são demais para oferecer exemplos de montagem antes da palavra. Basta que Dickens, Leonardo da Vinci ou vinte outros tenham aproximado dois temas, duas idéias, duas cores para que Eisenstein proclame o advento da montagem: a justaposição mais obviamente pictórica, o efeito de composição mais

tradicional em literatura tornam-se, para ele, profeticamente pré-cinematográficos. Tudo é montagem. (METZ: 1977, 47)

No entanto, falando de montagem temos que falar também de Jean-Luc Godard, pois, ele é um dos principais cineastas, que se dedicaram assiduamente, à pesquisa de novas formas de resolver os problemas cinematográficos. De suas pesquisas, destacamos aquelas relacionadas à montagem cinematográfica, pois, Godard ultrapassa o conceito de montagem por montagem, tal como, também, assinalou Metz:

Há casos particulares, claro: em Alain Resnais, em Jean-Luc Godard, toda uma forma de montagem reaparece, com sentido novo; Orson Welles, o gênio, faz cinema além de qualquer opção: magnífico na manipulação de choque, ele saberá, se for necessário, recorrer a uma manipulação de choque, ele saberá, se for necessário, recorrer a uma continuidade de câmara tão envolvente como uma frase de Proust. (METZ: 1977, 64)

Em Godard, uma preocupação constante acompanha seu ato de fazer cinema: como pensar o cinema com o próprio cinema? David Oubiña reafirma a idéia dizendo:

El conjunto de *Histoire(s) du cinema* constituye un momento clave en la filmografía de Godard porque condensa todos sus intereses de las últimas décadas. Si fuera posible resumir esas preocupaciones en un único concepto abarcador, se podría decir que lo que caracteriza a este cine es la búsqueda de un filme capaz de meditar sobre aquello que muestra. O mejor: la voluntad de abrir (como quien abre un surco) una dimensión reflexiva en la superficie de la imagen. Afirma Godard: Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado. (OUBIÑA:2003, 16)

Assim, evidenciamos que Godard se utiliza os recursos obtidos através da montagem para refletir sobre o cinema. Entretanto, ao aproximar texto e imagem, filmes e filmes, o cineasta traz à tona, características e preocupações, que ultrapassam às que existiam na até então na área cinematográfica. Dessa maneira, Godard vai além do simples ato de fazer cinema, ele passa a usar o cinema como uma forma que o auxilie a pensar, a ensaiar. Assim, a montagem em Jean-Luc Godard, passa a ser uma maneira de aproximar, de dialogar com a história através do cinema.

Como podemos observar agradáveis surpresas decorrem da leitura, tanto de J.L. Godard quanto de Valêncio Xavier. No entanto, as surpresas não são menores do que as

perplexidades e as dificuldades que delas provém; as perplexidades e dificuldades advêm do que está pressuposto, ou seja, possíveis “labirintos” podem ser observados nessas obras. Alguns dos elementos que compõem este “labirinto” serão considerados por muitos como uma alegoria ou expressão alegórica que, segundo Benjamin é, “uma combinação de natureza e história” (BENJAMIN:1985, 18), em síntese, é a exposição de um pensamento sob forma figurada. A rigor, simplificando, a alegoria busca representar uma coisa para dar idéia de outra.

Como acabamos de observar, a maneira que Jean-Luc Godard encontrou de fazer e de pensar o cinema, foi através do que chamamos de “ensaio”, ou seja, ele ensaia ao aproximar, ajustar, e relacionar certos filmes, textos e imagens. Nesse sentido, o ensaio godardiano advém das inúmeras pesquisas, como já foi mencionado, relacionadas à montagem. Montagem que se destaca pelo fato de não seguir a “cartilha” da montagem tradicional como Valêncio Xavier evidencia em sua resenha sobre *Acossado*, filme realizado por Godard em 1959.

