

**EXPERIMENTALISMO E MULTIMÍDIA:
*O MEZ DA GRIPPE***

Direção
Henrique Villibor Flory
Supervisão de Editoração
Benedita Aparecida Camargo
Diagramação e capa
Rodrigo Silva Rojas
Imagem de capa
Wikimedia Commons - Visao de Curitiba em 1900 e
Rodrigo Reis/sxc
Revisão
Letizia Zini Antunes

CONSELHO EDITORIAL ACADÊMICO

Coordenação Geral

Suely Fadul Villibor Flory

Ana Gracinda Queluz – UNICSUL
Anamaria Fadul – USP/INTERCOM
Arlida Ribeiro – UNESP
Antonio Hohlfeldt – **PUC-RS**
Benjamim Abdala Junior – USP
Jussara Suzi A. Nasser Ferreira – UNIMAR
Letizia Zini Antunes – UNESP
Levino Bertan – UNICAMP/UNOESTE
Lucia Maria Gomes Corrêa Ferri – UNESP/UNOESTE
Maria de Fátima Ribeiro – UNIMAR
Maria do Rosário Gomes Lima da Silva – UNESP
Raquel Lazzari Leite Barbosa – UNICAMP/UNESP
Romildo A. Sant'Anna – UNESP/UNIMAR
Rony Farto Pereira – UNESP
Soraya Regina Gasparetto Lunardi – UNIMAR
Sueli Cristina Marquesi – PUC/UNICSUL
Tereza Cariola Correa – USP/UNESP
Terezinha de Oliveira – UNESP/UEM
Walkiria Martinez Heinrich Ferrer – UNESP/UNIMAR

Editora Arte & Ciência

Rua dos Franceses, 91 – Morro dos Ingleses
São Paulo – SP – CEP 01329-010
Tel.: (011) 3258-3153
E-mail: editora@arteciencia.com.br
www.arteciencia.com.br

Editora UNIMAR

Av. Higyno Muzzi Filho, 1001
Campus Universitário - Marília - SP
Cep 17.525-902
Fone (14) 2105-4000
www.unimar.com.br

ANTONIO MANOEL DOS SANTOS SILVA

(ORG.)

**EXPERIMENTALISMO E MULTIMÍDIA:
*O MEZ DA GRIPPE***



São Paulo, 2009

© 2009 by Autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Acácio José Santa Rosa (CRB - 8/157)

C 96

Experimentalismo e multimídia: O mez da Grippe/ Antonio Manoel dos Santos Silva (Org.)
-- Marília: UNIMAR, São Paulo: Arte & Ciência, 2009

p. 236, 21 cm

Obra coletiva

ISBN - 978-85-61165-47-5

1. Multimídia – Romantismo literário brasileiro. 2. Xavier, Valêncio (1933-2008) – O mez da Grippe. 3. O mez da Grippe – Crítica e interpretação. 4. Crítica literária – Novelas. 5. Autores brasileiros – Século XX. I. Silva, Antonio Manoel dos Santos.

CDD - 869.9309

- 801.15

Índices para catálogo sistemático

1. Ficção brasileira : Século XX : Análise crítica 869.9309

2. Crítica literária 801.9309



Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

Todos os direitos desta edição, reservados à Editora Arte & Ciência.

As opiniões aqui emitidas são de responsabilidade dos respectivos autores.

SUMÁRIO

À GUIA DE PREFÁCIO: UMA CRÔNICA DE ROBERTO GOMES	7
I - A MÍDIA NA FICÇÃO: DO ROMANTISMO ATÉ <i>O MEZ DA GRIPPE</i> <i>Antonio Manoel dos Santos SILVA</i>	11
II - <i>O MEZ DA GRIPPE</i> : UMA LEITURA DA NOVELA (TRADIÇÃO ROMÂNTICA E MODERNIDADE) <i>Heloisa Flory Gonçalves da MOTTA</i>	23
III - O MEZ DA GRIPPE – A CAPA: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA A SERVIÇO DO MULTILETRAMENTO <i>Cláudia Mara Piloto da Silva PAROLISI</i>	39
IV - RECORTES PUBLICITÁRIOS EM <i>O MEZ DA GRIPPE</i> <i>Clara Beatriz DEZOTTI</i>	65
V - <i>O MÊS DA GRIPPE</i> DE VALÊNCIO XAVIER E A GRIPPE DE D. LÚCIA <i>Tina TAVARES</i>	79
VI - CENSURA E COBERTURA JORNALÍSTICA <i>Patrícia THOMAZ</i>	97
VII - ENTRE VÍRUS, LOUCOS E MORTES: UMA SÁTIRA <i>Thiago Cury LUIZ</i>	131
VIII - O <i>MEZ DA GRIPPE</i> E A EXPERIÊNCIA DO OUTRO <i>Mário TAGARA</i>	149
IX - MODERNISMO: O VÍRUS DA GRIPPE <i>Giovana BETINE</i>	175
X - O POEMA ERÓTICO DE <i>O MEZ DA GRIPPE</i> <i>Vanessa Ramos Igarashi CARREGARI</i>	193
XI - OS COMUNICADOS DO SERVIÇO SANITÁRIO DE CURITIBA NO ANO DA GRIPE ESPANHOLA <i>Paulo Jair VIOTTO</i>	209
SOBRE OS AUTORES	229

À GUIA DE PREFÁCIO: UMA CRÔNICA DE ROBERTO GOMES

“Poty, Valêncio e um milagre acontecido”

O telefone tocou e era ele, o inconfundível:

– Escuta aqui ô... é o seguinte... é o Valêncio. Vou levar o Poty na editora.

Desligou.

Como seria a primeira visita que Poty faria à editora – que funcionava num porão – dei uma arrumada na mesa, ajeitei duas cadeiras, abri as cortinas.

Não demorou, chegou o fuque do Valêncio – meio torto, de cor indefnível, o pára-choque dianteiro quase arrastando nos paralelepípedos. Uma das grandes divergências que tive com o Valêncio foi produzida pela comparação que ele fez daquele fuque com o meu Opala – até hoje comigo e em estado de zero. Fiquei indignado. Que ele tivesse opiniões diferentes das minhas a respeito do filme *Dersu Uzala*, do Kurosawa, eu podia aceitar. Ms que comparasse aquele calhambeque com meu Opala 73, jamais. Discutimos muito e passamos umas semanas sem trocar palavra.

Quando Poty desceu do fuque, fiquei abismado. Precisou de ajuda do Valêncio e mal conseguiu se colocar de pé. Arrastou suas sandálias franciscanas na minha direção, puxando de uma perna, as mãos nas cadeiras, gemendo, fazendo caretas de dor. Fiquei chocado, lamentando o quanto havia envelhecido, mas ele me explicou, entre caretas e resmungos, o acontecido. Naquela manhã,

ao sair da cama, sofrera um mau jeito, caíra no chão. Daí o estado lastimável em que estava. Nervo ciático, quadril fora do lugar, sei lá! dizia ele.

Valêncio o segurou, eu segurei a cadeira e nela colocamos o alquebrado Poty, que reclamou daquela chateação que lhe arranjara o Valêncio, obrigando-o a sair de casa naquelas condições.

Ele estava ali para decidir uma das muitas polêmicas – além daquela do fuque versus o Opala – que eu e o Valêncio tivemos na vida. Tratava-se da capa do livro *Maciste no inferno*, que estávamos editando. Já havíamos discutido muito quando da montagem do miolo do livro, mas sempre conseguíamos nos entender. Quanto à capa, não.

O Valêncio queria colocar na capa um desenho cheio de detalhes e minúcias. Era um bom desenho, mas eu achava que não tinha nada a ver com o livro, além de criar problemas gráficos para o título, o nome do autor e a logomarca da editora. Por isso estava ali o gemente e descadeirado Poty, convocado para decidir nossa pendenga.

Entregue a ele o projeto do livro e o desenho. Ele olhou daqui e dali, virou o desenho de todos os lados e sentenciou:

– Não dá.

Valêncio explodiu:

– Como que não dá?!

Poty explicou:

– Não dá. É um ótimo desenho, mas nem sempre um bom desenho dá uma boa capa. Não dá.

Era o que eu tinha dito ao Valêncio nos últimos dias.

Valêncio, chateado com o veredicto do Poty – que no dia seguinte fez um belo desenho para a capa do *Maciste* – deu o braço a ele e os dois se dirigiram ao fuque. Eu entrei para atender ao telefone. Logo em seguida, escutei os dois aos gritos. Imaginei: quebrou o pau.

Saí correndo. Lá estavam eles no meio da rua. Cantando e dançando. Valêncio ria e batia palmas, no estilo cossaco, e Poty dançava uma dança maluca, sacudindo os braços, espichando as pernas, remexendo os quadris. Deixei de lado a hipótese de se

tratar de um ataque de loucura – já que os dois eram loucos há várias décadas – e fiquei imaginando se não seria um ataque de pó de mico ou se eu não havia caído num gaiatice aramada por eles.

Nada disso. Entre gritos e cantorias, Valêncio me explicou que fora colocar o Poty no fuque, mas, desastrado como sempre, escorregara no paralelepípedo e praticamente o jogara no carro. Poty caiu de bunda no banco e os dois escutaram um forte estalar de ossos. Deu-se então o milagre. Poty soltou um grito, colocou as mãos nas costas e disparou a rir:

– Passou, cara! Passou a dor! Tô curado!

Eis o que explicava a dança do pó de mico. Era pura alegria. Quiropatia à moda Valêncio Xavier. Entraram no fuque e lá se foram rua afora, como ao final de um filme de Chaplin, me dando adeus pelas janelas do carro, às gargalhas, para sempre.

Roberto Gomes (21/12/2008)

[Roberto Gomes (Blumenau, 1944) que cedeu esta crônica, publicada em Curitiba no jornal A Gazeta do Povo, duas semanas após a morte de Valêncio Xavier, é filósofo, romancista, contista e cronista. Publicou *Crítica da razão tupiniquim* (1977), *Sabrina de trotoar e de tacape* (1979), *Alegres memórias de um cadáver* (1979), *Antes que o teto desabe* (1981), *Terceiro tempo de jogo* (1985), *Os dias do demônio* (1995), *Exercícios de solidão* (1998), *Todas as casas* (2004), *Júlia* (2008). Reside em Curitiba, PR.]

I

A MÍDIA NA FICÇÃO:
DO ROMANTISMO ATÉ *O MEZ DA GRIPPE*

Antonio Manoel dos Santos SILVA

Em 1981, saiu publicado, em Curitiba, *O mez da gripe* livro de Valêncio Xavier que, desde então, passou a se constituir em referência da prosa experimental no Brasil. A capa de Rones Duke assinalava tratar-se de uma “novella”, talvez por causa do tamanho do livro (mais de 50 páginas, menos de 100), talvez por causa do encadeamento por episódios de certo modo independentes, talvez por evocar a base material das notícias que se sucedem na composição da narrativa. A edição lembrava cópia xérox com reprodução de fac-símiles; nesse sentido parecia trabalho de artesanato que se encantou com a magia do objeto livro.¹ E que, por causa disso, resolveu “fazê-lo”.

Embora seja possível que Valêncio Xavier tivesse elaborado essa narrativa como uma espécie de travessura com o gênero “novela” ou com as convenções de boa parte dos textos literários e, assim fazendo, recuperasse o gosto pelo jogo, tão caro à poesia ingênua e aos procedimentos criativos que se movem pela fantasia, o texto passou a ser apreciado como “literatura de invenção” e, nesse sentido, como um marco da literatura experimental. Tal avaliação encobria a ideia romântica da originalidade autoral e, por vias travessas, a exaltação das correntes de neovanguarda que, desde metade do século XX, puseram como valor literário essencial – principalmente poético – a busca de novas formas de expressão artística.

Neste estudo procuraremos mostrar que a “novela” *O mez da gripe* – caso seja aceita como literatura e não como uma obra de arte mista – está numa linha de tradição que, no Brasil, remonta ao Romantismo, tornando-se tanto mais nítida quanto mais se

1 Seguimos a edição original: NICULITCHEFF, Valêncio. *O mez da gripe*– novella. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981, 75 p.

desenvolvem os meios de comunicação e a percepção, por nossos escritores, da presença e da importância desses meios. Convém assinalar, todavia, que a experimentação literária se dá conforme duas direções principais, já muito conhecidas e que resumimos a seguir.

Consideramos a experimentação literária como um tipo específico de experiência. Não é qualquer experiência, pois uma pessoa tem experiência de alguma coisa ou em alguma coisa, se tal coisa se repete com suficiente número de vezes a dar a essa pessoa a capacidade de resolver problemas contidos nessas coisas ou nessas situações. Assim, uma pessoa tem a experiência do ou no fazer literário (ou da ou na fruição literária) se esse fazer (ou essa fruição) se repete tantas vezes que dá a essa pessoa a capacidade de resolver problemas contidos nesse fazer ou nessa fruição, no próprio processo desse fazer ou dessa fruição. Pode-se sintetizar o significado dessa experiência como sendo “a participação pessoal em situações repetíveis”. Há um outro sentido para o termo experiência, perceptível quando se fala: “foi uma experiência inesquecível”. Neste caso a participação pessoal numa situação repete-se apenas como memória ou re-evocação, não como acontecimento concreto.

A experimentação literária consiste numa operação que coloca à prova um conhecimento, um objeto constituído ou instituído, um sistema, diante de uma hipótese de trabalho, de um método ou de uma técnica, operação essa que seja capaz de conduzir a retificações ou a correções. Caracteriza-se por ser uma atividade comunicável e que possa ser repetida por qualquer um; além disso, caracteriza-se por passar da intenção ou da imaginação ou do anúncio de uma operação, à operação efetiva. O experimento primeiro pode denominar-se, seguindo uma proposta de Ezra Pound, “invenção”; quando se repete, já que é comunicável, pode-se denominar mestria ou, quando já perdeu o caráter de prova, diluição. Em todo caso todo experimento (ou experimentação) é experiência, mas nem toda experiência é um experimento. Este constitui o resultado de uma vontade deliberada de se concretizar segundo o propósito a ser alcançado e uma demonstração de tornar ato real uma possibilidade.

Podem-se distinguir, na história da narrativa de ficção, dois tipos de experimentalismo: o mais recente está voltado para os conteúdos e sua representação, com ênfase na substância daqueles; o mais antigo, está voltado para a forma. O primeiro constitui o experimentalismo naturalista, que pode ser entendido como simulacro cientificista dos conteúdos narrativos.² O segundo constitui o experimentalismo formal, o qual assume duas configurações, conforme se oriente ou para os códigos próprios da literatura (experimentações intracódigos) ou para outros códigos comunicativos, artísticos ou não (experimentações intercódigos).

A prosa de ficção literária tem como suporte e razão de ser a língua natural com seus dois planos: o do conteúdo e o da expressão. Conforme nos ensinou Hjelmslev, apoiado em Saussure, o plano de conteúdo compreende uma substância e uma forma; correspondentemente, o plano da expressão compreende uma substância e uma forma. A forma do conteúdo, de um lado, e a forma da expressão, de outro, internamente articuladas, é que fazem existir a matéria da linguagem e, em nível superior, a matéria literária.³ Daí, podermos afirmar que as experimentações intracódigos que se podem observar na narrativa de ficção em prosa podem acontecer seja com a forma de expressão, seja com a forma do conteúdo, seja com ambas, simultaneamente.

Toda vez que um texto de ficção em prosa (conto, novela, romance, crônica) se deixa invadir ou pela musicalidade própria da poesia ou pelo ritmo que nela, poesia, é essencial, estamos diante de uma experimentação com a forma de expressão. Este afloramento do ritmo fônico (em qualquer dos seus níveis – métrico, melódico, intensivo ou de timbre) foi propósito deliberado de José de Alencar, que realizou esse tipo de experimento em vários trechos de seus romances, mas principalmente em *Iracema*, pu-

2 O melhor texto sobre o experimentalismo naturalista encontra-se na obra de seu inventor, Émile Zola, *Le Roman Experimental*, que pode ser encontrado em tradução brasileira: *O Romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

3 Seguimos HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes a une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1971.

blicado em 1865. Esse afloramento da musicalidade poética, que pode ser verificado nos textos em prosa de Gonçalves Dias (*Meditações*), aparecerá, depois, em Raul Pompeia, nos poemas em prosa de Cruz e Sousa, em muitas narrativas simbolistas, em crônicas de alguns modernistas e pós-modernistas (Vinícius de Moraes, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos) e no texto mito-poético de Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Os experimentos intracódigos com a forma do conteúdo, que são, quando se trata de narrativa, os mais estudados ou analisados pelos críticos literários e pesquisadores acadêmicos, mormente quando tratam da intertextualidade, podem verificar-se nas transposições de gêneros (uso do lírico, uso do diálogo dramático, uso do gênero epistolar, uso da prosa doutrinária), nas transposições de estilo discursivo (por meio da paródia, do pastiche), na desordem da sintaxe narrativa (apagamento dos limites das três linearidades – *ab ovo*, *in medias res*, *a fine*), na sobreposição dos focos (pontos de vista, visões, vozes) narrativos, no uso de enredos duplos ou múltiplos, etc.

Lembremos aqui como exemplos de experimentações intracódigos, na forma do conteúdo, os seguintes contos de Machado de Assis: “Ponto de Vista”, em *Histórias da Meia Noite* (1873); “Teoria do medalhão”, “Na arca – Três capítulos inéditos do Gênesis”, “O Segredo do Bonzo – Capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, “O anel de Polícrates”, “A sereníssima República”, “Uma visita de Alcibíades”, em *Papéis avulsos*; “Viver”, em *Várias histórias* (1896); “Lágrimas de Xerxes” e “Sermão do Diabo”, em *Páginas recolhidas* (1899), e “O melhor remédio”, em *Outros contos*. Modelar na construção de enredo duplo, em dois planos distintos de tempo, é *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

Também é forte a tradição brasileira na prosa de ficção experimental que se apoia no diálogo com outras artes ou que, incidentalmente, as incorpora. Técnicas de visualização ou de iconização (arabesco e desenho) desempenham papel importante, em termos funcionais e expressivos, no já referido romance de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Do mesmo autor, o conto “Trio em lá menor”, de *Várias histórias* desenvolve-se com base na

estrutura musical da sonata. Não se pode esquecer que a leitura de *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, fica incompleta se não se presta atenção nas ilustrações (desenhos a bico de pena) de que o autor se serviu na composição do texto.

Esses experimentos intercódigos artísticos tornam-se um selo estilístico do nosso Modernismo, em sua fase combativa (1920-1930), experimentos que se mesclam com a incorporação de códigos dos meios de comunicação massiva (imprensa escrita e cinema). Anos depois, a partir da década de 1950, acentuando-se mais à frente (entre 1970 e 1980), somar-se-ão as linguagens do rádio, da televisão, da publicidade e da fotografia.

Tomemos nossos modernistas, a começar de Oswald de Andrade. Suas *Memórias sentimentais de João Miramar*, sempre instigantes para a crítica, já foram tratadas como narrativa que se estrutura à maneira cinematográfica;⁴ mais do que isso, além de sobrepôr, à prosa, a forma da expressão lírico-poética, o texto se recorta ao modo pictórico do cubismo analítico. Se folheamos atentamente seu *Serafim Ponte-Grande*, verificamos que, aos experimentos apontados em *Memórias sentimentais*, e na nova obra mais radicalizados e evidentes, acrescentam-se outros: os múltiplos enredos, o caráter errático das vozes narradoras, a fisicalidade significativa.⁵

Já se viu que *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, estrutura-se musicalmente, com base na suíte.⁶ Seu primeiro romance, *Amar, verbo intransitivo* (1927), foi elaborado, conforme intenção expressa do autor e como tal realizado, como um filme com mo-

4 Ver a respeito: CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na Mira*. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964, p. 9-44.