*Introdução a uma verdadeira história do cinema* que é o resultado de uma série de conferências realizadas por J.L. Godard em Montreal, logo após, o convite realizado por Serge Losique, diretor do conservatório de Arte Cinematográfica de Montreal, que anteriormente já havia realizado trabalho semelhante com Henri Langlois. Como nos é relatado, Godard dá continuidade ao projeto do seguinte modo:

Em vez de ministrar cursos tal como se faz nos dias de hoje em todas as universidades do mundo, propus a Losique considerar o assunto... como um negócio... um gênero de co-produção que seria uma espécie de roteiro de uma eventual série de filmes intitulada *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, verdadeira no sentido de que se comporia de imagens e sons, e não de textos, embora ilustrados. (GODARD: 1989, 07)

Assim, organiza *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, como reflexões de viagens ou um “diário de bordo”:

- 1ª VIAGEM, estou preparando;
- 2ª VIAGEM, está muito longe;
- 3ª VIAGEM, o único interesse;
- 4ª VIAGEM, é uma adaptação;
- 5ª VIAGEM, acho interessante;
- 6ª VIAGEM, havia um erro;
- 7ª VIAGEM, está bastante evidente .

Se nos recordarmos do texto “O princípio cinematográfico e o ideograma”<sup>89</sup> (Sergei M. Eisenstein, 1929), podemos dizer que essa “lista” que Jean-Luc Godard nos apresenta aproxima-se do cinema feito por Eisenstein, ou seja, essas frases, fragmentos, viagens, suposições, de um possível título poderiam ser registros de tomadas.

Seqüência semelhante, encontramos em quase todas as páginas pares de *Minha mãe morrendo* de Valêncio Xavier. No entanto, sabemos que essa estrutura é encontrada em Valêncio devido sua constante atuação em diversas áreas artísticas, dentre elas, o cinema<sup>90</sup>. Portanto, ela nada tem de aleatória.

---

<sup>89</sup> GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

<sup>90</sup> Em seu trabalho como colaborador do **Caderno G** da *Gazeta do Povo*, encontramos exemplos de sua intimidade com o cinema: “*Panorama de Curitiba – 1909*”.

Nos começos do cinema um cinegrafista dos Lumière, A. Promio, filmando Veneza de uma gôndola descobriu que a câmera podia se movimentar, assim surgiu o “travelling”. Outros, na prática, descobriram a panorâmica: a câmera apoiada no tripé podia fazer um giro de 180 graus mostrando a paisagem. O paranaense Annibal Requião foi um dos grandes pioneiros do cinema. De 1907 a 1912 deixou um registro precioso da gente e terra do Paraná. Realizou cerca de 300 filmes, a maioria deles perdidos no incêndio da Cinemateca Brasileira. Num trecho de seu *Panorama de Curitiba*, Annibal Requião mostra uma cena em tomada panorâmica de 30”: Numa praça dois homens vêm em direção à câmera. Um deles tira do bolso um maço de cigarros, e oferece um ao seu amigo. Ao se aproximarem, tomam o lado esquerdo, a câmara acompanha-os, e continuando o movimento deixa-os passar mostrando a praça; encontra os dois amigos parados, um que acaba de acender seu cigarro e passa ao outro para que com ele acenda o seu, corta para outra cena. Isso é o que se chama plano-sequência: uma cena completa contida em uma só tomada em movimento. O plano-sequência com técnica narrativa é uma característica do cinema moderno, usada por grandes cineastas com o Win Wenders, Glauber Rocha, Orson Welles e Andrei Tarkovski.

*Panorama de Curitiba (1909) – Direção e fotografia de Annibal Requião. Documentário. P/B. Duração: 8 minutos na velocidade de 16 quadros por segundo. Essa a velocidade dos filmes mudos. No cinema sonoro, a velocidade passou a 24 quadros por segundo para sincronizar som e imagem. Acervo da Cinemateca do Museu Guido Viaro, Curitiba. (Caderno G, 17 de agosto, 1995)*

Nessa série de conferências, Godard re-visita alguns de seus filmes colocando-os em contraponto a outros filmes da história do cinema que lhe serviram de referências, que o estimularam para suas reflexões e questionamentos. Ou seja, nessas conferências o fato de Godard querer colocar, projetar dois filmes paralelamente, o trecho específico de cada filme, nos demonstra que ele almejava realizar ensaios através do cinema. Pois ensaiar, como viemos afirmando é aproximar, analisar, e construir sentido.

Anos mais tarde, em 1998, três anos após os “100 anos em 100 filmes” de Valêncio Xavier, Godard filma *Histoire(s) du cinéma (História (s) do cinema)*<sup>91</sup>, que é o resultado de suas pesquisas realizadas a partir do final da década de 70. Como relata em sua *Introdução...*, esse universo do clichê, nos instiga a pensar como sair do clichê, da proliferação de imagens.

É um negócio que me incomoda bastante, a tal ponto que falo facilmente de coisas assim, e uma verdadeira história do cinema deveria mostrar efetivamente um momento da história do corpo humano sob a forma sócia. Era preciso projetar um fragmento de filme, era preciso, pois, encontrá-lo primeiro, era preciso já projetar o fato da pesquisa nesse fragmento de filme, projetar uma porção de pequenos trechos, contar como foram encontrados, dizer “pesquisou-se nesta edição”, e então, de repente, mas com vocês e diante de vocês, como uma experiência, perceber que é esse pequeno trecho o que interessa, e, então, relacioná-lo com outro ou fazer o fim da história, efetivamente; ora, para isso, precisa-se de filmes, mas também dos meios para projetá-los e dos meios para estudá-los; além disso, é necessária a capacidade intelectual para fazê-lo. Por fim, a história do cinema que faremos será um vestígio, como uma queixa por não ser possível fazer a história do cinema, mas veremos vestígios dela. (GODARD:1989,101)

Com *Histoire(s) du cinéma* Godard realiza seu projeto pensado, criado e reivindicado em *Introdução a uma verdadeira história do cinema*, ou seja, com a ajuda de um vídeo cassete Godard consegue reconstruir a sua história do cinema, que é apresentada através de fragmentos de filmes que marcaram épocas. Assim, associa, relaciona, imagens e sons

---

<sup>91</sup> David Oubiña em sua introdução para *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, nos diz que *Histoire(s) du cinéma* vem questionar o que vem a ser um cineasta: “En cierto modo, obligan a redefinir qué es un cineasta: tal como se presenta en las *Histoire(s) du cinéma*, esa figura há abandonado los rasgos de un hacedor de filmes (un *filmmaker*) para asumirse como un humanista que encuentra en el cine una dimensión utópica donde convergen el mundo, el pensamiento y la creación. (...)”(p.14)

conseguindo, “palimpsestuosamente”, refletir sobre os “vestígios” que estão sendo mostrados, nesse seu ensaio/ escritura.

No entanto, quando falamos de escritura estamos conscientes de que ela possibilita um transitar por diversas áreas de pesquisa, o que contribui para aumentar o imaginário, e nos leva até uma entrevista realizada por Valêncio Xavier para o **Caderno G** do dia 8 de janeiro de 1996, cujo título é “Grande momento da televisão brasileira”, em que Valêncio entrevista o professor João Luiz Vieira, do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, que salienta a importância de novas pesquisas relacionadas ao áudio- visual:

Mas, nesta época da “revolução industrial da informática” não podemos mais isolar a linguagem do cinema. Existe agora a “linguagem do áudio- visual”, em que se interpenetram o cinema, a televisão, o vídeo- tape, o computador e o próprio áudio-visual. Sem contar outras formas de produção de imagens em movimento e som que poderão surgir. O próprio Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro do qual o professor João Luiz Vieira é ex-presidente, prepara a mudança de seus estatutos, e passará a chamar-se Centro de Pesquisadores do Áudio Visual Brasileiro. Não há porque ignorarmos a importância da televisão na renovação do áudio visual brasileiro.