5 Ver CAMPOS, Haroldo. *Serafim: um grande não-livro*. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. São Paulo: Editora Globo, 2007, p. 13-46.

6 Ver: SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, e PORTELA, Daniela Soares. *Suíte e folclore na composição de Macunaíma*. In: _____. *O livro por trás dos livros: incorporação do objeto livro em Grande Sertão: Veredas, Macunaíma e Memórias póstumas de Brás Cubas*. (Tese de Doutorado). São José do Rio Preto: IBILCE-UNESP, 2009, p. 68-90.

mentos claramente expressionistas.⁷ Se formos aos seus primeiros contos, os que compõem *Primeiro Andar*, encontraremos “Moral cotidiana” e “História com data”: aquele constitui transposição burlesca de uma peça de teatro, que traz, além disso, inserção de anúncios publicitários; este mobiliza expressões estereotipadas presentes em jornais paulistanos, além de conter, como encaixe, uma narrativa folhetinesca, que também é como o “gênero” crônica, um filho legítimo da imprensa escrita.

Todos esses textos modernistas constituem experimentos intercódigos, mas o mais espetacular, ou seja, o mais caracterizadamente visual, o mais cinematográfico e com simulações multimidiáticas intitula-se *Pathé-Baby* (1926) de Antonio de Alcântara Machado. Trata-se de uma sequência de crônicas de viagem (sessões corridas), apresentada como um programa ou roteiro e montada à maneira das exposições que aconteciam no começo do século XX, sugerindo-se a música executada fora da tela por meio de gravuras que mostram uma pianista, um flautista, um violinista e um violoncelista, personagens que vão saindo das páginas à medida que as crônicas se sucedem.

Saltemos no tempo, mas deixemos claro que os primeiros experimentos literários com um código de meio de comunicação de massa se deram com a imprensa escrita. E que esses experimentos foram tão fecundos e tão repetidos e disseminados que praticamente se automatizaram, consolidando o gênero misto da crônica e uma espécie narrativa, que carrega os sentidos e a ação no entretenimento dos leitores, a saber, o folhetim.⁸ Esse tipo de experimentação nos traz de volta Machado de Assis.

7 Ver SILVA, A. M. S. Presença da mídia em Mário de Andrade. In: _____. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2006, p. 63-100.

8 Fundamental para o conhecimento dessa relação entre imprensa escrita e literatura é: MEYER, Marlyse *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Da mesma autora é o ensaio *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica*. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Editora da Unicamp. 1992, p. 93-133.

Nosso melhor prosador começou a explorar, embora timidamente, alguns instrumentos de expressão próprios da imprensa escrita (jornal e revista) em três de seus primeiros contos: “Miss Dollar” (*Contos fluminenses*, 1870), “A parasita azul” e “Aurora sem dia” (*Histórias da meia noite*, 1873). Entretanto, é em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que incorporará, junto com procedimentos próprios do jornal e da revista (a conversa errática com os leitores virtuais, os saltos de leitura etc.), os que se relacionam com o arabesco e o desenho (fraseados-ícones, espaçamentos, capítulos vazios), conforme já se demonstrou.⁹

Muitos dos prosadores brasileiros do século XIX foram jornalistas ou, ainda que por pouco tempo, escreveram para jornal; este fato se observa também no século XX. Daí poder-se afirmar que essa experiência refletiu-se em modos de narrar ficcionais com pendor jornalístico e também, contrariamente, modos ou estilos de escrita jornalística impregnados de poeticidade ou de ficcionalidade. Se essa interatividade se acompanha da consciência crítica da diferença dos discursos, é outro aspecto a ser estudado, já que as acomodações consolidadas ao longo do tempo apagam as singularidades próprias de cada forma de comunicação. Já escrevi em outra parte:

Como o romance burguês, portanto o romance, pura e simplesmente, assimilou no século XIX, técnicas de narrar do jornalismo, pouco sentimos hoje as diferenças, a menos que alguém, sob a máscara de um narrador ou fazendo-se valer como autor implícito, escancare os procedimentos. Creio que esse desvelamento das artimanhas do jornal, muito claro em alguns autores do século XX, teve sua primeira aparição – e de modo crítico

9 SILVA, A. M. S. Figuração, leituras e formatividade em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, M. C. T. e MOTTA, S. V. *À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas*. Campinas: Alínea, 2006, p. 85-105).

Todos sabem que esse fenômeno de assimilação intercambiável deu-se também entre a prosa de ficção e o cinema, desde princípios do século XX. Já referimos, linhas atrás, algumas obras de Mário de Andrade, de Oswald de Andrade e de Antônio de Alcântara Machado, em que elementos da linguagem cinematográfica se fazem presentes, definindo processos de experimentação deliberada ou consciente por parte dos autores. Essa consciência operante com esse meio de comunicação, ao mesmo tempo massivo e artístico, encontraremos em meados do século XX, nos textos do “cosmopolita” José Geraldo Vieira (1897-1977), que se valeu da linguagem cinematográfica e de outras linguagens – inclusive da publicidade – em *A túnica e os dados* (1947), *A ladeira da memória* (1950), *O albatroz* (1952), *Terreno baldio* (1961) e, especialmente, *Paralelo 16: Brasília* (1966). Na década de 1950, quando as neovanguardas (Concretismo e Neoconcretismo) se fazem conhecidas na busca de uma nova poesia, João Guimarães Rosa comparece com o mais experimental de seus textos, o conto “Cara-de-bronze”, uma das sete narrativas de *Corpo de baile* (1956). Trata-se de uma narrativa em que, aos experimentos intracódigo (poesia lírica e narrativa, seriação litânica, épica medieval e mitos, conto maravilhoso e metalinguagem) juntam-se os intercódigos (encenação teatral, citações em rodapé, moda de viola e cinema).

As experimentações desses dois autores apontam para duas linhas inventivas: uma se pauta pelo universo da literatura e seu código de base, a linguagem verbal; outra se risca com outros códigos, artísticos como os do arabesco e do desenho, do cinema e do teatro, da arquitetura e da fotografia, ou não artísticos, como os da formulação geométrica ou matemática, do jornalismo, da publicidade, da televisão, do rádio... A primeira linha pode sobreviver sem a segunda; a segunda, enquanto operador da experimentação

10 SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos: Interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2006, p. 27.

literária, não se sustenta sem a primeira. Por outro lado, as experimentações do segundo tipo se intensificaram, no Brasil, a partir da década de 1970, sendo observáveis em muitos textos, que podem ser vistos como os antecedentes próximos de *O mez da gripe*.

Dentre essas obras anteriores, convém lembrar: *Zero* (1974), de Ignácio Loyola Brandão; o conto *Classificados* (1977) e *Enigmalião* (1980), de Dinorath do Valle; *Pega pra kapput* (1978) de Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo e Edgar Vasques; *Avarmas* (1978), de Miguel Jorge, e uma enormidade de narrativas dirigidas para a leitura do público infanto-juvenil. *O mez da gripe* dá continuidade a toda essa tradição de narrativa experimental.

II

O MEZ DA GRIPPE: UMA LEITURA DA NOVELA (Tradição Romântica e Modernidade)

Heloisa Flory Gonçalves da MOTTA

*É difícil marcar o lugar onde para o
homem e começa o animal, onde cessa
a alma e começa o instinto – onde a
paixão se torna ferocidade. É difícil
marcar onde deve parar o galope do
sangue nas artérias, e a violência da
dor no crânio.*

(Prólogo de Macário)

O presente estudo se propõe como leitura de um dos textos de literatura experimental de Valêncio Xavier, *O mez da gripe* publicado originalmente em 1981, de forma artesanal, custeado pelo próprio autor e reeditado em 1998 pela Companhia das Letras. Sabemos que tal tipo de produção sempre foi pautado por discussão e controvérsias, devido à influência dos meios e técnicas comunicativas variadas.

Como abordar a obra em questão? É um livro que nos permite tecer várias leituras. Que proporciona ao leitor visões diferentes acerca de um episódio, ficcional ou não. Esta poderia ser uma definição comum do que seja a própria literatura: arte das palavras, multiplicidade de sentidos e vozes. Entretanto quando nos deparamos com uma obra tão plural, como *O mez da gripe* de Valêncio Xavier, o que dizer? É possível defini-la, enquadrá-la? Aliás, é necessário que haja uma definição? Como ler uma obra tão plural quanto a referida? Silva assim nos apresenta o livro:

(...) enquanto meio, temos um livro que abriga uma colagem de muitos outros meios. Enquanto livro de arte – reluto em aceitá-lo como literatura apenas ou exclusivamente –. *O mez da gripe* pode provocar discussões sobre autoria, sobre originalidade e valor estético (aspecto que vem azucrinando os teóricos desde o Romantismo), sobre os limites da experimentação literária, a qual, desde os nossos modernistas, balança na corda bamba do princípio da liberdade criadora, sobre o esgotamento, quiçá a morte, da própria literatura. (SILVA, 2006, p.152)

Sabemos, pois, que se trata de uma obra aberta, que foge a regulamentos válidos, permitindo muitas interpretações, com diferentes percursos de leitura. Tal variedade se justifica quando atentamos para sua composição. Podemos dizer que incorpora elementos de muitos meios de comunicação: fotografia, publicidade, poesia, entrevista, reportagens, desenhos, literatura. Assim, não se trata de uma obra unicamente literária, mas de uma obra mista. Quanto mais o autor utiliza meios midiáticos, mais se trata de um objeto artístico e menos de um livro. Já que em Valêncio Xavier ocorre um excesso de linguagens, podemos pensar que a literatura praticamente desaparece da obra? Um olhar minucioso nos mostrará que não. De qualquer forma, não deixa de ser uma obra de arte, pois sua composição é altamente elaborada e os significados se multiplicam a cada leitura. Os entrelaçamentos que se sucedem enriquecem a trama: tanto os que ocorrem entre as linguagens dentro da obra, como os possíveis com outras obras de arte.

Estas diferentes linguagens estabelecem um jogo interativo. Por exemplo: uma fotografia identificada como Rua Batel seguida do relato de dona Lúcia, na página 39; o olhar de um desenho, com um poema; um comentário de um jornal e a reportagem de seu concorrente. Há muitas formas de entrar no livro. O leitor pode escolher qual vai utilizar e traçar um roteiro. Podemos fazer exercícios de leitura diversos, ora focalizando uma linguagem, ora outra. A interação entre os meios completa a informação e nos permite alcançar um entendimento maior da narrativa. No nosso estudo, optamos por abordar a questão literária, ao fazer um recorte no livro, focalizando a narrativa em primeira pessoa de um homem solitário pela cidade de Curitiba. Entendemos que seu relato constitui uma importante presença literária no contexto geral da obra, e procuraremos traçar uma comparação com Álvares de Azevedo e Dalton Trevisan.

De acordo com Silva (2006), essa narrativa em primeira pessoa pode ser classificada como um poema erótico, no qual o eu lírico se apresenta como um homem que atravessou o período da gripe e viveu uma aventura em meio ao caos da cidade. Como um relato dos amigos da *Noite na taverna*, este narrador mas-

culino se gaba de sua aventura. Um ser invisível que penetra na história, vagando pela cidade e pelo livro. Tal narrador revela-se consumido pelo desejo desenfreado de posse feminina, como o Nelsinho de Dalton Trevisan, do conto de livro homônimo *O vampiro de Curitiba*. Em meio ao caos instalado no local, uma criatura resistente (ou imune?) à doença perambula pela cidade, encontra moribundos e deles se aproveita, tirando-lhes a seiva da vida. Um homem-vampiro que suga/chupa sua vítima, deixando-a em estado pior do que o anterior: se não for a morte, é a loucura o destino da moça abusada. Na novela de Xavier, atormentada com algo que lhe ocorreu, uma moça passa a vagar pela cidade, de acordo com relato posterior de Dona Lúcia. Podemos supor que esta mesma moça atormentada seja a que anteriormente foi objeto do desejo do homem solitário. A imagem fixada da donzela romântica, branca e pálida, se repete neste livro, nos mostrando que um discreto fio de interação pode ser traçado entre a obra de Álvares de Azevedo e a de Valêncio Xavier. A solidão e a fúria sexual nos remetem ao vampiro curitibano de Trevisan. Silva nos diz que o poema erótico em questão:

(...) constitui o único texto comprovadamente autoral, ou melhor, o único discurso literário não colado de outras instâncias. (...) trata-se de um poema desajeitado, que evolui, de modo descontínuo, por meio de versos irregulares em sua métrica (SILVA, 2006, p.154)

Erotismo ultra-romântico

Os componentes básicos de uma novela literária estão presentes na obra: há personagens, espaço, tempo, enredo e foco narrativo. Todos os elementos da narrativa aparecem de forma multiplicada e multifacetada: espaços (Brasil, Curitiba, Alemanha, interior da casa), tempos (1918, relato posterior de Dona Lúcia, em 1976, narração sem data definida do homem misterioso), enredos (notícias da guerra, doença, Dona Lúcia e seu relato, a narração

erótica) e focos narrativos, identificados em cada linguagem. No geral, a história se passa na cidade de Curitiba, no ano de 1918. Retrata o surto de gripe que assolou a cidade neste período e ficou conhecido como a gripe espanhola, ou *a hespanhola, molestia infecciosa*.

Devido à pluralidade de códigos e linguagens presentes na obra, qualquer tentativa de classificação seria reducionista e fechada. Porém é possível escolher um caminho para nortear a leitura da obra. Podemos sublinhar as semelhanças existentes com o romantismo de Álvares de Azevedo, este influenciado por Byron e Musset. Por isso, daremos atenção especial à parte propriamente literária que se encontra inserida na obra.

Na primeira parte da obra, datada ficcionalmente como Outubro de 1918, logo na segunda página já encontramos o início da narrativa, ao lado de um desenho de um homem de aspecto sério: “Um homem eu caminho sozinho / nesta cidade sem gente / as gentes estão nas casas / a gripe”. Neste momento, o leitor percebe que, em meio às notícias retiradas dos jornais da cidade e dos documentos públicos, uma história começa a se desenvolver com um narrador em primeira pessoa, o que resulta em uma intimidade e proximidade com o leitor que não se consegue com os recortes anteriores. Entrelaçada à narrativa da cidade, temos agora a narrativa de um sujeito, nos possibilitando uma penetração mais profunda no ocorrido. Essa individualização do episódio curitibano nos remete intimamente à literatura ultra-romântica, marcada pela exageração do sentimento do **eu**, carregado de pessimismo, terror, devaneio. Bosi (1975) diz que os nossos românticos exibiam fundos traços de defesa e evasão, como seus ídolos europeus. Em relação ao individualismo, Alfredo Bosi é incisivo: “O fulcro da visão romântica de mundo é o sujeito” (BOSI, 1975, p.102). Tal qual os românticos, o homem solitário da obra de Xavier parece desfrutar de um sonho em meio à dura realidade, desprovido de qualquer preocupação social em relação à moléstia e ao destino da cidade: sua única preocupação é aproveitar sem pudores o instante de gozo que a situação funesta lhe propicia. Além de sugerir como o texto de Xavier dialoga com os de Azevedo em relação ao tema, queremos propor uma reflexão mais abrangente, a começar pela

escolha da aproximação com o texto romântico. Não seria possível nos questionarmos quais as ideologias correntes do romantismo na época e que ainda são pertinentes ou retomadas em *O mez da gripe*? Sabemos que as discussões estéticas estavam no centro das primeiras manifestações românticas, que propunham uma ruptura ou a abolição total das normas clássicas. Sabemos também que no período do chamado Ultra-romantismo, essas questões foram deixadas de lado em nome da criação literária e da fruição criadora, da liberdade de criação. O mesmo rompante criador se vê nas obras experimentais do século XX, o mesmo desejo de ruptura com as novas normas literárias. Em nome da liberdade criadora, alguns autores do século XX se apropriam dos recursos das diversas linguagens da mídia e as incorporam em suas produções artísticas.

No Brasil, nenhum poeta incorpora melhor o ideal romântico da chamada Segunda Geração do que Álvares de Azevedo.

Inebriado pelo entusiasmo e excitação juvenil, Álvares de Azevedo escreveu poemas carregados de volúpia, devaneio, ilusão. Em seu livro *Lira dos Vinte anos*, podemos destacar alguns poemas que expressam com maestria a herança byroniana do brasileiro. Entre eles: *No mar* com a terceira estrofe: “*Sonhavas? – eu não dormia; / A minh'alma se embebia / Em tua alma pensativa! / E temias, bela amante, / A meus beijos, semelhante / às folhas da sensitiva!*” (AZEVEDO, 2001, p.31) O poema se inicia com a imagem da amada dormindo, em clima noturno, embalada nas faluas, ao som da melodia e no ritmo das ondas do mar. Tudo muito fluido, leve, iluminado pelo clarão da lua. Um forte tom sensitivo se destaca, com perfumes, cores, toques e temores. Álvares de Azevedo é todo sentimento. Outro poema, *Sonhando*, também nos mostra a donzela pálida correndo, fugindo do poeta apaixonado. Como um sonho nunca realizado, é a sua amada.

Em Álvares de Azevedo vemos um homem desejoso de contar os sonhos que teve com a donzela, todas as suas loucas lembranças. Mas para este, a moça é pura, intocável, por isso aparece em sonho, em visões, ora dormindo ora fugindo do homem que lhe devota tanto amor. É um amor espiritualizado, imaterial. O que resta ao poeta é sofrer e morrer de amor. Mario de Andrade escreveu:

Os nossos poetas românticos foram muito vítimas dessa imagem do rapaz morto. Não só a cantaram às vezes, especialmente Álvares de Azevedo, como viram suas vidas encurtadas, alguns colhidos mesmo numa ainda rapazice irritantemente inacabada. É o caso ainda especialmente de Álvares de Azevedo. E tendo morrido moços, no geral poetaram como moços, muito embora finjam às vezes formidável experiência de vida. Como ainda especialmente é o caso do nosso Macário. Assim, é agradável a gente buscar na poesia deles os temas preferidos da mocidade, e entre estes escolho, pela sua importância, o do medo do amor. (ANDRADE, 1972, p. 199 e 200)

Além da mulher, seu outro tema corrente é a morte, vista de forma quase bela e desejada em *Anjinho*: a visão da criança morta, pálida com lábios roxos lhe evoca sentimentos nobres e elevação espiritual.

Uma imagem frequente em sua produção é a visão da amada durante a noite, deitada no leito, suspirando pálida. A mesma imagem que perturbava o romântico ressurgiu em Valêncio Xavier, que se apropria das figuras românticas conforme lhe convém, sem se ater às premissas românticas rigorosamente.

O poema de Álvares de Azevedo *Quando à noite no leito perfumado* traduz este universo de sonho com a mulher desejada, embora com as amarras do medo. Já o poema *O poeta* revela o sonho do romântico em encontrar a amada em sua cama, mas sempre dormindo, uma vez que a realização do amor nunca é possível para o poeta romântico.

Se na poesia a mulher é pura e inalcançável, no texto em prosa *Noite na taverna* a mulher é vista como um objeto, uma prostituta sem valor, usada para satisfazer os desejos mais baixos dos rapazes bêbados, todos se vangloriando de seus feitos. Este mesmo homem reaparece em Valêncio Xavier, mas agora não tão idealizador como

o romântico. Ou melhor, nada idealizador. Ele aparece para contar uma aventura que se inicia com a mesma visão de mulher: branca, pálida, adormecida, doente, deitada em sua cama, despertando desejos em seu espectador. Mas, tal qual o vampiro de Trevisan, não se reprime e ataca sua presa, sugando suas forças sem o seu consentimento. Aqui some o jovem romântico sofredor que nunca toca na mulher e reaparece o romântico erótico e satanista, jovem bêbado que se diverte contando histórias macabras aos amigos em *Noite na Taverna*.