É importante registrar que a escritura de Valêncio Xavier se constitui, na montagem, e por ela mesma, o que faz com que passemos a observar os fragmentos fundidos, juntos, pois, o fato de separar, de desmontar esses fragmentos, vem impor um fim na suspensão que ocorre apenas com uma visão do conjunto, do labirinto, da escritura. Nesse momento, vale lembrar que o escritor, em 1995, realiza “100 anos em 100 filmes”, onde tece comentários a filmes que fazem parte da história do cinema, conforme já verificamos em algumas das resenhas que incluímos anteriormente. Resta a dúvida: com essas resenhas Valêncio Xavier antecipa o projeto godardiano ou está, da sua maneira, dialogando com Godard? Pois, tal como Godard, podemos dizer, que Valêncio através da montagem, da reflexão reivindica um leitor, uma crítica, um público.

## 6. Conclusão

Consideramos, neste momento, que o intuito deste trabalho foi especular a importância da montagem na obra de Valêncio Xavier, que se vale de uma literatura, que tanto faz uso do texto quanto da imagem. Partimos, então, da necessidade de reconstituir o caminho percorrido por artistas e movimentos culturais, para, assim, podermos analisar as transformações que resultaram numa sensibilidade moderna.

Julgamos importante salientar o papel que a imagem exerceu a partir do início do século XX no Brasil, através de uma maior disseminação dos periódicos. Consideramos que a imagem, ao ser absorvida pela literatura moderna, traz à tona um elemento fundamental: a imperiosidade da montagem que, oriunda da poesia, seria mais tarde desenvolvida pelo cinema. Com isso, a montagem passa a ser usada por outras áreas contribuindo para aproximar linguagens distintas, como por exemplo, literatura e jornalismo. Como podemos constatar, a partir do jornal, símbolo da tecnologia aliada à literatura, há um novo rumo para os escritores do início do século XX; pois, a literatura passa a habitar um novo espaço, o jornalístico. No jornal, crônicas, propagandas e utilidades públicas constroem um novo formato para a página.

A ruptura com a tradição se efetua, no momento em que artistas e escritores passam a fazer uso de formas não recorrentes nos meios artísticos e acadêmicos, por exemplo, nas artes plásticas são utilizados materiais menos nobres, como papelão, recortes de jornais que concretamente constituem a obra. Já capturados pela literatura e demais meios de expressão artística, esses recortes de jornais, que estampam também propagandas e utilidades públicas, contribuem para a constituição desse período de inovações sociais e mudanças tecnológicas, que se consolidou com as vanguardas artísticas.

Oswald de Andrade foi um exemplo de escritor que fez uso, tanto de fragmentos, quanto da linguagem macarrônica para explorar novas formas literárias; como exemplo

citamos, o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), e os textos editados na revista *O Pirralho*, em que Oswald transgride tanto na forma quanto na linguagem. Assim, o que vem diferenciar o espaço do jornal é a maneira utilizada para agradar o leitor. E, com o intuito de agradar o leitor, o jornal é organizado e montado.

Registramos, nesse momento, que nosso objetivo não foi mostrar que a literatura e o jornalismo são análogos, e sim, mostrar como um passou a exercer influência sobre o outro, quer seja através da maior divulgação, no caso do jornal, quer seja pelo poder de mesclar ficção e realidade, como é caso da literatura.

Todo esse percurso foi realizado, pelo fato de que a obra de Valêncio Xavier, nosso foco de estudo, apresentar características que advêm tanto das pesquisas realizadas pelos modernistas, quanto das peculiaridades existentes no jornalismo e no cinema.

Aliás, se ler é reescrever, como dizia Roland Barthes, passamos a ler *O mez da gripe* desmontando-o, desdobrando-o, tentando verificar até que ponto pode-se confiar na perspectiva moderna. Assim, nos debruçamos sobre seus fragmentos/ páginas, em que passamos a desvendar os “truques” utilizados por Valêncio para cativar o público. Um exemplo, o “bandido” que Valêncio Xavier esconde por trás de negros bigodes e a “mocinha” loira e esbelta símbolo da beleza efêmera, conforme analisamos anteriormente, no terceiro capítulo.

Desse modo, o escritor, através da montagem, vai conduzindo o olhar do leitor, muitas vezes denunciando, outras camuflando e divertindo, como evidenciamos no quarto capítulo, em que realizamos uma leitura de Valêncio Xavier com as artes plásticas da década de 80, assim como, com as demais formas de expressão artistas. Nesse capítulo, enfatizamos, também, uma melancolia vinda da obra de jovens artistas, que, como Valêncio Xavier, iniciaram uma carreira baseada na experimentação.

Na ânsia por se fazer entender Valêncio redundava, tal como constatamos em seu

trabalho jornalístico. No entanto, é desse redundar que surgem as ficções, em que ele narra de outra forma, valendo-se de códigos que, nem o meio jornalístico, nem o leitor de jornal ainda absorveu.

No capítulo cinco, nos detivemos na análise da função da montagem como um recurso disciplinador, que une tanto a literatura e o cinema, quanto à literatura e o jornalismo ou outros meios artísticos culturais. É através da montagem que aproximamos Jean-Luc Godard de Valêncio Xavier, e destacamos também, uma montagem que atua como prótese auxiliando a proliferar novos pensamentos e novas formas de representação.

Encerramos esse último capítulo salientando que, a partir da montagem, Godard também constrói uma nova forma cinematográfica que podemos chamar de cinema-ensaio, em que passa a utilizar o próprio cinema para realizar suas reflexões.

Já Valêncio Xavier, como homem de cinema, dialoga com seus “iguais”, ou seja, está atento ao meio em que está inserido, e ao mesmo tempo, atento ao passado arquivado em sua biblioteca. Além disso, Valêncio consegue aliar literatura, jornalismo e cinema, deixando-nos uma pergunta: é necessário ler Valêncio Xavier com/ ou através de Jean-Luc Godard?

Como ensaiar para ambos é uma maneira de refletir sobre questões artístico-culturais, não podemos esquecer da importância dos textos que Valêncio realizou como colaborador do **Caderno G**, do jornal *Gazeta do Povo*.

Vista a relevância e o desconhecimento que paira sobre os textos esparsos, optamos por colocá-los em anexo a esta dissertação, em CD-ROM. Esses textos que Valêncio publicou durante o período de 1995 a 2003, e que, a nosso ver, são imprescindíveis para a leitura de suas ficções, não puderam ser aprofundados nesse momento devido à exigüidade do tempo acadêmico, no entanto, tivemos a preocupação de realizar um índice analítico de cada ano, e também um índice remissivo, que imprimimos e disponibilizamos nesta dissertação, para que o leitor possa ter noção do material que se encontra no CD-ROM. Esse material será foco de

análise em posteriores fases da pesquisa.

Quisemos, enfim, com este trabalho – parte inicial de uma reflexão mais vasta sobre a obra - apontar a importância da montagem na construção de algumas ficções de Valêncio Xavier, partindo sempre do pressuposto que o escritor revela boa parte de seu método no seu trabalho jornalístico, que passa a ser, como já enfatizamos no corpo da dissertação, uma oficina para a construção de seu trabalho ficcional mais conhecido e celebrado.