Noite na Taverna inicia-se com a descrição do lugar onde os jovens embriagados se encontram: lá há mulheres que *dormem macilentas como defuntos*. Jovens se divertem primeiro com os vapores do vinho, seguidos dos vapores da fumaça de seus charutos. O primeiro rapaz a contar suas histórias é Solfieri, e é exatamente seu relato o que mais nos interessa. Sua história se passa em Roma, *cidade do fanatismo e da perdição*. Lá encontra uma mulher de “*forma branca*” com face semelhante “*a de uma estátua pálida a lua*”. Seguida da visão delirante da mulher, o choro surge como elemento significante: “*de frenesi, um como gemer de insânia*”. O mesmo choro de mulher, mistura de dor e gozo, aparece também em Valêncio Xavier.

Enfeitiçado, o homem segue a mulher e, de repente, se encontra em um campo cheio de cruzes, que logo identifica como de um cemitério. A moça é “*criatura pálida*”, o rapaz sente “*febre*”, “*delírio*” e o choro da mulher lhe soa como uma suave canção. Após um ano, volta a Roma e se entrega a orgias, com mulheres igualmente pálidas e com gemidos excitantes. A visão inicial ainda o perturba. Se encontra em um campo e eis que encontra um caixão:

As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta! (AZEVEDO, 1965, p.22)

Sua narrativa encontra o ápice no instante em que revela qual foi sua atitude diante do defunto:

Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era uma forma puríssima... Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estatua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já froixa nas janelas. Àquele calor de meu peito, a febre de meus lábios, a convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiou-os como a de uma estrela entre névoa –, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados. Não era já a um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela. Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 1965, p.24)

Vem então a revelação: ela não estava morta, mas sofria de catalepsia. Mais um ponto de semelhança com o poema erótico de Xavier: a posse sexual de uma mulher enferma, com aspectos moribundos, branca e com feições puras. Após momentos de prazer, uma patrulha aparece e libera o rapaz para seguir seu caminho. Este ainda conta que mulher em questão morre depois de dois dias; ele a sepulta em seu quarto, dormindo sobre a lage do túmulo durante um ano. Seus amigos ouvem o relato na taverna e julgam a história fantasiosa, lhe questionam se tudo não passa de um conto. Como

lembrança e prova, Solferi guarda a grinalda seca e murcha que a pálida usava. Nem uma recordação assim nosso herói de *O mez da gripe* tem para evocar a aventura que viveu. Sua única maneira recordar é contando aos leitores e revivendo em sua mente; desta forma termina sua narrativa:

Mas sempre terei diante de mim
a visão de eu abrindo a porta
a casa vazia, seu corpo de loura plumagem
Sem me voltar, sem voltar
diante de mim a cidade vazia, silenciosa
nestes dias da gripe
ninguém me viu nem me verá. (XAVIER, 1981, p. 62)

A certeza que ele tem de que ninguém nunca o verá não seria um indício de sua capacidade sobre-humana de se locomover, tal qual um vampiro?

Díálogos possíveis com Dalton Trevisan

Ao lermos o conto *O vampiro de Curitiba*, podemos perceber associações com o narrador de Valêncio Xavier em *O mez da gripe*. As histórias se passam no mesmo espaço ficcional, cidade de Curitiba, e os protagonistas vagueiam pela cidade levados por seus desejos. É possível delinear semelhanças físicas e psicológicas dos dois heróis, se assim podem ser chamados. Seguindo a ordem cronológica, vamos observar melhor o narrador de Xavier. A capa nos apresenta uma espécie de retrato de um homem bem vestido, de terno, bigode e cabelo com brilhantina, arrumado de acordo com os hábitos da época, bem centralizado. O emblema da morte em seu lenço já destaca o tema central na história. A figura reaparece em diversas páginas da narrativa e fica sugerido, conforme apontou Silva (2006, p. 154) que poderia ser a descrição física do narrador do poema erótico, pois a imagem aparece nas páginas inicial e final do poema. Seu relato assim se inicia:

Um homem eu caminho sozinho
nesta cidade sem gente
as gentes estão nas casas
a gripe (XAVIER,1981, p.9)

O eu-lírico não apresenta passado, história, nem comoção pelo acontecimento trágico. O cenário está montado para a aventura, revelando a desolação da cidade e a solidão do eu-lírico. Acatando a sugestão de leitura de acompanhar todo o poema, juntando os fragmentos espalhados pelo livro, temos sua continuação na página 14:

Entro na casa
a porta sem chavear
alguém que saiu para voltar
e não mais voltou/ entrou para sair
e não mais saiu.

Em seguida, vê uma mulher prostrada em sua cama, abatida pela doença. Admira-lhe a brancura e *loura plumagem*, detendo-se um pouco na descrição de seu objeto de desejo. Seu marido está tossindo em outro aposento. Ele então se aproxima, descobre-lhe a nudez e concretiza a posse física da mulher. E temos sua última confissão na página 62:

Mas sempre terei diante de mim
A visão de eu abrindo a porta
A casa vazia, seu corpo de loura plumagem
Sem me voltar, sem voltar
Diante de mim a cidade vazia, silenciosa
Nestes dias da gripe
Ninguém me viu nem me verá (XAVIER,1981, p. 62)

Em Trevisan, no conto “O vampiro de Curitiba”, temos uma confissão rica em detalhes de como o narrador se sente abalado pelas mulheres: “Ai, me dá vontade até de morrer. Vejo a boquinha

dela como está pedindo beijo... Não é justo para um pecador como eu. Ai, eu morro só de olhar para ela, imagine então se...”

A própria estrutura do conto permite desenvolver mais os pormenores, como bem observou Candido ao analisar a obra de Álvares de Azevedo. O conto de Trevisan, o primeiro do livro homônimo, é uma peça-chave para se entender o próprio autor, uma vez que revela ao leitor um espírito que percorrerá todo o livro, nos apontando qual será o tom das narrativas subsequentes, excitadas, sombrias, degradantes, perversas. Nelsinho, o narrador, não consegue nem ao menos encarar os olhos das mulheres, que já se derrete todo observando-as, quer sejam casadas, normalistas, virgens, viúvas, órfãs. Todas parecem sufocá-lo e seduzi-lo: “Enxergo tudo vermelho à minha frente. Aqui jaz Nelsinho, o que se finou de ataque. Dize-me, gênio do espelho, existe em Curitiba alguém mais aflito do que eu?” (p.4)

Assim, não poderíamos tomar por empréstimos as confissões de Nelsinho e aplicá-las ao narrador de Xavier? Não poderiam ser as duas personagens representação de um espírito comum que assola um mesmo espaço ficcionalmente construído, a cidade de Curitiba? Não sabemos se Valêncio Xavier se inspirou em Dalton Trevisan para construir seu personagem, mas a ideia é absolutamente plausível, sendo os dois conterrâneos e sabendo que há uma valorização muito grande da cultura paranaense no próprio Estado.

Vejamos as semelhanças: as duas narrativas são em primeira pessoa, o que confere a ambas um tom confessional, mais intimista; ambos os protagonistas se encontram sozinhos na mesma cidade:

Xavier: “Um homem eu caminho sozinho”,

Trevisan: “Tem piedade, Senhor, são tantas e eu tão sozinho”.

Além das peculiaridades psicológicas, ou patológicas, se o leitor assim o preferir, podemos encontrar mais um ponto de identificação na descrição física: se aceitarmos os desenhos como representação física em Xavier, encontramos no bigode mais um ponto em comum com Trevisan, pois Nelsinho declara “Vou postar-me diante dela, pode ser que se encante com o meu bigodinho” .

O livro de Valêncio Xavier abriga inúmeras possibilidades de leitura. Escolhemos aqui levantar alguns pontos em comum com nosso gênio romântico Álvares de Azevedo e com o contista moderno Dalton Trevisan. Assim como o livro de Xavier nos apresenta um quadro de interações entre códigos e linguagens, procuramos apresentar um pouco de interação literária possível com a obra em questão. Podemos identificar o eu-lírico do poema erótico como um vampiro, consumido de desejo como Nelsinho e com características românticas também, como um jovem embriagado, que passa a noite em uma taverna com amigos. Quem sabe, com um surto de doença e morte dizimando uma cidade inteira, a melhor saída não seja exatamente a embriaguez e a busca derradeira por prazer, como Solferi e Nelsinho fazem. Mais do que um exemplo literário, a passagem escolhida neste trabalho se mostra uma opção absolutamente humana para momentos de caos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p.199-229.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martim Claret, 2001.

_____. *Noite na Taverna e Macário*. São Paulo: Martins, 1965. (Biblioteca de Literatura Brasileira)

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

CANDIDO, A. A educação pela noite. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 10-22.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios)

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.

TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 2. ed. revista, ampliada e aumentada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

XAVIER, Valêncio. *Minha mãe morrendo e o menino mentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981.

III

O MEZ DA GRIPPE – A CAPA: Uma análise semiótica a serviço do multiletramento

Cláudia Mara Piloto da Silva PAROLISI

Sabe-se que todo texto constituído de imagens é compreendido quase que universalmente. Inúmeras vezes, porém, a compreensão da imagem acontece diferentemente das implicações verbais que lhe são inerentes, ou dos resultados que o destinador almejava que fossem absorvidos pelos destinatários, uma vez que são dirigidos à cultura e linguagem específica de um determinado povo e região.

Em função dessas particularidades, aprender a abordar significativamente o visual de um texto qualquer em sua materialidade aparente, apenas significante, é perceber que essa camada do discurso também “alicerça o substrato semântico na edificação das pré-condições de existência do sentido, assim como na articulação do sentido em si mesmo” (D’Ávila, 2003).

Diante do exposto, faz-se necessária, a aquisição de habilidades e competências para a prática da leitura visual, ou seja, aprender a captar os sinais que a imagem carrega, desvendando os sentidos implícitos e os explícitos contidos nas representações visuais, como já foi comentado anteriormente.

Antes mesmo da exposição da referida análise, convém abordar considerações que giram em torno dos termos letramento e multiletramento.

Letramento é um neologismo que foi usado, pela primeira vez, em 1986, pela pesquisadora Mary Kato em sua obra *No mundo da escrita: uma perspectiva psicolinguística*” (apud Soares, 2003, p. 15). Ela explica que o termo passa a existir para atender a uma necessidade diante de uma nova realidade social, quando não basta apenas saber ler e escrever, mas é preciso gostar de ler e de escrever, sabendo pôr em prática estes aprendizados.

Para Nícia D’Ávila, o letramento visual favorece:

(...) olhar o mundo e aprender a ver; representa poder entender o mecanismo gerador do sentido viso-estético inserido nos textos, cientes de que a imagem, nada inocente, esconde muito mais do que mostra em meio ao aglomerado de traços e linhas componentes de um figurativo qualquer (...); por multiletramento, esse mesmo processo surgiria inscrito sob novas técnicas de ordem multidisciplinar tendo por finalidade a multidirecionalidade. (2006, p. 6)

Apontada como facilitadora dessa prática, a Teoria Semiótica da Figuratividade é uma das mais eficientes da atualidade, proporcionando novas possibilidades em estratégias de leitura, compreensão e entendimento de texto e favorece o que hoje denominamos, em educação, de aprendizagem de multiletramento.¹¹

A Teoria Semiótica da Figuratividade Visual foi elaborada pela professora e pesquisadora Dra. Nícia Ribas D'Ávila, em meados da década 1980, a partir de Percurso Gerativo do Sentido na Manifestação Visual e cientificamente inspirada no Percurso Gerativo do Sentido, de Greimas. Elaborada para analisar as manifestações imagéticas dentro dos conceitos que a permeiam, a arte é vista como linguagem e o objeto de arte como texto. A imagem, enquanto texto, é uma unidade de significação.

Por essa ótica, a teoria daviliana possibilita apreender, desconstruir e promover uma abordagem do sentido inserido nos textos visuais, com vistas a sua articulação, visto que toda imagem possui um agencamento de traços e formas portadores de sentido, em que múltiplas partes dialogam de modo coerente.

A teoria semiótica greimasiana foi de extrema importância para Nícia D'Ávila, dado seu caráter objetual, descritivo-opera-

11 Significa que compreender e produzir textos não se restringe ao trato do verbal oral e escrito, mas à capacidade de colocar-se em relação com as diversas modalidades de linguagens oral, escrita, imagem, imagem em movimento, gráficos, infográficos etc. (Rojo, 2004, p. 31).

cional e denotativo, por ser voltada à desconstrução e análise do texto linguístico verbal.

Conforme as palavras de D'Ávila, a teoria greimasiana colabora efetivamente na criação de sua teoria, pois ela encaminha o analista ao exame minucioso dos objetos, por meio de estruturas objetivas e precisas, analisando os conteúdos de forma clara e significativa, com o intuito de desconstruir o texto em busca de sua significação.

A semiótica da figuratividade visual, na esteira das teorias da significação, explora o sentido que atravessa o texto, procurando descrever, analisar e explicar sua estrutura interna, elucidando os percursos que o sentido desenvolve em relação a níveis de estruturação, para desvendar mecanismos e conexões nas informações implícitas ao longo do texto.

Assim sendo, escolhemos para analisar os elementos textuais contidos na capa do romance *O mez da gripe* (1981), desenhada pelo artista plástico Rones Dumke, cujo conteúdo dá pistas de seu processo de criação e de busca.

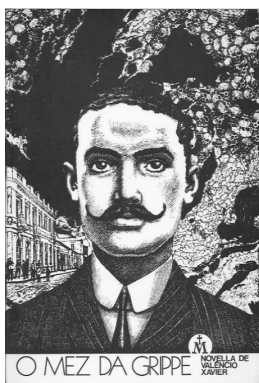


Figura 1: A capa *O mez da gripe*(1981), desenhada pelo artista plástico Rones Dumke.

A capa é uma propaganda do livro. Normalmente por meio dela o comprador entra em contato com o livro enquanto produto, visto que fica exposta nas livrarias. Justamente por isso, a capa de um livro é recurso extremamente importante na caracterização,

identificação e divulgação do trabalho literário. A capa de um livro carrega as inscrições do nome do autor e um título, além de imagem, ou gravura, que faz parte da estratégia de marketing e divulgação de um produto comercial.

Na capa de *O mez da gripe* o título é composto por doze letras maiúsculas (caixa-alta), com predominância de traços retos que se repetem, juntamente com algumas curvas abertas e fechadas. É visível que a altura das letras se mantém no mesmo padrão. Quanto à largura, os grafemas O, M, E, Z, D e A ocupam uma proporção bem maior do que os outros grafemas G, R, I, P, P e E. Somente o lexema “mez”, ocupa 1/3 do espaço. Numa visão metafórica, pode-se dizer que o mês foi extenso, demorado. Por sua vez, os seis últimos grafemas formam o lexema “gripe”, sendo que as letras estão lado a lado, bem próximas, apertadas, comprimidas, sugerindo aglomeração, contágio. A letra M, contida no simbólico “bottom”, apresenta um estilo diferenciado, com traços mais firmes e mais escuros.

A escolha do tipo ortográfico não corresponde à do tipo convencional. Tudo leva a crer que é uso de época, ou ortografia europeia. O símbolo que aparece acima do nome do escritor é composto pela letra M, com a imagem de uma cruz sobreposta. A cor preta, utilizada tanto para as letras como para o símbolo, aparece sobre um fundo liso e branco. A cor preta remete à coloração da letra impressa. O preto/escuro se opõe ao sol, à luz, lembrando o velho ditado físico “a branca luz do sol como a soma de todas as cores; o preto, a ausência de todas”.

Há um encaixe perfeito entre todos os elementos apresentados, envolvidos por um desenho que representa uma lápide. Estes elementos, juntos, desencadeiam as isotopias da cor, da vida e da morte que, por sua vez, recobram a dualidade entre corpo e alma e entre a vida e a morte, estabelecendo os limites entre vivência e mortalidade.

O romance *O mez da gripe* escrito por Valêncio Xavier, faz dele o primeiro escritor romancista gráfico brasileiro, por ter aberto um novo caminho para a literatura, a literatura experimental gráfica, que explora a montagem de recursos gráficos, como em

um cinema escrito, em que os espaços da página impressa ganham nova dimensão. Para isso, extrapola os limites bidimensionais da página impressa, utilizando recortes de jornais, anúncios antigos, ilustrações a nanquim e tudo o mais que exclua as formas tradicionais de narrativa.

Após os ligeiros comentários a respeito dos aspectos verbais contidos na referida capa, analisaremos, sob a ótica da teoria da viliana, os elementos visuais dela, salientando aspectos que auxiliarão na relação conteúdo, expressão e forma. Interessa-nos o mundo da imagem construída pelos elementos da linguagem visual: linha, forma, cor, luz, volume, que, articulados, dão forma aos conteúdos. Interpretá-los possibilitará a apreensão e compreensão do processo criativo do autor.

A teorização proposta por D'Ávila apresenta as seguintes terminologias:

a) figural I nuclear – nebulosa figural colhida de 1ª ou de última instância da apreensão do todo visualizado; b) figural II classemático (presentificado), o traço-classema que serve de suporte ao formato e elemento constitutivo da forma. Pode ser estudado sob os dois aspectos (clas-b e clas-c); c) figurador I do *logos* (representação da imagem); d) figurador II do *mythos* (re-representação da imagem). Este último é fruto da fertilidade imaginativa que permite interpretar, na imagem percebida, traços e condições pressupostos, por meio da crença ou opinião que provém da fantasia, ou ainda pela faculdade de conceber e de recriar motivada por experiências perceptivas anteriores e riqueza de repertório. O figural II como 'clas-b', com quantificação e qualificação reduzidas, estaria voltado ao formato do objeto em si (um círculo posto, por exemplo), como se a essência e a aparência do mesmo convergissem a um plano originário único de identificação, em caráter de meta-forma, fusionadas no instante da sua presentificação. Esta representa o "real" posto da apreensão formal, não figurativa, a iconização pura, sem histórias a narrar. Desse elemento primitivo, colhemos o traço pelo traço, com qualidades e quantidades potencializadas (podendo transformar-se em cilindro, por exemplo), cuja atualização/ realização formal dar-se-á no momento em que o olhar minucioso do receptor, na busca do caráter figurativo, descobre esse figural inserido nos objetos do mundo natural (no todo ou em partes),

podendo ser acrescido de classemas básicos ou comuns (clas b ou clas c) responsáveis pela estrutura componencial da forma figurativa. Esta nada mais é que a dessemantização do objeto sensível que se torna desprovido de todo o valor denominativo por toda a significação intrínseca, expondo-se como “formas livres” que permitem ao usuário um jogo infinito de combinações numa produtividade plástica inédita. A essa liberdade de expressão plástica denominamos “figural II classemático básico” (clas b) quando nos deparamos com as formas de base linha, círculo, triângulo (e derivados), portadoras de classemas originadores do traço contínuo, descontínuo, não descontínuo (misturado) e não contínuo (sincopado). Estes fundamentam a aparência dos primitivos figurativos citados. O esboço já poderá ser considerado uma obra abstrata que, pelo acréscimo de **classemas** (qualificadores e quantificadores) nos figurais traçados, poderá transformar-se num figurador I, do *logos*, ou seja, num desenho ou pintura figurativa qualquer. Constante e não variável é o figural I nuclear. O figural II classemático = clas b (básicos) + clas c (comuns), com dominantes tensivas, é variável, segundo o número e a qualidade dos classemas. Ele pode ser identificado por conter traços isolados ou traços agrupados. No caso dos agrupados (ex. quadrado, triângulo), esses figurais representariam, pelo acréscimo de traços – os *tracemas* (no figural II, clas-c) – a possibilidade de transformação em figurador I (do *Logos*), ou seja, em imagem qualquer reconhecível no mundo natural, que do nível da figuralidade passa a pertencer ao nível do figurativo. (D’Ávila, 2003).

As etapas da reconstrução do sentido visual: substância e forma da expressão + substância e forma do conteúdo.