## 7. Bibliografia

- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins. Crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_, ANTELO, Raul; CAMARGO, M<sup>a</sup> Lúcia.org. *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- ANTELO, Raul. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1984.
- \_\_\_\_\_.Org. *Parque de diversões – Aníbal Machado*. Belo Horizonte: UFMG; Florianópolis: UFSC, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Algaravia. Discursos de nação*. Florianópolis: Editora de UFSC, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.
- AMARAL, Aracy a. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Nobel, 1987.
- BALDERTON, Daniel. *The historiacal novel in Latina América*. Ediciones Hispamérica, 1986.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. 4<sup>a</sup> edição. São Paulo: 1996.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1953.
- \_\_\_\_\_. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970. Reed., Seuil, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, Seuil, 1971. Reed., Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Seuil, 1970. Reed., Seuil, 1976.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Moraes editores, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Minha mãe*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. São Paulo: L&PM, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Le labyrinthe*. Ouvres complètes de G. Bataille. Vol. I. Paris: Seuil, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'œil*. Ouvres complètes de G. Bataille. Vol. I. Paris: Seuil, 1971.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: ed. Loyola, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Librio.
- \_\_\_\_\_. *Petits poèmes en prose*. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: editora da Ufsc, 1988.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens. Foto, cinema, vídeo*. São Paulo: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. (1925). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Sociologia. (textos diversos)* Org: Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Sel. Willi Bolle. São Paulo: Edusp, 1986.
- BERGSON, Henri. In. *Matéria e memória*. Trad. de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRITO, Mário da Silva. *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: globo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El hogar. 1935-1958*. 1<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: Emencé, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*. Edición de Enrique Sacerio – Gari y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquet Editores, 1986.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La manera o el nacimiento de la estética*. In: Cuadernos del Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1993.
- \_\_\_\_\_. *La raison baroque: De Baudelaire à Benjamin*. Paris: Éditions Galilée, 1984.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das passagens*. Trad. Ana Luíza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 5ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto et alii. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Edições Invenção, 1965.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil. Crítica e poética*. Vol. 2 Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1981.
- CARONE, Modesto Netto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoria y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Cátedra, 1984.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro; Contraponto, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas : Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatologie*. Paris: Lês éditions de minuit, 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’ image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les éditions de minuit, 2002.
- DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos (análise da Revista Kosmos:1904-1909)*. São Paulo: Ática, 1983.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. 2ªed. Trad. Mª Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Editorial. Tecnos, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. Trad.: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Dits et écrits*. vol. I, II, III, IV, Paris: Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos. “Prefácio à transgressão”*. (1963) In.: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta.

- \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos*. “A linguagem ao infinito”.(1963) In.:*Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Org. Manoel Barros da Motta.
- \_\_\_\_\_.*Isto não é um cachimbo*. 3ª ed. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo. A arte como jogo, símbolo e festa*. Trad. Celeste Ainda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.
- GINSBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. 3ª ed. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo:Companhia das Letras,1987.
- \_\_\_\_\_.*Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras,1989.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. Notas Miguel Marias, selecionadas e traduzidas por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra. Estudos de crítica literária*. Vol. 2. 1948-1959. Org. Introdução e notas: Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- HOLLIER, Denis. *La prise de la concorde. Essais sur Georges Bataille*. Paris: Gallimard, 1974.
- JACQUES, Paola Berenstein. Org. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro. Casa da Palavra, 2003.
- JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KHAWAM, René. *As mil e uma noites*. Trad. Rolando Roque da Silva. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense,1991.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “O paradoxo e a mimese”. In.: *A imitação dos modernos. Ensaio sobre arte e filosofia*. 1979.
- LAGES, Susana Kampff: *Walter Benjamin. Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LAGNADO, Lisette. *São tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, 1995.
- LANGER, Susanne K. *Filosofia em nova chave*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. C. I. da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34,1993.
- LINS, Osman. *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Loyola, 1991.
- \_\_\_\_\_.*Avalovara*. Apresentação de Antonio Candido. São Paulo:Melhoramentos, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.
- MASSAUD, Moisés. *A criação literária. Introdução à problemática da literatura*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- \_\_\_\_\_. *A literatura brasileira*. Vol. 4. O simbolismo (1893-1902). São Paulo: Cultrix, 1966.
- MINK, Janis. *Marcel Duchamp. 1887-1968. A arte como contra- arte*. Trad. Zita Morais. Germany: Édition Taschen, 1996.
- MORAES, Eliane Robert. *Marquês de Sade. Um libertino no salão dos filósofos*. São Paulo: EDUC, 1992.
- \_\_\_\_\_.*O corpo impossível. A decomposição da figura: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_.*Sade. A felicidade libertina*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. Col. Os Pensadores. 3ª ed. São Paulo:Abril Cultural, 1983.

- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano. Um Livro para Espíritos Livres*. Trad. Notas e posfácio. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- OUBIÑA, David. (Comp.) Sarlo, Beatriz; La Ferla, Jorge; Filippelli, Rafael; Grüner, Eduardo. *Jean-Luc Godard: el Pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinema*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2002.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotacion*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Um mais além erótico: Sade*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1999.
- PEIGNOT, Jérôme. *Typoésie. Anthologie de poesie visuelle*. Paris : Édition Imprimerie Nationale, 1993.
- PESVNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Trad. João Paulo Monteiro. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PRADO, Antonio Arnoni. Org. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*. vol. II. Sérgio Buarque de Holanda. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PROUST, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Vol.I. Edition Pléiade de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas* (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición). Chile: Cuarto próprio, 1998.
- SANTAELLA, L. & NOTH, W. *Imagem. Cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SASSON, Donald. *Mona Lisa. A história da pintura mais famosa do mundo*. Trad. Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SCHEIBE, Fernando. *Acéphale e a hora presente*. Dissertação apresentada em 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: Uma Poética do Risco*. São Paulo: Ática, 1978.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.
- VIRILIO, Paul. *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Paris: Editions de l'Etoile, 1984.
- WEINHARDT, Marilene. *O Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo (1956-1967)*. Brasília: INL, 1987.
- WILLS, David. *Prosthesis*. California: Stanford University Press, 1995.
- WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2002.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

## REVISTAS

- ARGUMENTO. AGUIAR, Flávio. *Flávio de Carvalho*. Ano 1, nº 1. Outubro, 1973.
- CARTAZ. Ano III, nº 10, 2003.
- COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS. DIDI-HUBERMAN, Georges. "A paixão do visível segundo Georges Bataille". nº 5. Lisboa. Novembro, 1987.
- CRITIQUE. DIDI-HUBERMAN, Georges. "Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau". nº 611. Avril, 1998.
- \_\_\_\_\_. HERSANT, Yves. "Warburg Terminator?" nº 667. Décembre, 2002.
- CULT. nº 44. São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. XAVIER, Valêncio. "O Frankenstein de Curitiba". In: TERRON, Joca Reiners. São Paulo, nº 20. Março, 1999. p. 5-9.
- GALERIA. Revista de arte. nº 4. São Paulo, 1987.
- \_\_\_\_\_. nº 8. São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_.nº 13. São Paulo, 1989.

GUIA DAS ARTES. Ano 3.nº 14. São Paulo.

\_\_\_\_\_. Ano 6.nº 28. São Paulo.

LAPIZ. Revista Internacional de Arte. Año XVII. nº146. España.

LEITURAS DO CICLO. Org. ANDRADE, Ana Luiza; ANTELO, Raul; BARROS, Maria Lúcia Camargo. Florianópolis: ABRALIC.Chapécó:Grifos, 1999.

LES TEMPS MODERNES. BATAILLE, Georges. 54º Année. nº 602. Décembre 1998-janvier – février, 1999.

34 LETRAS. SÜSSEKIND, Flora. Papéis colados. nº05/06. Setembro, 1989.

The senses still: perception and memory as material culture in modernity. Edited by C. Nadia Seremetakis. Boulder: Westview Press, 1994.

TRAVESSIA.A *estética fragmentária*.nº33. Agosto- dezembro, 1996.

USP. *Dossiê Palavra/ Imagem*. nº 16.Dezembro, janeiro, fevereiro.

### **Jornais**

FOLHA DE LONDRINA/ Folha do Paraná. 12 de março, 1999.

FOLHETIM. Folha de São Paulo. nº 346, 04 de setembro, 1983.

ILUSTRADA. Folha de São Paulo. 20 de março, 1999.

JORNAL DO BRASIL. VENTURA, Zuenir. Entrevista com Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro, 22 de setembro,1985.

MAIS! Folha de São Paulo. ARÊAS, Vilma. Almanaque da melancolia. nº 482, 06 de maio, 2001.