Como já explicitado anteriormente, esta teoria busca compreender o percurso gerativo do sentido visual, em que o nível do conteúdo é extraído do texto visual em substância e forma, sob o embasamento da forma da expressão, ou seja, do sistema pictural gráfico-plástico que, por sua vez, se apresenta codificando as substâncias físico-químicas e gráficas (em processo), ordenando-as em sistema invariável para que possam ser manifestadas.

Neste nível de análise, a expressão impõe a manifestação da significação, comum ao domínio do visual.

Então, acompanhando tais princípios, iniciaremos nossa análise pela substância do conteúdo, que oferece como proposta três níveis de apreciação: a) presentificação; b) representação e; c) re-representação, apresentadas a seguir.

Substância do Conteúdo

Simbólica e denotativa

a) Presentificação – Figural 2 (classemático)

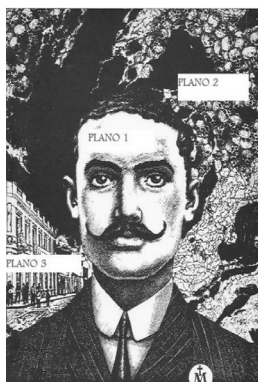


Figura 2: Todo de significação

Esta primeira etapa é empregada somente para arte abstrata e suas variantes. Ela é comparada, em nosso caso, às manchas contidas no P2 – plano 2, uma vez que estas não representam objetos próprios da nossa realidade, embora os sugiram; usam-se as relações formais dos *figuremas* entre cores e formas aparentemente desconectas para compor a realidade da obra de uma maneira não representacional. Por este simples fato, ela é um sistema simbólico presentificado, de função denotativa, possuindo a capacidade de apresentar seu significado figural por meio da forma do significante = feixes de tracemas organizados em sistema, ou seja, a figura como uma unidade autossuficiente carregada de significados, mas sem histórias para contar, permitindo um jogo infinito de combinações numa produtividade inédita de conformidade com novas junções

de classemas. A essa liberdade de expressão plástica, D'Ávila denomina de “figural 2 classemático básico” (clas-b).

Neste caso, deparamos-nos com as formas de base primitiva (a circunferência, o triângulo e derivados) denominadas de “primitivos figurativos”, que, jungidas ao caráter aspectual, permitem detectar o ritmo dos traços: contínuo, descontínuo, não descontínuo (misturado) e não contínuo (sincopado).

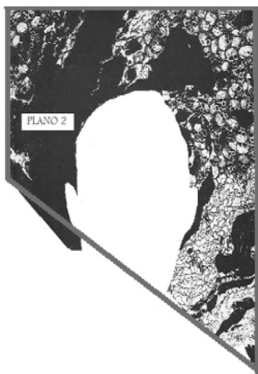


Figura 3: Plano 2 – As manchas

A pintura indica direção visual que leva o olhar do enunciário a perceber o movimento descendente diagonalizado das manchas e hachuras. Se observarmos atentamente, verifica-se que elas ocupam aproximadamente metade do EF (espaço fundo), sendo demarcadas pela suposta figura de um trapézio, já que as manchas ocupam predominantemente os cantos superiores direito e esquerdo da capa.

Podemos perceber que as manchas e hachuras estão organizadas sob um fundo de colórea preta, e estas, por sua vez, estão divididas em dois segmentos: do canto superior esquerdo em uma proporção de $\frac{1}{4}$ em relação ao segmento do lado superior direito.

No emaranhado de massa e volumes, a linha se expande, distorce curvilineamente e agrega a forma semicircular. Em contínua expansão, produz a forma ovóide que, acrescida de

classemas, transforma-se em um figurador, neste caso, um aglomerado de caveiras.

Estas imagens resultam do dualismo do fundo negro e da matéria branca hachurada, presentes entre os interstícios aglomerados que se abrem nos vazios provocados pela ausência da cor e a plenitude dos figurais que oscilam num movimento descendente, fazendo com que as manchas se projetem no espaço. Surgindo da base superior, geram a impressão de que as mesmas estão invadindo o espaço. As tachas localizadas no canto superior esquerdo estão em movimento descendente diagonal ao canto inferior direito, e o mesmo acontece com as manchas do canto superior direito.

Os movimentos representam velocidade, uma forma física, mostrando um pseudo-dinamismo. Interessante observar que esse movimento inter-relaciona-se com todos os *formantes*¹² plásticos.

Esses *formantes* plásticos organizam toda a pintura, em ritmo assimétrico. Fazem com que as manchas, ou *figuremas presentificados*, reverberem-se sobre o fundo preto, rodeadas por formas pensáveis e não pensáveis ou transmissíveis pela discursividade contida na memória visual e instáveis na alteridade perceptiva, por meio de traços descontínuos e não descontínuos.

Há uma diversidade de *formemas*, *texturemas*, *larguremas* e *extensuremas*, responsáveis pelo realce e diferenciação das manchas. Algumas são formadas por curvas irregulares, de *tracemas* rápidos e descontínuos e apresentam certas reentrâncias que se expandem na zona dimensionada, alargando-se com desproporcionalidade sob forma de *extensurema*. Outras manchas pequenas aparecem próximas a esta formando rimas plásticas por metamorfose de redução e por pertencerem ao mesmo paradigma poético da cor.

Esses espaços, por sua vez, dialogam entre si, tornando os espaços brancos cheios de significados, a serem analisados no nível da re-representação.

12 Os termos em *itálico* identificam neologismos criados por D'Ávila, sendo seguidos da respectiva aplicação teórico-metodológica para a semiótica visual.

Semissimbólica (conotação)

b) Representação – Figurador I “do logos”

Nesta etapa analisaremos a substância do conteúdo na representação semissimbólica do *Figurador I do logos*. Nesse caso, aquilo que cada imagem representa verbalmente é retratado com fidelidade ao figurativo, e seus efeitos de sentido são inerentes ao objeto em correspondência no mundo natural. Em outras palavras, podemos dizer que o texto visual é ancorado pelo verbal, pois o verbal explica o que se passa no visual.

Todo o texto visual da capa foi organizado num suporte retangular onde estão dispostas as manchas, personagem centralizado e construção em perspectiva linear.

O personagem apresenta elementos do estilo clássico. Um tipo de retrato formal, em que vemos a figura de um homem, com aparência jovial, civilizada, e expressão séria e indefinida. Seu rosto é impassível, sem emoções e está diretamente voltado para o leitor. Possui olhar atento e penetrante. Ele tem cabelos e bigodes bem cuidados. Seu traje é distinto: terno listrado com camisa clara, gravata escura e colarinho impecável. Ele está posicionado exatamente no eixo central da capa, com uma postura corporal ereta e imponente, sendo que, no canto inferior direito de sua roupa, surge um M encimado por uma cruz, envolto por um círculo branco que se justapõe ao título *O mez da gripe* novela de Valêncio Xavier.

Completando este cenário, temos, de um lado, um amontoado de manchas e tachas e, do outro, uma cidade. Essa estranha paisagem transforma o seu universo pictórico numa atmosfera onírica. À direita (do observador), um caos. Logo atrás do ombro do personagem aparece um emaranhado angustiado de linhas e manchas escuras. Reforçando esse aspecto sombrio, acima da cabeça do personagem, aparecem nuvens em que se distingue nitidamente um aglomerado de caveiras sobre um carregado fundo negro.

Em contrapartida, do lado esquerdo (do observador), mais exatamente atrás do ombro direito do personagem, há uma paisagem

urbana, humana e cultural, construída sobre uma perspectiva linear, em que se podem visualizar várias fachadas. A primeira delas apresenta um prédio de dois andares, marcado pela suntuosidade do estilo neoclássico. Na base térrea do prédio, veem-se seis janelas em arco pleno, voltadas de frente para rua, destacando-se a presença de várias pessoas, algumas na calçada e outras paradas na rua. Já na parte superior, há quatro janelas de sacada de vão retangular e uma porta com guarda-corpo que apresenta a figura estilizada de uma pessoa. Também é visível a adoção de platibanda que envolve toda a construção, ocultando o telhado.

Outras construções surgem complementando essa misteriosa paisagem, que se mistura a um céu negro com nuvens de caveiras, reforçando a temática sombria da morte, pela junção dos elementos estéticos presentes: escuro, denso, descontínuo, disjunto etc.

c) Re-representação

Figurador II “do mythos”

Nesta etapa de análise a representação do objeto é acrescida da subjetividade interpretativa do analista cujos acréscimos fundam-se no seu repertório e na criatividade.

Como já foi dito, o personagem mantém um estilo clássico que se contrapõe a uma paisagem fantasmagórica. Essa junção do mundo visível e invisível, da fantasia ou qualquer informação contrária à lógica, faz parte do movimento artístico denominado Surrealismo, na qual a mente se liberta, sem nenhum controle da razão.

Correlacionando essas informações com as mensagens contidas em nosso objeto de estudo, percebe-se que o homem da capa representa uma beleza idealizada, canônica e intemporal, definida pela teatralidade de sua pose e por seu olhar vago e ideal, concentrado e projetado no infinito. Ele é pintado como se estivesse posando para um fotógrafo em cujas lentes a morte não se pode interiorizar, pois a fotografia exclui qualquer purificação, qualquer catarse.

Diante dessas premissas, podemos dizer que este homem vence o tempo e a morte. O misterioso símbolo composto pela letra M, por uma cruz e um círculo, reforça esta ideia. Neste caso, a cruz traz a intersecção de dois eixos opostos, um vertical que une terra e céu e outro horizontal que indica o mundo, os outros. A cruz, quando contida dentro de um círculo, é um símbolo do ilimitado que modifica a realidade das coisas. E o círculo por sua vez é o símbolo universal do infinito, do universo. Ele pode conter a criação, a fertilidade e a origem da vida. E a letra M, desenhada com traços angulosos, representa a inflexibilidade, a resistência e a imunidade contra um possível mal que dizima boa parte da população, evidenciado pelo aglomerado de caveiras.

Em outras palavras, as junções destes símbolos (M, cruz e círculo) podem ser traduzidas como símbolos de salvação, resistência e do equilíbrio.

Nesse sentido, no espaço entre a realidade e ilusão, entre a vida e a morte, o personagem central da capa abre as portas para a vitória da vida. Isso quer dizer que ele consegue sair ileso de uma trágica catástrofe. Mas, afinal, qual seria a receita utilizada para isso? Os elementos estéticos distribuídos acima da cabeça do personagem nos conduzem à noção de disforia. Podemos até perceber a suposta figura de um dragão que está pronto para atacá-lo (lado superior direito).

Existem diferentes simbologias para os dragões. Uma delas está associada ao mal e ao terror, mas, ao mesmo tempo, o dragão também simboliza a proteção do tesouro, que neste caso, é a vida.

Forma do Conteúdo (nível superficial)

Denotação

Nesta etapa, os parâmetros que caracterizam a forma são compostos por *formemas*, sendo que a linha reta, as curvas, o ponto, são elementos que, aparentemente desprovidos de significado, pertencem à categoria dos *tracemas*. Estes contêm valor diferencial na composição dos *figuremas*, ou seja, na representação dos semas classificatórios das figuras, logo, dos figurais classemáticos.

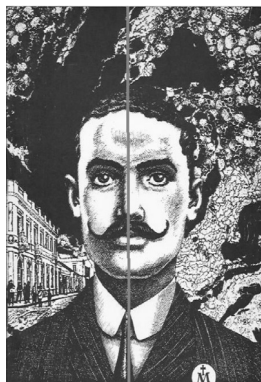


Figura 4: simetria

É notório que o artista plástico Rones Dumke desenhou simetricamente a imagem do personagem. Todos os principais elementos são de igual atração, sugerindo estabilidade e ausência de movimento. Se traçarmos uma linha imaginária, dividindo sua imagem em duas partes iguais, poderemos perceber a existência de dois retângulos.

O retângulo da direita (do observador) é maior do que o da esquerda. Então, o plano de fundo do lado maior está caracterizado pela distribuição desordenada de elementos, alguns deles indefinidos, contendo pesos visuais diferentes, produzindo informalidade e tensão na composição.

Por sua vez, do lado esquerdo (do observador), fica clara uma linearidade por meio da perspectiva, que dá, com exatidão e racionalidade, a diminuição e o aumento das coisas, transmitindo a sensação de movimento e de continuidade.

Prosseguindo, podemos verificar que o plano de fundo é constituído por duas formas de triângulos e uma forma de trapézio. Os triângulos estão posicionados do lado esquerdo do observador. Sendo um triângulo escaleno disposto no canto inferior e outro logo acima, um triângulo isósceles que, por meio de uma linha diagonal, une-se ao lado oposto, mais precisamente, ao ombro do personagem, dividindo essa imagem em dois planos bem distintos: o plano real – representado pela construção neoclássica e o plano imaginário, representado por um céu tenebroso e sombrio. Nessa

divisão, aparece o trapézio retângulo, figura que ocupa um espaço de maior dimensão dentro da composição do cenário.



Figura 5: primitivos figurativos

O branco e preto, considerados coloremias opostos, interferem na representação espacial e temporal. O preto simboliza o tempo; o branco, o intemporal e tudo que acompanha o tempo.

A cor branca é usada para determinar o conteúdo espectral da imagem. Ela proporciona uma leveza surpreendente. Já o preto traz o efeito de isolamento.

A combinação destes coloremias proporciona o jogo de claro-escuro, definido pelas hachuras e retículas, compostas por linhas finas e pequenos pontos que produzem efeito de sombreado. No plano de fundo, a luminosidade, quando não coincide com a forma dos objetos, é usada para gerar efeitos ilusionistas.

Notamos também o uso do claro-escuro na figura do personagem, em que algumas áreas são iluminadas e outras, não. Esse jogo de contrastes reforça a sugestão de volume dos corpos.



Figura 6: Volumes e massas

A e B = sensação volumes dos corpos C = proporção D = equilíbrio das massas

Volume e massa dos corpos foram bem representados pelas hachuras e retículas.

A1 = volume dos pelos do bigode; A2 e A3 = sobrancelhas; A4 = cabelo; B1 = formato do rosto e traços faciais; C1 = gravata; C2 = colarinho; D1 = aglomerado de caveiras / Manchas ora confundidas com nuvens, ora com vegetação, ora com líquido espesso....

O rosto do personagem, criado completamente através de hachuras e retículas, encontra eco com sua roupa, mais precisamente, com o colarinho da camisa.

Isotopia¹³ da Horizontalidade

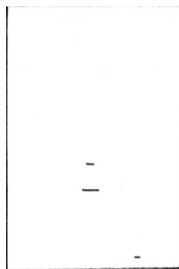


Figura 7: Isotopia da Horizontalidade

A linha do horizonte se oferece como percepção serena, porque, em parte, é a continuação da reta, que oscila apenas de leve, transmitindo tranquilidade. Sugere a inércia, repouso e calma.

13 Considerando-se *iteratividade* a reprodução, na cadeia sintagmática, de grandezas idênticas ou comparáveis, situadas num mesmo nível de análise, entende-se por *isotopia* a iteratividade de classemas responsáveis pela homogeneidade do discurso. O termo foi criado por A. J. Greimas e apareceu pela primeira vez em *Sémantique structurale* (1966).

Somente é encontrada no lábio inferior, no queixo do personagem e na cruz. As linhas horizontais também sugerem o tempo físico.

Isotopia da Verticalidade

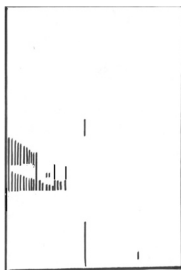


Figura 8: Isotopia da Verticalidade

Neste caso, as linhas verticais atraem o olhar para o alto. Na sua maioria, elas se encontram paralelas, duas a duas, indicando força, resistência, vigor, energia. Só se pode perceber isso, no lado esquerdo (do observador) e na construção neoclássica. Também são encontradas linhas verticais no nariz do personagem, em sua gravata e na cruz.

Isotopia da Diagonalidade

Por sua vez, as linhas diagonais indicam deslocamento e força. São visíveis somente na parte inferior da obra. As que compõem o personagem estão aos pares, formando rimas plásticas. As linhas posicionadas do lado esquerdo (do observador) parecem mostrar caminhos, direções.



Figura 9: Isotopia da Diagonalidade

Planos determinados pelas proporções e afastamento



Figura 10: Planos

P1A: símbolo; P1B: figura imponente do personagem; P2: rua (lado esquerdo do observador) e todo emaranhado de manchas brancas; P3: calçada; P4: construção; P5: vegetação; P6: fundo negro.

O destaque está realmente no plano 1, representado pela imponente figura do personagem. O plano 2 aparece numa maior dimensão do lado direito (observador), lembrando um emaranhado de linhas, nuvens com caveiras e manchas. No lado oposto, essa confusão de linhas e manchas representa uma rua. Os planos a seguir (3 e 4), são constituídos pela calçada e fachadas, sucessivamente, dando a indicação de presença humana (natureza e cultura). O plano 5, por sua vez, lembra uma árvore por detrás de uma casa. E, por fim, há um plano negro, lembrando um triste céu.

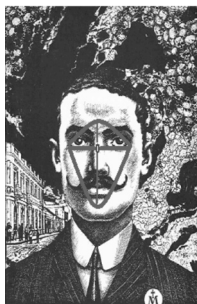


Figura 11: Ponto de tensão

Por meio do ponto de tensão, podemos perceber que quando uma pessoa centraliza a visão nos olhos do personagem, a baixa acuidade periférica está em seus lábios. Como a visão periférica não distingue detalhes, ela apenas capta a luminosidade das bochechas, sugerindo a reentrância e a curvatura do bigode. Quando os olhos se voltam para a boca do personagem, a visão central foca as sombras de seu rosto.

Conotação

Rima plástica: Destacam-se os olhos do personagem, por haver identidade de forma e textura, que se identificam entre si, por meio de rimas plásticas dos figurais classemáticos. As rimas plásticas fazem parte de um mesmo paradigma. Ex: orelhas, colarinho, paletó...

Rima poética: Podemos considerar rima poética a sugerida pelo postural penetrante da imagem dos olhos do personagem (intratexto), com o encontro do olhar do receptor (extratexto). Esses olhos, que parecem encarar-nos diretamente, são indagantes e misteriosos.

O personagem se destaca porque domina o observador. Ele nos observa mais do que nós o observamos. Seríamos mais sujeitos à sua atenção do que ele à nossa?

Nível profundo – Denotação

O último nível é considerado profundo, pois analisa a forma do conteúdo, em que os semas contextuais são responsáveis pela quantificação e qualificação da figura; em outras palavras, podemos então dizer que, neste nível gramatical do conteúdo, existe uma relação entre semas, os quais são articulados no quadrado semiótico.

Os semas responsáveis pela qualificação e quantificação da imagem (semas contextuais) são os seguintes:

Punctuema: pontos (*punctus*) que, por contiguidade, formam tracemas, riscos traçados sobre a matéria que rompem espaços, criando formas e formatos.

Tracemas: Comentando a roupa do personagem, os traçados são retilíneos, geometrizados, ora triangulizados, ora cônicos, finos, hachurados e reticulados e se repetem na maioria dos elementos expressivos da gravura. Tratando-se das fachadas da paisagem, os traços são bem contornados, definidos e firmes e destacam a isotopia da retilinearidade.

Coloremas: em todos os elementos esteve presente o branco e o preto em alto contraste.

Texturemas: por meio de hachuras e retículas, obteve-se o meio-tom, que, no nosso caso, representa a textura, observada na roupa do personagem, nas manchas brancas, na rua e volume, percebido na gravata, formato do rosto e traços faciais, o que gera uma forte dramaticidade.

Entre o verbal e o icônico

Nosso objeto de análise é composto de elementos verbais e não verbais (sincretismo), portanto sua mensagem é rica de significados.

Sabe-se que o verbal ancora o não verbal e vice-versa, mas isso não significa que um deve ser eliminado em detrimento do outro. Eles se complementam. O que importa é verificar qual o efeito que a conexão entre o conteúdo verbal e não verbal produz na assimilação intelectual da obra.

Dois elementos foram indicadores de análise do objeto: a conexão com o conteúdo textual da obra e com a estratégia de comunicação traçada para o produto, observando como o projeto gráfico pode materializar a sua vocação simbólica e o seu uso como instrumento de comunicação.

Associando a imagem do aglomerado de caveiras com o título, podemos verificar que muitas mortes aconteceram durante o período de um mês, em consequência de uma pandemia de gripe, pelo tipo ortográfico europeu – *grippe*.

A presença da figura masculina centralizada na capa, com seu olhar imponente, parece nos dizer que venceu o tempo e a morte, visto que, no espaço entre a realidade e ilusão, entre a vida e a morte, o personagem central da capa abre as portas para a vitória da vida. Isso equivale dizer, que consegue sair ileso de uma trágica catástrofe. Mas, afinal, qual seria a receita utilizada para vencer tudo isso?

A “novella” visual

O mez da grippe reúne, de maneira criativa, recursos visuais (recortes de jornais, anúncios antigos, ilustrações a nanquim) e tudo o mais que exclui as formas tradicionais de narrativa para contar a epidemia de gripe espanhola, que assolou Curitiba em 1918, retratando o angustiante clima de seus dias mais irados, tendo ao longe o cenário devastador da primeira guerra mundial.

A obra é dividida em três partes. Na primeira, vemos a época em que o romance se inicia: Outubro, 1918 – *Alguma Coisa*. Na segunda, apresenta-se o mês de Novembro do mesmo ano – *O mez da grippe*. E a terceira mostra o mês de Dezembro – *A última letra do alfabeto*.

O romance começa com uma citação do Marquês de Sade, bem sinistra, bem macabra, que vai repercutir no conteúdo da capa e no livro todo.

A capacidade de desenvolver novas técnicas de narrativa e trabalho linguístico leva o autor a construir textos descontínuos, polifônicos, multidiscursivos, de modo não linear, incorporando vários códigos que se entrelaçam e compõem um mosaico literário.

Dois jornais se destacam entre os “personagens”, um mais partidário, que prega a normalidade: *Comércio do Paraná*, e outro de oposição, que espalha boatos alarmistas: *O Diário da Tarde*. Neles se destacam dona Lúcia, espécie de testemunha oral dos fatos, os relatórios das autoridades e um sujeito solitário e misterioso que entra nas casas e se relaciona com moças acamadas pela febre (homem de bigodes). Pode-se ler o livro seguindo cada uma das vozes linearmente (como um jornal em que o leitor pula da página de arte para página de classificados e, em seguida, volta para ler sobre a tragédia do dia) ou, o que é mais interessante, mistura todos os elementos.

De acordo com os dados obtidos nesta análise, verifica-se que a capa do livro antecipa seu enredo, mostrando a intencionalidade do autor. Pode-se perceber que a história se passa entre o final do século XIX e começo do século XX, o que é demonstrado pela construção do estilo neoclássica e pelo fato de o título estar escrito ortograficamente de forma estranha, sugerindo uma escrita de época. Também, a construção neoclássica indica que a narração acontece em um ambiente urbano. Ainda, a situação pandêmica e origem geográfica (escrita europeia – *grippe*).

As pistas oferecidas pela capa colaboram para a compreensão da história, por meio de códigos verbais e visuais. Essas pistas, isoladamente, compõem um conjunto de significados que, ao serem somados, justapostos, confrontados pela fricção das possibilidades combinatórias, produzem razões cintilantes, descobertas e confirmações.

Pensando como um todo significativo, os principais aspectos da narrativa que o livro transporta foram muito bem expressos em

sua capa, que revela a intencionalidade comunicativa e estética da obra, intuindo sentidos e entrelaçando conhecimentos.

No espaço entre realidade e ilusão, entre vida e a morte, o personagem central da capa abre as portas para a vitória da vida, entra nas casas e se relaciona com moças acamadas pela febre e consegue sair ileso de uma trágica catástrofe. Mas, afinal, qual seria a receita utilizada para isso?

A configuração da obra como um todo apresenta a isotopia da morte, de uma maneira ou de outra, entrecruzada à temática do amor, nem sempre conseguida apenas pelo sexo. Estaria o homem de bigodes à procura de um grande amor? Ou ele estaria disposto a oferecer momentos de prazer frente à dor causada pela pandemia da gripe?

Respondendo as estas perguntas, o homem de bigodes abre as portas para o amor, substância criadora e mantenedora do Universo. O amor é um tesouro que, quanto mais se divide, mais se multiplica e se enriquece, mais se agiganta, pela razão que mais se doa. Fixa-se com mais poder, quanto mais se irradia. Assim como o ar é indispensável para a existência orgânica, o amor é o oxigênio para a alma, que sem ele se enfraquece e perde o sentido de viver. Une as pessoas, porque reúne as almas, identifica-as no prazer geral da fraternidade, alimenta o corpo e dulcifica o eu profundo.

Xavier tece uma rede interativa entre o amor e a dor, contrapondo-se à barbárie da guerra, pois a gripe tomou o mundo por causa das idas e vindas dos soldados da Primeira Guerra Mundial que desembarcavam doentes nos portos. Pode-se dizer que a Primeira Guerra, além de matar nas trincheiras, espalhava a morte por todos os cantos, inclusive o Brasil, como narra o autor.

Entende-se, então, que o autor retrata o caos – a peste, as mortes, as mudanças de costumes, – fazendo coro às múltiplas vozes: “Quem ama não mata, não maltrata, não faz guerra...”.

Referências

D'ÁVILA, Nícia. Renart e Chanteclerc: por uma abordagem semiótica do estatuto do actante-sujeito /*RENART*/, conforme teoria de J.-C. Coquet. In: *Leopoldianum* - Revista de Estudos e Comunicações, Unisantos vol. XVIII, n. 52. Santos, p. 65-76, 1992.

_____. Semiótica não verbal: o ritmo dos espaços na pintura, na escultura e na arquitetura. (Teoria Greimasiana), Penápolis, *Jornal Interior*, 3/12/1995, p. 9.

_____. Le rythme statique, la syncope et la figuralité – In: *Sémiotique du beau. Groupe Eidos* (Org.) Paris I/Paris VIII. Éditeur: l'Harmattan, 2003, p.141-159.

_____. A noção de objeto: presentificação e representação - In: *iii selissigno e iv simpósio de leitura da uel-2002* - discurso e representação. (Org.) I. Li-moli – Publicação em CD-ROM.

_____. *Semiótica e o processo de comunicação* (Material distribuído aos mestrandos em sala de aula), Marília: Unimar 2005.

_____. *Semiótica verbal, não verbal e sincrética e os sistemas significantes*, Marília: UNIMAR, 2006, (Material para alunos do curso de pós-graduação em Comunicação da UNIMAR), Marília, 8p.

_____. Semiótica visual: o ritmo estático, a síncope e figuralidade. In: Simões, D. (Org.). *Semiótica e semiologia em gestão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, UERJ-DEPEXT–sr 3, 1999, p.110.

_____. *A aplicação da teoria semiótica greimasiana*. Marília: UNIMAR, 2007, 14p. (Material para alunos do curso de pós-graduação em Comunicação da UNIMAR,)

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [s/d.].

GREIMAS, A.J. E FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

MACHADO, I. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. São Paulo: Vozes, 1978.

PIGNATARI, D. Xavier se soma aos mistérios decifráveis da literatura. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 12/05/2001

ROJO, R. H. R.; LOPES, L. P. M. Linguagens, códigos e suas tecnologias. In: SEB/ MEC. (Org.). *Orientações Curriculares do Ensino Médio*. Brasília: MEC/ SEB, 2004.

SANTANA, JR. S. *Reflexões sobre linguística, comunicação e semiótica*. (Material destinado aos alunos do curso de pós-graduação em Comunicação da UNIMAR), Marília 2006, p. 1-9.

SHNAIDERMAN, B. *O mez da gripe*: um coro a muitas vozes. *Dossiê Palavras/Imagem* n. 16, janeiro/fevereiro, 1992-1993.

SHNEIDER, L. *Dialogismo e polifonia na novela O mez da gripe de Valêncio Xavier*. (Monografia) UNICENTRO, Irati, 2004.

SOARES, M. *Letramento*: um tema em três gêneros. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*: novela. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981.

IV

RECORTES PUBLICITÁRIOS EM *O MEZ DA GRIPPE*

Clara Beatriz DEZOTTI

Nosso objeto de estudo é uma mistura de recortes de notícias publicadas nos jornais: *O Commercio do Paraná* e *Diário da Tarde*, ambos veiculados em Curitiba, capital do Estado do Paraná, no início do século XX e que foram utilizados por Valêncio Xavier na composição de seu romance *O mez da gripe* (1981). A maioria destes recortes dá prioridade ao grande acontecimento da época, a epidemia da febre espanhola, também chamada de “*Influenza*”. No entanto, outras vezes os recortes também informam sobre a guerra, já que, além da epidemia alastrada na maior parte do nosso país, o mundo estava sofrendo com a Primeira Guerra Mundial. Entremeio a estas colagens em ordem cronológica que vai do mês de outubro a dezembro de 1918, há outras narrativas paralelas, mas ao mesmo tempo como que encaixadas às notícias dos jornais. Estas narrativas, as quais pressupomos serem secundárias, têm um estilo que difere do jornalístico empregado nas matérias. Outra curiosidade do romance é a presença de um contínuo depoimento de uma senhora denominada “Dona Lúcia”, a qual relembra fatos ocorridos em 1918 na cidade de Curitiba. Sua narrativa data o ano de 1975 e 1976, cerca de 58 anos após a erradicação da epidemia.

Há, portanto, uma mistura de estilos de narrativas, de tempo, espaço, de veracidade e criatividade do autor, que podemos observar com clareza quando entre as colagens aparecem recortes publicitários já utilizando da figura feminina como objeto de desejo e de manipulação persuasiva do público receptor. A realidade e a ficção fazem parte do contexto do romance, que tornando-se explícitos na cena do louco cantarolando música eclesiástica e referindo-se aos alemães como “allamão cabeça de mamão”, incluem detalhes que não foram mencionados nas matérias dos jornais.

Depois desta breve apresentação da obra acreditamos que para um esclarecimento maior tanto do nosso objeto de estudo quanto da nossa problematização, que seria a utilização da publicidade no contexto da narrativa, é necessário a utilização das teorias de alguns autores que podem contribuir para nossa análise. A segunda tricotomia de Peirce vai ser a base principal deste estudo.

A teoria peirceana

Um dos principais estudiosos dos signos e um dos fundadores da moderna ciência semiótica foi Charles Sanders Peirce¹⁴, o qual define signo, objeto e interpretante:

Um signo ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente desta pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, o seu objeto.

Peirce classifica os signos conforme três tricotomias, na primeira o signo pode ser visto em relação a si mesmo como é descrita por Umberto Eco¹⁵:

O signo em relação a si mesmo é um *quali-signo*: sensação cromática, tom vocal. Ou *sinsigno*: objeto ou evento; uma palavra isolada é sinsigno enquanto réplica individual de um legi-signo. *Legi-signo*: convenção, lei, nome enquanto relação linguística convencional.

14 PEIRCE, C.S. *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1995, p.46.

15 ECO, Humberto. *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 92.

De acordo com a segunda tricotomia, Peirce¹⁶ afirma que um signo pode ser denominado ícone, índice ou símbolo quando relacionado ao seu objeto:

Um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal objeto realmente exista ou não (...) um índice é signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto (...) um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto.

Já o signo em relação ao interpretante faz parte da terceira tricotomia e pode ser denominado Rema, Dicissigno ou Discente (isto é, uma proposição ou quase-proposição) ou Argumento, como assinala Peirce¹⁷:

Um Rema é um Signo que para seu interpretante é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível (...) Um Signo Discente é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de existência real (...) Um Argumento é um Signo que, para seu Interpretante, é Signo de lei.

Este embasamento teórico oferece a possibilidade de nos situarmos na teoria peirceana, da qual vamos utilizar em nossa análise

16 Cf. PEIRCE, C. S. Op. cit., p. 52.

17 Cf. PEIRCE, C. S. Op. cit., p. 53.

a segunda tricotomia, para que seja possível um aprofundamento da leitura crítica da mensagem visual; para tanto, faremos a seguir uma abordagem significativa sobre a fotografia, que nos alertará para um melhor entendimento da intencionalidade e finalidade da mensagem visual veiculada na reportagem.

Publicidade

Atualmente, o conceito de campanha publicitária deve ser entendido em uma perspectiva ampla, pois podem ser divulgadas em diferentes mídias. Num padrão publicitário profissional, as campanhas envolvem personalidades públicas conhecidas ou não, e todas têm o objetivo de persuadir seu público-alvo de maneira que este venha a se conscientizar que depende daquele produto para viver ou sentir-se feliz. Acreditamos que as personalidades ajudam a conquistar a opinião pública, especialmente a dos jovens. É importante lembrar que as campanhas publicitárias também podem ser produzidas em menor escala, para públicos mais específicos e sem a participação de pessoas famosas, como já afirmamos. Num contexto geral temos outros exemplos, como a campanha promocional, a qual tem como objetivo o produto em particular. Se a institucional diz respeito à marca em geral, na campanha promocional existe a necessidade de explicar o produto e suas minúcias, os modelos existentes, as diferenciações e as razões de compra. A campanha sai da generalidade para entrar em cheio no produto.

De um modo geral, acreditamos que nosso objeto de estudo trata-se, em sua maioria, de anúncios promocionais que procuram atingir tanto o público feminino quanto o masculino. Há a predominância da linguagem verbal. O uso de imagens e ou símbolos ainda é pouco explorado. Podemos notar ainda que a figura feminina começa ser utilizada, com certa timidez, como estratégia de persuasão.

Segundo Vestergaard e Schroder¹⁸, o emprego simultâneo da comunicação verbal e não-verbal constitui um elemento extre-

18 VESTERGAARD, T.; SCHRODER, K. *A linguagem da propaganda*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 13.

mamente importante da nossa cultura. A linguagem não-verbal geralmente possui poder instantâneo de comunicação, visto que o entendimento de uma imagem representa maior abrangência em relação ao discurso verbal, para o qual se torna necessário o conhecimento prévio do código e uma pré-disposição para recebê-lo e decodificá-lo.

Assim, percebe-se que a propaganda busca ressaltar o poder contido em cada imagem, levando os consumidores a acreditarem que o consumo de certo rótulo pode trazer-lhes algum benefício pessoal, social, ou, quem sabe, até a esperança de melhoria da sua hierarquia na tribo. Com isso, espera-se que um grupo representativo de pessoas seja visto ou percebido como poderoso, atraente, rico, simpático ou mesmo maduro ao se declarar consumidor ou admirador dessa ou daquela marca. O impacto (ou “benefícios”) dessa comunicação depende, afinal, dos níveis de influência de cada mente consumidora.

No sentido de explorar a retórica da conotação, a publicidade frequentemente recorre aos conteúdos implícitos, que acabam funcionando como pistas para indicar a leitura e compreensão das associações, de ordem ideológica ou da narratividade, podendo ser divididos em três categorias: ilação, ou seja, tudo que pode ser concluído logicamente de uma mensagem; pressuposição, que é o conhecimento prévio para tornar verdadeira uma mensagem, e expectativa, que se apoia numa razão para a emissão da mensagem.

O valor polissêmico da linguagem também serve à publicidade, que se vale da ambiguidade para provocar jogos de sentido entre enunciador e enunciatário. Em alguns casos a multiplicidade de leituras acaba sendo determinada pela imagem, pela marca ou pela sequência do texto.

Com relação ao plano de expressão e conteúdo, segundo a análise proposta por Luca¹⁹, deve-se considerar que nas mensagens publicitárias em que os mitos são explorados, dois objetos são negociados: a mercadoria, que o anunciante quer vender; e o

19 Cf. LUCA, L. R. A figurativização na publicidade. *Significação*: Revista Brasileira de Semiótica. São Paulo, n. 8, 1990, p. 17-36.

mito, que o consumidor quer comprar. Portanto, neste anúncio demonstra-se claramente o elemento de persuasão explorado pelo enunciador e seu valor interpretativo para o enunciatário, no caso o consumidor que buscará a metáfora proposta pelo anúncio.

A ideia transmitida pela palavra-imagem está diretamente relacionada à imaginação, transformando-a em elemento indispensável quando se pretende persuadir. Para a publicidade, o uso adequado da imagem é fator preponderante para alcançar o sucesso, ou seja, atingir indiscriminadamente o público. O entendimento de uma imagem representa maior abrangência em relação ao discurso verbal, para o qual se torna necessário o conhecimento prévio do código e uma pré-disposição para recebê-lo e decodificá-lo, como já mencionamos. Portanto, a imagem possui a peculiaridade de atingir o público de forma inconsciente, independentemente de uma atitude receptiva, já que são formas simplificadas previamente preparadas para este objetivo. Pressupomos que a publicidade em 1918 ainda não tinha se dado conta do gigantesco potencial persuasivo da associação imagem-palavra na conquista de novos consumidores. Dos 16 recortes publicitários que permeiam a narrativa de Valêncio Xavier, apenas três trazem figuras e todas são femininas. Em contrapartida, a pouca utilização da imagem feminina, cremos, ser em parte, consequência do contexto histórico em que foram criados os anúncios, pois nesta época a mulher era tida pela sociedade como um ser submisso, sem desejos, sem vontade própria e sem direitos civis e políticos.

A respeito dos recursos explorados pela linguagem da propaganda, os autores²⁰ afirmam que um dos meios seguros de chamar a atenção e despertar o interesse é afirmar que o produto satisfaz uma necessidade que já existe no cliente em potencial. Assim, a propaganda procura estimular o desejo do consumidor e criar uma convicção sobre a qualidade do produto, desenvolvendo a ideia que primeiro lhe chamou a atenção, a partir do título/ ilustração/ *slogan*. A solução reside em apresentá-lo justaposto a um objeto ou a uma pessoa que possua tal qualidade. Aqui convém mencionar

20 Op. cit., p. 57.

que a maioria dos recortes publicitários encontrados no desfecho da narrativa de Xavier diz respeito a remédios e desinfetantes de ambientes, ou seja, produtos considerados úteis às necessidades daquele período em que a epidemia se alastrava com rapidez.

Os teóricos explicam ainda que, de um modo geral, o anunciante quer dar ao seu produto uma imagem destinada a funcionar como vantagem extra para ele no mercado; sendo assim é preciso diferenciá-lo dos produtos concorrentes, que são quase iguais tanto no valor quanto na qualidade/utilidade. O problema, para ele, consiste em conseguir que o leitor-consumidor associe o produto com a desejada imagem ou qualidade. Esta afirmação pode ser identificada no anúncio da página 50, que tem como *slogan* “Seios”, o qual apresenta a imagem de uma mulher com parte dos seios à mostra, supondo a relação entre a necessidade de ter seios desejados, assim como o da personagem, e a utilização da “Pasta Russa” que é o produto à venda.

Para Eco, o mapa retórico da publicidade, composto por mensagens textuais e visuais codificadas, só faz repetir o que o público espera e conhece. A ideologia do consumo consiste em “convidar” o público a consumir o que quer que seja devido à qualidade emblemática – não argumentativa ou irracional – da publicidade. Em outros termos, as propagandas não tendem a expor razões claras para o consumo nem para a adesão a comportamentos.