\_\_\_\_\_.nº 395, 05 de setembro, 1999.

### **Catálogos**

II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, de 5 de novembro de 1999 a 09 de janeiro de 2000.

XXIV Bienal de São Paulo. Representações Nacionais. 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998.

XXIV Bienal de São Paulo. Histórico: Antropofagia e histórias de canibalismo.

XXIV Bienal de São Paulo. Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros.

Itaú Cultural. Objeto/ arte. Anos 60/80.

### **De Valêncio Xavier:**

#### **Filmes**

*A visita do velho senhor* – 1975 – Direção: Ozualdo Candeias. Direção executiva: Valêncio Xavier.

*Caro Signore Feline* – 1980 - Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier.

*Jogos Universitários* -1970 – Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier.

*Nós, o Paraná – História de um Povo* – 1960 – Direção: Salomão Scliar. Assistente de direção e montagem: Valêncio Xavier.

*O corvo* (de Edgar Allan Poe) – 1982 - Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier.

*O Mate*- 1963 – Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier.

*O Monge da Lapa* – 1979 - Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier.

*Salão da Gravura, sala Poty* – 1976 - Roteiro, direção e montagem: Valêncio Xavier.

*Senhor Póuer*, produzido por Valêncio Xavier e rodado em 1989. curta-metragem.

## Vídeos

*O Pão Negro – Um episódio da Colônia Cecília.* Brasil, 1993. Produção: BW & color, 37min. Coordenação: XAVIER, Valêncio.

*Os 11 de Curitiba, Todos Nós.* 1995.

A CINEMATECA DO MAM-RJ, por Cosme Alves Netto. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1992. Produção: vídeo VHS/PAM-M, 1 ex., col., 39 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia. ALVES NETTO, Cosme.

BUÑUEL NO MÉXICO, POR SILVIA OROZ. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1991. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 48 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia. ALVES NETTO, Cosme.

LA SPIRALE, POR SILVIO TENDLER. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1991. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 40 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia. ALVES NETTO, Cosme.

O FIO DA MEMÓRIA, por Eduardo Coutinho. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1992. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 48 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia. ALVES NETTO, Cosme.

O ROTEIRO DE PIXOTE, por Jose Louzeiro. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1991. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 46 min. Idioma: orig. em português. Coordenação: XAVIER, Valêncio. Consultoria: OROZ, Sílvia. ALVES NETTO, Cosme.

O DOCUMENTÁRIO NO NOVO CINE LATINO-AMERICANO, por Marília Franco. Realização: Cineamericanidad. Brasil, 1992. Produção: Realiza Vídeo. Materiais: vídeo VHS/PAL-M, 1 ex., col., 50 min. Realização: XAVIER, Valêncio. LOCATELLI, Jussara. MORINI, Fernanda.

## Bibliografia

*Desembrulhando as Balas Zequinha.* 1973.

*7 de Amor e Violência.* (Antologia de contos com outros autores). Curitiba: Edições KM, 1964. 2ª edição. Curitiba: Edições Criar, 1986.

*O Mez da Gripe. Novella.* Fundação Cultural de Curitiba, 1981.

*Maciste no Inferno. Racconto.* Curitiba: Edições Criar, 1983.

*O Minotauro. Novela.* Curitiba: Logos Editora, 1985.

*O Mistério da Prostituta Japonesa & Mini-Naschi Oichi.* Curitiba: Gráfica e editora Módulo 3, 1986.

*A propósito de Figurinhas. Crônicas com Poty.* Curitiba: Studio Krieger, 1986.

*Curitiba de Nós.* (memória, com Poty), 1989.

*13 Mistérios + O Mistério da Porta Aberta.* (contos), 1983-1990.

*Poty, Trilhos, Trilhas e Traços.* Biografia. Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

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

*Meu 7º dia. Novella rebus.* São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999.

*Minha Mãe Morrendo e o Menino mentido.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

*Crimes à Moda Antiga. (contos verdade).* São Paulo: Publifolha, 2004.

## 8. Índices