O erotismo na publicidade manifesta-se muito mais na instigação ao consumo do que no consumo propriamente dito. Assim, a publicidade passa a vender estilos de vida, sensações, emoções, visões de mundo, relações humanas, sistemas de classificação. Um produto vende-se para quem pode comprar, um anúncio distribui-se indistintamente. Quando o apelo visual está em conformidade com os anseios do público que se pretende atingir, consequentemente a mensagem alcançará seu objetivo. Busca-se, portanto, contemplar nas campanhas não somente as expectativas rela-

cionadas ao produto, mas também as sensações atribuídas ao seu consumo.²¹

As mulheres ainda se prestam ao papel de serem observadas, escolhidas e consumidas, ou seja, na maioria dos casos sua atividade consiste em transformar-se num objeto passivo, à espera da iniciativa do homem. Este fenômeno ocorre devido ao uso que as mulheres fazem do próprio corpo, subordinando-se sempre ao ponto de vista masculino, que reduz as mulheres, cada vez mais, a corpos desnudos e provocantes como meros objetos sexuais, levadas a seduzir o homem por meio de seus atributos físicos.²²

Segundo Vestergaard e Schroder²³, quando as mulheres aparecem nos anúncios dirigidos ao público masculino, sua imagem comprova que as características femininas mais apreciadas pelos homens são o reconhecimento da inferioridade e da dependência, assim como a pronta disposição em servi-los. Consequentemente, estes anúncios dirigidos aos homens tendem a retratar as mulheres sob duas formas básicas: como prostitutas e como criadas, com uma tendência a fundi-las nos devaneios masculinos, representando dependência e inferioridade. Estas afirmações estendem-se até mesmo às revistas femininas, nas quais os anúncios de sapatos destacam as pernas da mulher.

Diferente de sexo, a questão de gênero é um produto social apreendido, representado, institucionalizado e transmitido pelas relações. Na publicidade, quando trata de explorar o gênero feminino em busca da sedução do público masculino, recorre-se sempre aos símbolos de beleza física, sensualidade e constante disponibilidade sexual, numa visão deturpada e desatualizada da própria sexualidade, e, mais ainda, numa visão desvalorizadora e subalternizada das reais capacidades sociais, intelectuais e morais da mulher. Em anúncios direcionados aos homens, predomina a mulher-símbolo da beleza física, da sensualidade e da submissão,

21 Cf. ROCHA, E. P. G. *Magia e capitalismo*: um estudo antropológico da publicidade. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 26.

22 Cf. VESTERGAARD, T.; SCHRODER, K. *A linguagem da propaganda*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 83.

23 Cf. Op. cit., p. 109.

em imagens construídas para enaltecer o ego masculino, como é o caso do anúncio que referimos acima²⁴. Acreditamos que esta seja a intenção de Xavier, ao mesclar a narrativa com recortes de anúncios publicitários juntamente com figuras femininas estereotipadas e desconexas no contexto da narrativa. Pressupomos que a intenção do autor é mostrar a reclusa liberdade a que a mulher era submetida na época e, principalmente, dar indícios de que, na atualidade, mesmo com as conquistas de alguns de seus direitos, a mulher continua submissa e vista com inferioridade, como um objeto de desejo, uma mercadoria à venda como é tratada pela publicidade do século XXI. Xavier implicitamente depreende em seu romance que as mulheres ainda são vistas como “bens simbólicos”.

Segundo Vestergaard e Schroder, a propaganda convida homens e mulheres a adotar um comportamento de papéis sexuais quase teatralmente auto-dirigido, o qual é sexualmente mais explícito para os homens, a quem nossa cultura atribui um instinto sexual incontável, e mais indireto para as mulheres, que só neste século, provavelmente, adquiriram o direito de possuir uma sexualidade.

Consideramos ainda que a imagem da mulher nas campanhas publicitárias como recurso persuasivo não segmenta o público, como a maioria das pessoas imagina. Quando a mídia apresenta uma bela mulher, de corpo perfeito, praticamente nua, para vender determinado produto, como é o caso do anúncio que citamos acima, as mulheres também se rendem a essa imagem e procuram buscar algum tipo de identificação com a modelo da campanha.

Segundo Vestergaard e Schroder, a imagem dominante da feminilidade na propaganda atual é o ideal da beleza e da forma. Esse ideal da beleza e da boa forma transfigurou-se na nova camisa de força da feminilidade, exigindo que as mulheres entrem em competição, mediante a aparência, pela atenção do marido, do namorado, do patrão e de todo espécime do sexo masculino que por acaso encontrem.

24 Cf. CARVALHO, N. *Publicidade: a linguagem da sedução*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2002.

De acordo com Luca, a publicidade é operadora de uma dupla manipulação e de uma identificação através do processo de espelhamento. A ditadura da beleza imposta pela mídia faz com que as pessoas busquem incessantemente se adequar aos padrões estéticos. O impacto visual transforma o não-leitor em leitor que, depois de seduzido, transforma-se de consumidor virtual a comprador. Este segundo momento se dá pelo processo de identificação espelhada, quando o leitor real se identifica com os simulacros, no caso os personagens da campanha, como reflexo da busca pelo corpo ideal.

Citelli²⁵, afirma que a mensagem publicitária, para ser eficiente, tem a necessidade de difundir determinada marca criando-lhe uma imagem clara e duradoura. Essa mensagem precisa ser correta para persuadir o consumidor a preferir uma marca em detrimento de outra, motivando-o a comprar o produto. Portanto, o objetivo principal do emissor é despertar a atenção (consciência), o interesse (compreensão) e o desejo de compra (convicção), levando o receptor a comprar o produto.

Neste tópico, cabe-nos fazer uma análise da utilização da figura feminina no contexto da narrativa, tanto as que estão inseridas nos anúncios quanto aquelas que aparecem, supostamente, desconexas, em relação à publicidade ou a qualquer narrativa, as quais podem ser observadas nas páginas 15, 24, 25, 37, 44, 61 e 73. Como já mencionamos, se considerarmos somente os anúncios notamos que a mulher está presente só em três deles. Em contrapartida, a figura feminina pode ser vista sete vezes, supostamente solta entremeio á narrativa. Num primeiro momento a presença destas causa estranhamento no leitor que tenta fazer ligação entre as narrativas e as imagens. Vale lembrar que algumas imagens de homens também se fazem presentes. Entretanto, nossa análise se restringe à figura feminina.

Como já afirmamos, cremos que a utilização da figura feminina supostamente desconexa, no contexto da narrativa é uma forma que o autor encontrou para chamar a atenção do leitor que se perde e se acha em um universo de narrativas diferenciadas,

25 CITELLI, A. *Linguagem e persuasão*. 15. ed. São Paulo: Ática, 2002.

únicas, que, no entanto, tratam de um mesmo assunto, a gripe espanhola. É possível notar também que uma das narrativas é feita por uma mulher, a qual se denomina D. Lúcia.

O autor, além de ser jornalista, ainda utiliza de recortes jornalísticos para costurar o romance, como uma das formas de narrativas. Supomos, portanto, que a utilização destas figuras femininas são índices do momento histórico da mulher brasileira. Hahner explica que “Durante a segunda metade do século XIX, um pequeno grupo pioneiro de feministas brasileiras proclamou sua insatisfação com os papéis tradicionais atribuídos pelos homens às mulheres; principalmente por jornais editados por mulheres (...)”²⁶ é o princípio da luta por seus direitos.

Já as figuras femininas utilizadas nos anúncios publicitários, os quais também permeiam a narrativa e que supomos serem da mesma época que os recortes dos jornais, igualmente aplicados no enredo, cremos ser signos indiciais de que “No início do século XX, eram editados com maior frequência textos sobre as mulheres e textos escritos por mulheres (...)”²⁷. Pressupomos ainda que o estereótipo destas personagens dos anúncios eram considerados como símbolo de beleza da época. Entendemos por estereótipo como:

[...] um conjunto de características presumidamente partilhadas por todos os membros de uma categoria social. É um esquema simplista, mas mantido de maneira muito intensa e que não se baseia necessariamente em muita experiência direta. Pode envolver praticamente qualquer aspecto distintivo de uma pessoa – idade, raça, sexo, profissão, local de residência ou grupo ao qual é associada. Quando nossa primeira impressão sobre uma pessoa é orientada por um estereótipo, tendemos a deduzir coisas sobre a pessoa de

26 HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850 a 1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 25.

27 Cf. HAHNER. Op. cit., p. 88.

maneira seletiva ou imprecisa, perpetuando, assim, nosso estereótipo inicial.²⁸

De um modo geral, as figuras em análise são estereótipos das mulheres que viveram no espaço e tempo da narrativa. A postura e as vestimentas dão indícios da falta de liberdade de expressão a que eram acometidas. A face sempre com ar subalterno, o olhar triste como que desanimado, pronto para calar. Os cabelos sempre presos e a ausência de expressão própria. Acreditamos que estas características notáveis nos traços em nanquim, demonstram uma fase de submissão a que as mulheres eram submetidas.

Podemos dizer que os anúncios que utilizaram da figura feminina ao contexto da narrativa exploram, em sua totalidade, a função conativa da linguagem, ou seja, aquela que é centrada no destinatário, procurando agradá-lo por meio da conotação que a mensagem carrega quando coloca a beleza da mulher como um indicio de resultado do produto à venda, tornando-a um bem simbólico. Por outro lado, cremos que a publicidade atuou positivamente como umas das formas de comunicação que impulsionou as mulheres na conquista do seu espaço sócio, político e cultural. Acreditamos que este seja um dos objetivos do autor ao inserir estes recortes na narrativa, além de informar o leitor acerca da realidade em que vivia a mulher no início do século XX. Claro que não podemos deixar de mencionar que a figura feminina faz-se necessária numa narrativa romanesca já que a mulher retrata o belo, o símbolo de fragilidade perante a doença, como nos revela a narrativa, e perante o próprio machismo predominante na época.

28 Cf. SOUZA, Regina Célia de. Atitude, preconceito e estereótipo. Disponível em: [http:// www.psicologia.brasilecola.com/atitude-preconceito-estereotipo.php](http://www.psicologia.brasilecola.com/atitude-preconceito-estereotipo.php)

V

O MÊS DA GRIPPE DE VALÊNCIO XAVIER E
A GRIPPE DE D. LÚCIA

Tina TAVARES

O estudo de *O mez da gripe* traz narrativas e personagens tão insones que nos instigam a descobrir como, estando sepultados há tanto tempo, se levantaram deste vão de coisas passadas tão vivos e potentes. Não fosse Valêncio Xavier, jamais estariam assombrando a vida de quem ainda está neste mundo e continua, por conta de um cinismo histórico, a lutar contra a pandemia do vírus da gripe “A”, um parente próximo da protagonista da obra.

Não fosse o faro de traça de Valêncio Xavier, as narrativas e os personagens de *O mez da gripe* (1981) certamente estariam até hoje a figurar como fatos isolados do flagelo da gripe espanhola e da primeira grande guerra. Mas lá onde parecia existir só um amontoado de frases e imagens, o escritor viu um conjunto de possibilidades e construiu a sua obra: um hipertexto²⁹ com janelas, túneis e caminhos que levam a viagens para o outro mundo.

Talvez este formato do hipertexto seja mesmo o que imprime a *O mez* um caráter instigante e misterioso; ou seja, ele mesmo uma metáfora do próprio pensamento experimental de Valêncio Xavier, profissional multimeios que se divertia com histórias de casas mal-assombradas. É possível dizer tudo isso de *O mez*.

Difícil mesmo é não levar em conta que nesta obra os mortos falam. São depoimentos retirados de jornais que surgem com a força documental da notícia e da ilustração e não trazem somente os registros da história, contam a sua própria. Entre as vozes que se ouve em *O Mez* (Schnaiderman, 1993) estão as dos “personagens jornalísticos”, gente

29 A abordagem mais simples do “hipertexto” consiste em descrevê-lo, em oposição a um texto linear, como um texto estruturado em rede. O hipertexto é constituído por nós (elementos de informação, parágrafos, páginas, imagens, sequências musicais, etc.) e por links entre esses nós, referências, notas, ponteiros, “botões” indicando a passagem de um nó ao outro (LEVY, 1999, p. 57)

do povo que provavelmente existiu, e as dos redatores e jornalistas, empenhados em publicar reportagens apesar dos obituários e da censura.

Este verdadeiro testemunhal das pessoas que eram e faziam as notícias em 1918 tem um valor cognitivo importante, porque o jornalismo, mesmo com o seu caráter efêmero e circunstancial, pôde trazer para os dias de hoje elementos que nos levam a conhecer facetas da realidade para além do que se buscava mostrar naquela época. E é este aspecto que o autor claramente reconhece na sua obra ao construí-la a partir de trechos dos jornais de Curitiba: que o jornalismo não é uma atividade puramente informacional.

A tarefa do jornalista é contar uma história com finalidade, é encontrar a informação de que as pessoas precisam para tocar suas vidas, e torná-la significativa, relevante e principalmente envolvente (Kovack e Rosenstiel, 2004). Qualquer um que leia *O mez da gripe* vai notar que a morte e o sofrimento não são temas discutidos objetivamente pelos jornalistas que cobriam a epidemia da gripe e a guerra, mas sim, mostrados, revelados, na forma como tratam este material.

Apesar de *O mez* ser uma obra ficcional, e é bom que se deixe este aspecto bem claro, Xavier recorta o texto jornalístico sem subtrair estas mediações estabelecidas no passado, e seus respectivos princípios de envolvimento e relevância, transformando-os em *links* para outras narrativas.

Assim, cada nota, notícia ou reportagem de *O mez* é um texto polivalente, com signos, descrições e modos de ordenar a informação que nos atingem num nível mais elementar, o das nossas próprias relações sociais. Isso nos estimula a olhar para os dias-páginas de *O mez da gripe* não como narrativas de morte e, sim, como fragmentos de vida de uma comunidade que não se dá por vencida diante da vertigem dos acontecimentos. As notícias diárias, juntamente com as imagens de gente, prédios, ruas e anúncios (algumas repetidas mais de uma vez), de certo modo restauram a rotina dramaticamente suprimida.

Mas ao mesmo tempo em que Valêncio Xavier transforma o livro em um grande telejornal do século passado, tendo a gripe espanhola e a primeira guerra mundial como manchetes, ele também introduz a emoção, a subjetividade da poesia ficcional e a força do erotismo ao hipertexto.

A investigação da obra *O mez da gripe* torna-se, então, um processo de interação entre o objeto de estudo e o que se identifica como sua virtualidade³⁰. Quem enfrentou este labirinto de possibilidades registrou muitas experiências (Chicoski, 2004; Barreiros, 2001; Ferreira, 2000)³¹; não sem questionamentos, não sem observar de forma crítica os nós e as ligações deste enredo.

O mez da gripe é estudado como uma obra experimental de Valêncio Xavier, que não se prende a um gênero literário definido. Ele surge de uma experiência única e pessoal do autor com a poesia, as artes visuais e o jornalismo, o que nos remete à sua biografia e às suas formas de representação do real. Uma segunda premissa é que para estudar esta obra há que se assumir o caminho da dissociação. No nosso caso, com o objetivo de conseguir identificar os elementos jornalísticos de uma das narrativas que compõem o hipertexto de *O mez da gripe*.

Como num diálogo possível (Medina, 1995), o autor nos apresenta uma personagem aparentemente real chamada “Dona Lúcia”, uma moradora de Curitiba que relata suas memórias sobre a epidemia da gripe espanhola na cidade.

Dona Lúcia é a única personagem na trama que tem o seu relato datado em 1976, num ano distante de 1918. Esta existência determinada pela memória dá a Dona Lúcia a condição de ser incorporada ao hipertexto por meio de uma entrevista jornalística. Este estudo busca então identificar como Valêncio Xavier se utilizou deste gênero clássico do jornalismo para compor a per-

30 Para Lévy o virtual é uma dimensão da realidade, existe sem estar presente. A rigor, em filosofia o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade. Se a produção da árvore está na essência do grão, então a virtualidade da árvore é bastante real - sem que seja, ainda, atual (Lévy, 2000, p.47).

31 *O Mez da gripe* tornou-se tema de teses de doutorado e mestrado, de grupos de trabalho de diversas faculdades de Letras como em: Chicoski, Regina. *Eros e Tânatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. 224f. Tese (Doutorado em Letras) - Unesp. Assis, 2004. Barreiros, Tomás Eon. *Jornalismo e construção da realidade: análise de O mez da gripe* como paródia crítica do jornalismo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Tuiuti do Paraná, 2001. Ferreira, Maria da Piedade. *O mez da gripe: um hipertexto na sala de aula*. Programa de Ensino, Pesquisa e Extensão – UFMG, 2000.

sonagem e de que maneira ela contribuiu para a humanização da narrativa.

Mais um pouco do autor

Valêncio Xavier, 75, nos deixou a sós com a sua obra em dezembro de dois mil e oito. Cineasta, jornalista e desenhista, ele sempre foi apresentado pelos pesquisadores da literatura contemporânea como um escritor fascinado pela imagem e por textos híbridos, com uma produção fundamentada nos princípios da montagem cinematográfica, na colagem e na intertextualidade (Chicoski, 2004; Barreiros, 2001; Ferreira, 2000).

Schnaiderman³²(1993), um dos seus mais importantes críticos, afirma que Xavier era um artista que foi capaz de trazer para o texto escrito a experiência adquirida em outros meios de expressão, como a televisão. Esta também é a avaliação de Corona³³que, na antologia *Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes* (1988) coloca Valêncio Xavier ao lado de escritores como Paulo Leminski e Wilson Bueno compondo uma tríade de autores contemporâneos que fizeram “prosa de arte”, na expressão de Augusto de Campos.

São apenas três autores, mas, como disse, apareceram em espaço de tempo curto – e esse dado é importante quando se trata de literatura de invenção. O Catatau, de Leminski, é de 1975, e é uma prosa experimental, um “romance-ideia” que está em igual importância com outros romances de

32Em 1985, após ser apresentado ao autor por Décio Pignatari, Boris Schnaiderman publicou um ensaio sobre Valêncio Xavier no suplemento “Folhetim” da *Folha de S. Paulo*. Em 1993 publicou na *Revista USP* o artigo “O mez da gripe – um coro a muitas vozes”.

33 CORONA, Ricardo. Entrevista. Disponível em: <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/corona.htm> >. Acesso em: 12 out. 2009.

invenção brasileiros, como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, por exemplo. O *mez da gripe* de Valêncio, é de 1981, e é uma “novella visual” que, na minha opinião, é uma confluência de códigos que está ainda por merecer classificação apropriada. (Corona)³⁴

Para o jornalista e crítico de literatura Andréas Adriano (1998), Valêncio Xavier conseguiu realizar de maneira talentosa o que parecia ser impossível na expressão literária:

Textos e imagens gráficas são duas formas de expressão que não convivem bem no papel. Escritores raramente se valem dessas imagens em seus livros. Já volumes originalmente dedicados às imagens – como livros de fotografias ou arte – normalmente são pobres em textos. O escritor e cineasta paulista Valêncio Xavier, (...), radicado em Curitiba, é um dos poucos autores brasileiros a conseguir um casamento feliz entre essas duas linguagens, como se pode ver e ler em *O mez da gripe* e outros livros (Adriano, 1998).³⁵

Pelo depoimento do próprio Xavier observa-se que ele teria adquirido esta habilidade por conta de uma prática desenvolvida como jornalista e vídeo-documentarista. Ele tinha o hábito de pesquisar dados, fotos e personagens em jornais antigos e bibliotecas. No caso de *O mez*, a realidade saltou dos jornais para as páginas da ficção:

O mez da gripe apareceu quando fui fazer uma matéria sobre a gripe espanhola em Curitiba. Fui para a biblioteca e comecei a

³⁴Idem 6

³⁵ADRIANO, Andréas. “Com invenção e humor”. Disponível em: <http://epoca.globo.com/edic/19980914/cult4b.htm>. Acesso em: 28 ago. 2009

pesquisar nos jornais da época, e logo de cara vi que o jornal governista procurava esconder a epidemia, e o jornal da oposição mostrava o que estava acontecendo, as mortes e tudo o mais. Estava pronto o livro, grande parte das imagens estava naqueles jornais. O meu trabalho foi o de concatenar tudo que eu tinha na cabeça e catar mais imagens que se encaixassem no que já existia, e se ligassem com as palavras, ou se transformassem em palavras, e assim me ajudassem a inventar a história. Juntando verdades com mentiras inventadas (Xavier, 2001).³⁶

Vemos, portanto, segundo o autor, que há patamares de criação a serem perseguidos. Em *O mez* o primeiro deles foi a pesquisa documental, muito utilizada na literatura e na pesquisa social, mas aqui determinada pelo gênero jornalístico. Sobretudo no caso da entrevista, nosso ponto de estudo dentro da obra, este fator investigativo é estrutural, pois interfere no desempenho de quem a produz trazendo uma contribuição muito maior na construção da personagem.

Entretanto, como também se vê no fim do seu depoimento, Valêncio Xavier se mostra independente dos gêneros e reafirma sua liberdade de criação. Neste processo de “juntar verdades com mentiras inventadas” a origem da entrevista de Dona Lúcia fica mais enredada do que se imagina à primeira vista.

Entrevista

Dona Lúcia é um “ser de papel” (Brait, 1985) e, ao contrário de outros personagens que ganham muitas ilustrações durante o hipertexto, não possui um rosto, nem qualquer ícone que o

36 XAVIER, Valêncio. Artigo “Como escrevo?” *O Estado de S. Paulo*, 12 ago. 2001. Disponível em: < <http://www.tirodeletra.com.br/como/ValencioXavier.htm>>. Acesso em: 28 ago.2009.

substitua. Ela é reconhecida pelo leitor somente pela sua fala que surge nos “rodapés” das páginas iniciais de *O mez* e se estende como um comentário dos fatos que vão sendo apresentados de muitas formas. A ideia que persegue o leitor é de que a entrevista de Dona Lúcia teria sido produzida e, depois, apenas alguns trechos desta teriam sido aproveitados pelo autor, ou seja, publicados no livro junto com outros segmentos da narrativa. Para identificarmos a entrevista de Dona Lúcia como tal, recorreremos então à teoria dos gêneros jornalísticos e aos conceitos de Martín-Barbero (1997), que discorre sobre os mecanismos do gênero.

Para Martín-Barbero o gênero nada mais é do que uma *estratégia de comunicabilidade* que consiste em reunir, em uma mesma matriz cultural, referenciais comuns tanto ao emissor quanto ao público receptor. Assim, são adotados certos códigos linguístico-visuais, previamente conhecidos pelos receptores, proporcionando uma mediação entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler. Portanto, o gênero no jornalismo transmite uma *promessa de conteúdo*, ou de uma possibilidade de conteúdo; uma espécie de “contrato” feito de modo consciente ou inconsciente entre emissor e receptor (Martín-Barbero, 1997, p. 298-299).

Aronchi de Souza (2004) explica que, por conta deste mecanismo, somos capazes de reconhecer este ou aquele gênero mesmo ignorando as suas regras de produção, escritura e funcionamento. E é esta familiaridade com os códigos dos gêneros jornalísticos que nos faz identificar o depoimento de Dona Lúcia como uma entrevista. Entendemos que há, ainda, uma distinção entre a entrevista e a informação.

No primeiro caso, segundo Medina (1995, p.15), trata-se de um fenômeno dialógico, o entrevistador e o entrevistado colaboram no sentido de trazer à tona uma verdade que pode dizer respeito à pessoa do entrevistado ou a um problema. No segundo caso, de um fenômeno unilateral; de acordo com Lopes (2003) a informação torna-se um dado mediante operação técnica de observação.

Pois Dona Lúcia traz em sua linguagem expressões e atitudes oriundas do diálogo (Vanoye, 1996): ela exprime livremente suas

ideias com relação à epidemia da gripe e a vida das pessoas, faz desabafos e revela os questionamentos do seu interlocutor sendo que para isso, se utiliza de imperativos e apostos como vemos em:

- a) “Famílias inteiras. Não houve casa que não tivesse alguém doente. Parecia a cidade dos mortos.” *DONA LÚCIA* -1976 (Xavier, 1981, p.17)
- b) “É, folhas de eucalipto. Para queimar dentro de casa. Remédios não havia. Muito repouso, ficar deitado curtindo a febre alta, o cansaço, a dor por dentro.” *DONA LÚCIA*-1976. (Xavier, 1981, p.25)
- c) “... Não, não estavam mortos, não, mas quase. Tiveram que levar os dois para o hospital.” *DONA LÚCIA* -1976 (Xavier, 1981, p.43)

Como no jornalismo impresso, os depoimentos de Dona Lúcia ainda aparecem entre aspas, um código consagrado pela entrevista que indica ao leitor a fala do entrevistado:

A reprodução de declarações textuais, entre aspas, do entrevistado é importante e valoriza o texto. E principalmente mostra ao leitor que houve preocupação do repórter em recolher opiniões ou frases originais, expressivas, marcantes, de efeito ou espirituosas (...). O texto conta uma história e usa a personagem para lhe dar veracidade (Martins, 1997, p.25)³⁷

37 Além do texto entre aspas, a entrevista de Dona Lúcia nos traz outra referência de gênero, já em desuso, mas comum em revistas e reportagens de TV do fim da década de mil novecentos e setenta: o crédito apenas do primeiro nome do entrevistado, com a data ou o local da entrevista. A rigor, segundo Medina (1995, p42), a partir desta época todos os veículos (e uma geração de jornalistas da qual Valêncio Xavier fazia parte) começam a valorizar a humanização das chamadas fontes de informação ou simplesmente das “personagens”. Havia uma aproximação intuitiva com a literatura, portanto nem sempre lhes cabia o sobrenome.

Mas se entrevista pressupõe um diálogo, por que Valêncio Xavier teria utilizado apenas as respostas de Dona Lúcia?

Este é mais um ponto de conexão da literatura com o gênero jornalístico, com a entrevista que, na maioria das vezes, é utilizada como um instrumento para se obter informação a respeito de algo ou alguém. O jornalista, ao construir o texto, inclui somente as declarações do entrevistado depois de editadas, isto é, depois de eleger as frases que vão explicar, confirmar ou negar as informações contidas na reportagem. Em *O mez* as perguntas também não são reveladas, mas, através das respostas, ouvimos a “voz” de quem pergunta.

Contudo, ao abordar a prática do gênero, isto é, a produção da entrevista, não podemos deixar de lado o processo de levantamento da informação jornalística, condensado no que se chama de pauta. E neste caso em que o gênero molda a realidade ficcional, qual seria o gancho para a entrevista de Dona Lúcia? Em que fundamentos ela estaria “pautada”? Ora, os princípios que regulam a produção jornalística não deixam dúvidas quanto à pertinência do material; por isso teremos apenas quatro aspectos relevantes a confirmar: a atualidade, a periodicidade, a universalidade e a difusão (Medina, 1995, p.22).

Quanto à atualidade, consideramos que a entrevista de Dona Lúcia existe na trama por conta da importância das suas recordações, ou seja, da carga de informação histórica aliada às suas experiências pessoais. A resposta para o gancho da sua entrevista, lá em 1976, estaria então em lacunas de informação que se formaram no tempo-espço da obra, no que foi dito por outras fontes em 1918, mas não ficou (propositalmente) muito explicado ou entendido.

A ideia da pluralidade de vozes nos leva mais fundo. Vamos ao encontro das pessoas que tiveram seus nomes impressos nos jornais, do que dizem os personagens da imprensa curitibana de 1918.

Dois jornais com vozes distintas representam a própria imprensa: um governista, o *Commercio do Paraná*, que prega a normalidade, e outro de oposição, mais alarmista, o *Diário da Tarde*.

A partir das notícias factuais, colunas de opinião e reportagens surgem as vozes dos redatores, colaboradores e principalmente as vozes da comunidade, alarmada com a guerra, doente da gripe e com medo da morte repentina. Enquanto um jornal tenta esconder a informação de interesse público, o outro tenta divulgar o que consegue apurar. Para citar algumas vozes ainda temos: o diretor do serviço sanitário Sr. Trajano Reis e o secretário Ricardo Negrão Filho, sempre a ordenar e aconselhar algo sobre a vida dos cidadãos infectados, mas sem fornecer soluções nem informações suficientes para que a população possa lutar contra ela; o oficial de registro civil Sr. Benedicto Carrão que registrava os óbitos e mal podia contá-los; o prefeito João Antônio Xavier que ora fechava o cinema ora o reabria, entregue às suas próprias conveniências; temos o chefe de polícia, Dr. Lindolpho Pessoa, às voltas com os incidentes com alemães hostilizados na cidade e que também caíam doentes, e até um louco, Manoel de Campos, uma voz que grita e comete um crime no hospício. Mas as vozes mal-assombradas não cessam.

No meio de tanta gente sem rumo, entre as páginas de notícias e figuras encontramos versos eróticos e um tipo diferente, um homem que ronda a capital curitibana. É um sujeito solitário e misterioso que entra em uma casa e faz sexo com uma jovem loira acamada pela febre: “Um homem eu caminho sozinho/ nesta cidade sem gente/ as gentes estão nas casas/ a gripe” (Xavier, 1981, p.9).

Esta narrativa poética, que tem como pano de fundo o delírio da gripe e do sexo, é uma das mais importantes de *O mez da gripe*. No hiperlink ela encontra vários percursos de sentido, especialmente nas manchetes da Primeira Guerra (“A paz está interrompida”, “Vigoroso ataque britânico”, “O armistício foi assinado”) e em uma narrativa conhecida, que traz de volta a voz de uma personagem bastante observadora. Trata-se da entrevista de Dona Lúcia.

À medida que o casal começa a se relacionar, a fala de Dona Lúcia parece ganhar mais destaque. A personagem traz um novo olhar para os acontecimentos, rompe com a homogeneidade

da narração dos jornais e contribui com informações bastante pessoais: a sensação de estar doente, a existência de profundas diferenças sociais de classe e de raça, os cenários abandonados das casas onde viviam as pessoas, e o dia a dia delas – mais especificamente de uma: a jovem loira, esposa de um alemão, que vivia reclusa em casa.

Morava um casal de alemães, a mulher alta, loira, muito bonita. Clara, isso, seu nome era Clara. Não recebiam muita visita, não se davam com a gente do bairro. Os dois caíram com a gripe, ninguém notou. Imagine os dois, um num quarto, outro no outro, sofrendo sem assistência. Passaram muitos dias até que uma vizinha lá entrou e encontrou os dois... (Xavier, 1981, p. 39).

Seria Clara a mulher atacada pelo andarilho? Como teria se tornado tão vulnerável? Tinha parentes? Era uma esposa feliz?

Para Valêncio Xavier somente Dona Lúcia tem as respostas, é ela quem traz à tona a identidade desta jovem. Em suas descrições fica quase impossível não relacioná-la com aquela mulher sensual que é atacada pelo homem que ronda as ruas:

Não sei bem no que o marido trabalhava, acho que era dono de alguma coisa. Eles quase não falavam com os vizinhos. O marido passava fora o dia inteiro. 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. (Xavier, 1981, p.48 e 50)

Este formato pelo qual Dona Lúcia existe na ficção comprova a *estratégia de comunicabilidade* proporcionada pelo gênero jornalístico ao autor: a entrevista valoriza ainda mais a história dos amantes, incorpora ao imaginário erótico do texto uma realidade

que se mostra moralmente conflituosa e permite à obra lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização (Matta, 1997).

“Ela, a mulher, nunca mais ficou no juízo perfeito. Passava uns tempos boa, teve até um filho, criança linda. De repente, dava assim uma tristeza nela, saía a andar sozinha pelas ruas, sempre com um vidrinho de veneno nas mãos. Nunca largava o veneno, mesmo quando estava normal, alegre com o marido e o filho...” (Xavier, 1981, p.62).

Além de trazer informações e valorizar situações da trama, a entrevista de Dona Lúcia ainda se mantém fiel ao gênero jornalístico porque possui a dinâmica da atualidade e preserva o ritmo da presentificação (Medina, 1995, p. 22), acompanhando periodicamente os fatos das manchetes e os momentos entre o casal de amantes. Como já foi comentado, os trechos vão aparecendo sincronicamente, o que denota sua função explicativa.

A gripe de Dona Lúcia também faz renascer pessoas que não eram notícia e, no entanto, compunham aquele mesmo cenário desolador mostrado nas páginas dos jornais de *O mez*. Nas páginas 17, 20, 22 e 25, ela se considera uma pessoa de sorte por ter sobrevivido à doença e ter mantido a razão.

Por meio das vivências da personagem entre a casa e a rua (Matta, 1997) observa-se que Dona Lúcia é uma testemunha privilegiada das inúmeras tragédias pessoais. Seu perfil é de uma mulher do povo, humana e solidária. Na página 11, Dona Lúcia sugere pertencer às camadas mais baixas da população, quando descreve o cortejo fúnebre, com carros suntuosos, colocando os “muitos ricos” em contraste com a maioria pobre que ia “a pé”.

Bem informada sobre a vida da comunidade, Dona Lúcia é diferente das mulheres do início do século vinte que se ocupavam somente com os afazeres domésticos; certamente, tinha um emprego formal no qual mantinha contato com pessoas de várias

classes sociais. Na página 29, Dona Lúcia revela que tratava de assuntos funerários com intimidade. Chegou a costurar mortalhas para os primeiros mortos da gripe “... depois era de qualquer jeito, faltou até caixão”. Na página 72 ela constata a boa aparência de uma vítima da gripe mesmo depois de morta. Dizer, ainda, que ela sabia até os números dos mortos de cada família (p. 38), da falta de remédios para certas comunidades e da ineficácia das medidas paliativas das autoridades (p. 22 e 25) já é indício suficiente para acreditar que Dona Lúcia era uma espécie de agente de saúde ou funerária, de um hospital ou centro de voluntários que ajudava a socorrer os doentes, ou seja, uma pessoa que tinha uma visão ampla do flagelo que acontecia na cidade.

A morte, como um estado individualizado por excelência, está implicada na fala de Dona Lúcia como uma dimensão social. Há, inclusive, uma fugacidade com relação ao tempo, como se houvesse uma compressão deste por conta dos milhares e milhares que morriam mês a mês.

Ao compararmos a memória de Dona Lúcia em tempos antes da gripe (quando fala de Clara, por exemplo), identificamos que o tempo parece correr lento, rotineiro. Quando a peste e a guerra assolam Curitiba, frases mais dramáticas e a ideia de supressão dos ciclos do cotidiano aparecem, sugerindo uma síncope social permanente: “A maioria ia a pé (aos enterros). Por muito tempo foi assim”; “Muita gente ficou com o juízo abalado por causa da febre forte dias e dias”; “Quem podia saía, mas ir para onde? As outras cidades também estavam doentes” (se referindo as cidades como se fossem pessoas) e o caso exemplar, do pai que enterra um filho por dia:

Ali naquela casa morreram sete, era o pai chegar de um enterro já tinha de levar outro filho para o cemitério. Ele mesmo fazia os caixões. No fim faltou madeira. (Xavier, 1981, p.38).

Em da Matta (1997, p. 41, 62 e 136) vemos que a morte (o funeral) “abre a casa para a rua” e transforma o espaço-tempo da moradia em algo público. Desta maneira, como se vê na entrevista de Dona Lúcia, a própria morte se torna modificada diante das novas relações entre as pessoas. Por conta desta suposta intimidade ou superexposição aos aspectos funestos da peste, a personagem parece mórbida e insensível.

Segundo Da Matta são as rotinas diárias que têm a função de preservar o tempo na sua duração normal, ao passo que nas festas, ou em ocasiões de profunda ruptura social, (como uma epidemia ou guerra), o tempo é acelerado ou vivido como tal. Vemos em *O mez*, por exemplo, que os óbitos em grande escala chegam a suprimir os rituais: Dona Lúcia fala da falta de mortalhas, cortejos e caixões para enterrar os mortos.

Para finalizarmos a análise dos aspectos jornalísticos que regem a entrevista nos resta, agora, comprovar a sua capacidade de “difusão” para todos os viajantes do hiperlink, o que parece ser bastante intencional.

Nota-se que Valêncio Xavier posiciona a fala de Dona Lúcia em espaços privilegiados. Assim a entrevista, impressa no rodapé e no meio das páginas, ganha tamanha visibilidade que se torna uma janela quase obrigatória para o entendimento do leitor, seja qual for o caminho por ele escolhido.

Este modo privilegiado de difusão da entrevista de Dona Lúcia que observamos dentro do texto, talvez fosse até contestado pelo autor; afinal, a intenção da narrativa não-linear de *O mez* é deixar que o leitor faça suas próprias conexões.

O problema é que a gripe de Dona Lúcia é tão contagiosa que um mínimo de exposição pode nos levar, irremediavelmente, para outro mundo.

Neste estudo que analisou os aspectos jornalísticos e dos mecanismos do gênero na construção da personagem Dona Lúcia, vimos que Valêncio Xavier conseguiu transmitir, por meio da entrevista, uma ideia clara e verossímil sobre os acontecimentos de 1918. Certamente Dona Lúcia deve permanecer como um dos nós desta narrativa que enreda prosa e poesia, realidade e ficção.

No entanto, as personagens representam pessoas e, segundo modalidades próprias da ficção, elas podem ser encontradas em uma realidade exterior ao texto. Foi durante a finalização deste estudo que esta possibilidade resolveu nos assombrar de maneira repentina.

É que alguns fatos da investigação diziam que Valêncio Xavier poderia ter construído Dona Lúcia, seu personagem da ficção, inspirado em fatos reais e pessoas que estavam intimamente ligadas à sua vida.

O autor de *O mez da gripe* além de jornalista era cineasta, admirador da obra de Glauber Rocha, seu contemporâneo. Qual não foi a nossa surpresa ao saber que a mãe do genial diretor chamava-se Lúcia Rocha, a popular “Dona Lúcia” (Ventura, 2004). Mas as coincidências não pararam por aí.

Glauber Rocha morreu em 1981, ano da edição de *O mez da gripe* um livro que lembra a morte da primeira à última página. “1976” pode ser outro signo que nos remete à Glauber. É o ano em que o filho de Dona Lúcia fez a polêmica filmagem do velório de Di Cavalcante.

Não obstante este fato, outro cineasta, Silvio Tendler, amigo de Valêncio Xavier³⁸ repetiu o feito no velório de Glauber. Ironicamente, as imagens de Glauber também foram interditadas por ordem da mãe do cineasta, Dona Lúcia Rocha. Somente em 1999, 18 anos depois, ela permitiu o uso das cenas.

Tendler pegou o material interditado, fez entrevistas com amigos do diretor, recolheu imagens de arquivo e lançou, duas décadas depois, “Glauber o filme, labirinto do Brasil”, que ganhou os prêmios do júri popular e da crítica no Festival de Brasília. Tendler, de 53 anos, e dona Lúcia, de 85, passaram quase duas décadas de mal. Hoje, estão num chamego só (Ventura, 2004).

O fim desta história, testemunhada por Valêncio Xavier, pode ter sido o começo de um livro.

38 O documentário “La Spirale” (1991) de Silvio Tendler teve a coordenação de Valêncio Xavier e faz parte do acervo da videoteca da ECA/USP. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/video.htm>>. Acesso em: 12 out. 2009.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- ERBOLATO, Mario L. *Técnicas de codificação em jornalismo*. São Paulo: Ática, 1991.
- KOVACH, Bill, ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir*. Tradução Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2004.
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. 2. ed. São Paulo: Ed 34, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTINS, Eduardo. *Manual de redação e estilo*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 1997.
- MATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 5 ed.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1995.
- O transe que não terminou*. In: JBONLINE. Disponível em < <http://www.jbonline.terra.com.br/destaques/glauber>>.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *O mez da gripe: um coro a muitas vozes*. *Revista USP*, São Paulo, ed.16, 1993. Disponível em: www.usp.br/revistausp.
- VENTURA, Mauro. *Glauber o filme, labirinto do Brasil*. In: DIZVENTURA2. Disponível em: http://www.dizventura2.blogspot.com.br/www.dizventura2.blogspot.com.br/2004_03_01_archive.html>. (04 de março de 2004). Acesso em: 12 out. 2009.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981.
- Documentários sobre cinema-(ficha técnica de “La Spirale”)*. In: MNEMOCINE. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/video.htm>>. Acesso em: 12/10/2009.

VI

CENSURA E COBERTURA JORNALÍSTICA

Patricia THOMAZ

Um autor de múltiplas experiências

A trajetória como jornalista, roteirista, escritor, diretor de cinema e TV e cineasta revela a versatilidade de um dos nomes mais reconhecidos da literatura experimental brasileira. Valêncio Xavier Niculitcheff nasceu em 1933, em São Paulo, mas morou boa parte de sua vida na capital do Paraná. Foi colaborador dos jornais *Gazeta do Povo*, de Curitiba, e *Folha de S. Paulo*. Entre diversos livros, escreveu: *O Minotauro*, *Sete do Amor e Ódio*, *Desembruilhando as Balas Zequinha*, *Curitiba de Nós*, *Maciste do Inferno*, *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* e *Meu Sétimo Dia*. Valêncio Xavier ganhou o prêmio “Jabuti” de melhor produção editorial com a obra *Crimes à Moda Antiga* em que utilizou a interferência multimidiática na narrativa. Como cineasta recebeu o prêmio “Melhor Filme de Ficção” por “Caro Signore Feline” na IX Jornada Brasileira de Curta Metragem e dirigiu, entre outros vídeos, “O Pão Negro - um episódio da Colônia Cecília” (1993). O autor morreu aos 75 anos, em Curitiba, em dezembro de 2008.

A literatura experimental de interferência midiática foi preconizada na obra *O mez da gripe* (1ª ed. de 1981), uma de suas publicações mais conhecidas, que retrata a cidade Curitiba assombrada pela gripe espanhola em 1918. De forma original, o autor propôs ainda um percurso narrativo interativo, com opções para o leitor efetuar sua própria montagem da história, contada por meio de colagens de jornais da época. Diversos discursos combinam-se: notícias, anúncios, propagandas, fotos, ilustrações, cartões-postais, versos literários, trechos religiosos, relatórios oficiais, um depoimento de uma testemunha sobrevivente da epidemia, entre

outros. O leitor é o responsável por fazer a recomposição discursiva, em uma obra onde a imagem e o texto têm um forte vínculo e a intervenção gráfica uma marca singular.

Para muitos autores, Valêncio Xavier é tido como um dos precursores da linguagem multimídia na literatura. O autor sempre procurou ressaltar que escrevia de forma espontânea, sem a intencionalidade raciocinada de relacionar as linguagens de diferentes mídias como as do cinema, literatura e televisão. Em entrevista à *Revista Cult*, ele explicou: “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 ou ali. Não que o processo tenha algo de sobrenatural, mas sai pronto” (Xavier, 1999, p.8).

Por outro lado, Xavier reconheceu que apreciava mesclar diferentes recursos sonoros e visuais nos seus textos. E fazia com facilidade, fruto de uma ampla bagagem conquistada em diversos campos em que atuou ao longo de sua carreira.

Você está numa rua, mesmo num bairro distante como o Solitude, na periferia de Curitiba. Você vê cartazes, placas, com desenhos, cores, símbolos e palavras. Letras imóveis formando palavras, que se movimentam andando no ônibus, na rua vazia. Ouve sons, do motor, do silêncio depois que o ônibus passa. Um cão caminha apressado, grita (ou late) suas palavras para a velha na janela que retruca: ‘Passa, guapeca!’. A menina sai pela porta verde, a velha procura prever: ‘Vá com Deus!’. Palavras, imagens e sons, que podemos pôr no papel. Para mim, as imagens têm o mesmo peso que as palavras. (Xavier, 1999, p.9)

A obra *O mez da gripe* é composta por diversos recursos visuais - fotos, ilustrações, cartões postais, recortes de notícias ou anúncios do jornal - que complementam ou direcionam a narrativa, dependendo do percurso escolhido pelo leitor.

Em *O Mez da Grippe*, tem uma cena de um alemão que cria um incidente no Teatro Hauer. Como Balzac escreveria esta 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 do Teatro Hauer e então reproduzi uma 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 (Xavier, 1999, p.6-7).

O trecho citado por Valêncio Xavier demonstra o vínculo entre o texto e os elementos visuais, a estrutura de frases e o vocabulário formal da época e algumas características da postura jornalística adotada por alguns veículos da imprensa e que serão analisadas adiante. A ideologia e o posicionamento do jornal são percebidos na nota: “O distinto advogado criminal sr. Napoleão Lopes effectuou hontem a prisão do germanophilo Roberto Thomaz que no ‘buffet’ do Theatro Hauer teve palavras ofensivas às nossas instituições e ao governo da República determinadamente ao sr. Presidente Wenceslau Braz”.

Em outro momento do livro, mais um elo entre texto e imagem, quando uma informação importante do Serviço Sanitário é divulgada para evitar o contágio da gripe: a recomendação para que as empresas funerárias proibissem as pessoas, durante os enterros, de carregar o caixão e o acompanharem a pé pela cidade até chegar ao cemitério municipal, mudando, assim, um hábito predominante naquele tempo. A fotografia na mesma página reproduz a informação de forma direta, exibindo um enterro em que homens seguram as alças do caixão enquanto uma multidão aglomerada acompanha o ritual a pé.

Anúncios publicitários também aparecem ao longo do enredo, articulando-se à narrativa. O primeiro é um anúncio de cortinas,

que aparece não por acaso no início da obra, quando a epidemia ainda é nebulosa e as informações não são claras e precisas, cobertas por um véu. Quando a gripe espanhola ganha espaço na mídia, os anúncios mais frequentes são de desinfetantes, medicamentos e empresas funerárias.

A montagem proposta na obra por meio de colagens de diferentes materiais, amparados pela composição do projeto gráfico, é uma das características de *O mez da gripe* mais analisadas pelos críticos. Para o crítico e jornalista José Castello, Valêncio Xavier escreve como um cineasta, desafiando a própria literatura e extrapolando a sua liberdade como autor:

Recorta, ilumina, acopla, monta. É do contraste, da surpresa, da assimetria, que suas palavras arrancam força. Elementos que se deslocam, que se enfrentam, que saltam uns sobre os outros, que se comem, como num tabuleiro de xadrez. (...) Ele tem uma visão larga, audaciosa, da literatura, que escreve para desafiá-la, que com ela faz o que bem entende – e, agindo assim, exerce como poucos aquilo que há de mais sagrado para um escritor, que é sua liberdade (Rascunho, 2001).

A interferência da mídia, mais especificamente da imprensa escrita, acontece em quase toda a narrativa de *O mez da gripe*.

A influência da linguagem jornalística

A obra *O mez da gripe* reúne recortes de materiais como notícias, gráficos, fotos e anúncios publicados em 1918 nos jornais da capital paranaense *Diário da Tarde* e *Commercio do Paraná*. Predomina na narrativa o código da linguagem jornalística. E esta não se identifica apenas com o código linguístico. Segundo Medina (1988), os signos linguísticos representam um espaço sig-

nificativo no jornal impresso, mas inter-relacionados estão outros signos fundamentais para formular a mensagem. Além de fotografias e ilustrações, há os destaques de cor, os tipos utilizados e a ordenação hierárquica por áreas físicas definidos na diagramação e planejamento gráfico.

O livro utiliza vários recursos gráficos e a cor é predominantemente preta e branca, como eram os jornais da época. As notícias aparecem com a diagramação original, separadas pelas datas em que foram publicadas. Nem sempre são completas: ora apresentam apenas as manchetes, ora parte do corpo do texto, em tipos e tamanhos diferentes, utilizando inúmeras formas de diagramação de forma atraente. Assim, permite um caminho de leitura segundo uma determinada hierarquia, com destaques e contrastes entre os elementos, porém sem impedir que o leitor tenha a opção de saltar ou prestar atenção mais cuidadosa a determinados recortes, porque cada página possui certa independência da narrativa.

O apelo verbal em trechos curtos, articulado com a informação visual, permite um ritmo narrativo dinâmico. Segundo o autor, o texto 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, p.8).

Pode-se perceber ainda o português arcaico dos artigos: “Andava por ali abobado, sem que alguém pudesse um dia augurar a scena horrivel que elle foi causador hontem. Seria 6 1/2 horas da manhã, que tivera grippe (...)”. Quando a linguagem literária aparece, em poemas concretistas, versos satíricos ou textos poéticos, o seu papel é agir como articuladora da história.

Em *O mez da grippe* percebe-se uma linearidade no acontecimento dos fatos, as datas são crescentes, o que permite mais clareza no enredo. A narrativa foi dividida em três partes que são os meses: outubro, novembro e dezembro de 1918. A rendição da Alemanha e o fim da Primeira Guerra Mundial articulam-se com a história central da narrativa que é a propagação da gripe espanhola na região de Curitiba, uma epidemia que matou cerca de 25 milhões de pessoas em todo o mundo. Apesar de ser construída

a partir de recortes de jornal da época, a narrativa está longe de ser um documentário ou uma obra de cunho histórico. É uma ficção formalmente inovadora.

Para entender como o discurso jornalístico se articula e conduz o enredo, iremos analisar a postura dos dois jornais – *Diário da Tarde* e *Commercio do Paraná* – na cobertura da gripe espanhola na região de Curitiba retratada no livro *O mez da gripe*. Pretendemos verificar a existência de censura na publicação de notícias sobre a doença entre os meses de outubro e dezembro de 1918, tanto a censura imposta pelas autoridades policiais e pelo governo quanto a do próprio veículo ao omitir, minimizar ou distorcer fatos para dar a falsa impressão que não havia uma epidemia e, assim, evitar o pânico na população. Após verificar os níveis de subordinação à censura por parte de cada jornal, pretendemos avaliar como a rivalidade entre ambos pode confirmar ou não essa submissão “político-ideológica”.

O primeiro número do *Diário da Tarde* começou a circular em 18 de março de 1899, com periodicidade de segunda a sábado, em formato tablóide de quatro páginas (sendo duas de notícias e duas de classificados). Curitiba passava a contar com um veículo de divulgação.

As notícias de outros centros, naturalmente, eram difíceis de ser conseguidas, em virtude da precariedade das comunicações da época, muitas vezes dependendo exclusivamente dos correios. Mas na atuação na cidade, o *Diário* sempre cumpriu com a sua parte (...). Durante todos estes anos de existência, o *Diário da Tarde* sempre esteve ao lado da população, inclusive defendendo suas reivindicações e denunciando os fatos que, de uma forma ou de outra, prejudicavam ou continuavam prejudicando a população levando seu ponto de vista pelo lado da crítica construtiva (*Gazeta do Povo*, 1982).

Na época pesquisada (outubro a dezembro de 1918), o jornal tinha como diretor Generoso Borges que já havia trabalhado no *Commercio do Paraná*. A edição era vespertina e, a maior parte das notícias relativa à primeira guerra mundial, enviadas por telegramas. A linha editorial mais independente foi uma das características que o jornal tentou preservar até o fim das atividades, como afirma o artigo publicado poucos anos antes.

O *Diário da Tarde* experimentou várias transformações gráficas, mas sempre conservando seu propósito maior de defesa dos interesses de nossa comunidade. Jornal de linha independente e democrática, o *Diário* tem priorizado os noticiários locais, com esporte, política e polícia (...). Mesmo nas crises institucionais que abalaram o país ao longo de quase um século, como a Revolução de 64, o *Diário* sempre exercitou o seu direito de expressão em defesa da verdade e dos interesses mais relevantes da Nação e de seu povo (*Diário da Tarde*, 1993).

O *Commercio do Paraná* começou a circular em 12 de outubro de 1912 com periodicidade de terça a domingo, em formato tablóide de quatro páginas (sendo duas de notícias e duas de classificados), com edição matutina. A postura editorial independente também foi uma das condições que a empresa tentou adotar como princípio.

Jornal independente, o *Commercio do Paraná*, propugnará sempre e somente pelo desenvolvimento do Estado, impulsionando o commercio, propagando suas indústrias, incitando os agricultores, fugindo sempre das discussões estéreis que estiolam, procurando manter sempre uma linha certa e digna que o torne útil e agradável não somente a essas

dignas classes como ao illustrado público de cujo favor dependera. (Velloso, 1912)

Porém, fundado por Julio Rodrigues, o *Commercio do Paraná* substituiu o extinto *Correio do Sul* e era dedicado, principalmente, à defesa dos interesses do comércio e da indústria.

Tendo suspenso a publicação o *Correio do Sul*, jornal lançado em nosso meio sob os melhores *auspicios*, a empresa, em plena dissolução, abandonou o material e, arcando embora com prejuízos consideráveis, pureza de parte quaesquer projectos de reaparição da folha. Foi então que Júlio Rodrigues, cheio de fé no êxito *d'um tentunen* que todos julgavam arriscadíssimo, obteve da antiga empresa o material em abandono e organizando uma nova empresa, atirou à publicidade o primeiro numero do *Commercio do Paraná* de cuja redacção faziam parte elle, como orientador, Domingos Velloso que assumiu a direcção e firmou o artigo-programma, Generoso Borges secretariando, Adolpho Werneck e Octavio Sidney, auxiliares. Essa primeira phase do jornal, dedicado à defeza dos interesses geraes, inclusive do commercio e industrias, foi brillantissima (*Commercio do Paraná*, 1918).

Na época pesquisada (outubro a dezembro de 1918), o arrendatário do jornal era o industrial Leopoldino Rocha. A maior parte das notícias também era relativa à primeira guerra mundial enviadas por telegramas. Para iniciarmos a análise, iremos utilizar, além da 1ª edição do livro *O mez da gripe*, diversos materiais de apoio como jornais da época disponíveis na Biblioteca Municipal de Curitiba. Começaremos com uma breve abordagem sobre a censura na imprensa brasileira e, na sequência, uma análise

de como a proibição de publicações a respeito da gripe espanhola aparece no livro.

A censura na imprensa

Para desenvolvermos a análise sobre a censura na cobertura jornalística da gripe espanhola em Curitiba retratada em *O mez da gripe*, utilizaremos como conceito de censura a definição de Haroldo Laswell citada no *Dicionário de Comunicação* (1995):

Ação de proibir, no todo ou em parte, uma publicação ou representação. Supressão de liberada de determinado material de comunicação, do fluxo normal de informação, de forma a influir na opinião e na ação do público ao qual se dirige a mensagem. ‘Política de restrição da expressão pública de ideias, opiniões, sentimentos e impulsos que têm, ou se supõe terem, capacidade para abalar a autoridade do governo ou a ordem social e moral que esta mesma autoridade se considera disposta a proteger’.

E este controle ou proibição da liberdade de expressão, suprimindo informação ou opiniões, pode ocorrer de várias formas. Assim, segundo o teórico, a censura pode ser: *prévia* (supressão antecipada e preventiva de determinados veículos ou mensagens), *a posteriori* (repressiva e punitiva, depois da publicação ou durante uma apresentação ou série de apresentações públicas), *econômica* (pela dependência de uma instituição em relação ao Estado ou a outra instituição, através de verbas publicitárias, financiamentos, concessões), *policial/militar* (pela repressão e prisão dos cidadãos considerados perigosos, em situações de emergência, ou pela vigilância, em tempo de guerra, contra o vazamento de segredos militares ou de informações que possam abalar o moral das tropas e da população civil). Também se faz pelo controle de livros, por in-

terferência sob transmissões de radiodifusão, interdição de espaços públicos etc.

Violação do direito de livre expressão ou um instrumento necessário à defesa dos princípios morais? Jobim (1984, p.19) explica que, desde os mais remotos tempos, a censura como ato de “rever e julgar qualquer escrito para fim de autorizar” foi encarada como atribuição legítima da Igreja e do poder público. Só com o advento da imprensa, iniciou-se o debate sobre a sua legalidade. “Antes, quem é que contestava às autoridades legais ou eclesiásticas o direito de controlar a circulação de ideias? Julgava-se não propriamente direito, mas dever”.

O autor relembra as mais diversas formas de censura como a proibição de edição de livros e a criação de um *bureau* da imprensa responsável por controlar as publicações dos jornais no séc. XVIII. No Brasil, a censura esteve presente em boa parte da história. A repressão à imprensa brasileira existiu desde a época do Império, como afirma Jorge (1987):

Cipriano José Barata de Almeida, apelidado ‘o Baratinha’, ardoroso paladino da Independência, um dos participantes da revolução pernambucana de 1817, esteve preso diversas vezes, sob a acusação de injuriar o governo e de promover agitações. Como fazia isto? Segundo a opinião do governo, somente com os seus textos de jornalista... Ele, ‘o Baratinha’, saliente Marco Morel, ‘tocava na ferida da estrutura social’, ao afirmar no seu periódico: ‘Há sujeitos que estão de posse de 20, 30 e 40 léguas de terra, muito injustamente possuídas, quando os demais cidadãos naturais, que têm igual direito ou ainda maior sobre os terrenos, por serem de sangue dos caboclos, não possuem uma pequena porção em que levantem sua cabana, ou cavem sepultura.

Ainda segundo o autor, a proclamação da república em 1889 não diminuiu a “sanha contra a imprensa”. Durante vários governos, foram inúmeros os períodos de estado de sítio e censura. Sem a intenção de fazer uma retrospectiva histórica, mas de lembrar alguns momentos cruciais, temos ainda o controle de informações com a criação do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – em dezembro de 1939 (um órgão especialmente incumbido de controlar os jornais e fechá-los quando necessário), além da promulgação da nova Lei de Imprensa (abrangendo o rádio e a televisão), da Lei de Segurança Nacional (remetendo “os delitos cometidos por meio da imprensa” ao tribunal militar e estabelecendo como punições torturas e perseguições políticas) e do Ato Institucional n. 5 (que entrou em vigor em 1968, durante o governo de Arthur da Costa e Silva, e vigorou até 1978).

O jornalista Ricardo Kotscho relembra este período:

... era raro o fim de semana em que um jornalista não desaparecia misteriosamente no prosaico trajeto entre a casa e o trabalho. Pequenas notas de pé de páginas, escondidas nos jornais diários, registravam o nome dos colegas presos nas dependências do Destacamento de Operações Internas do II Exército. A sigla DOI, associada à série de prisões, passou a fazer parte do nosso dia a dia – como essas pequenas tragédias que por sua monótona repetição acabam se incorporando, sem maiores traumas, ao cotidiano do jornalista. (apud Jorge, 1987, p.124)

Dutra (2006) afirma que, durante o governo militar, instituído em 1964, foram diversos os casos de censura, abuso de autoridade e agressão aos jornalistas.

No período da ditadura militar, nas décadas de 60 e 70, os veículos de comunicação estavam sujeitos a uma forte censura executada por agentes da polícia federal. Naquela época, as produções artísticas tinham que passar pelo setor de censura antes de ser apre-

sentadas em público. Isso quer dizer que a população só podia ver e ouvir o que a polícia federal previamente aprovasse.

Só em 1988, a Constituição Federal, no artigo 5º, inciso IX, e no artigo 220 estabeleceu direitos e garantias fundamentais de liberdade de expressão:

É livre a manifestação do pensamento e a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença. (...)

A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição. Nenhuma lei conterà dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social. (...)

A publicação de veículo impresso de comunicação independe de licença de autoridade.

Mas o direito das pessoas terem acesso à informação está previsto na Declaração Universal dos Direitos Humanos, desde 1948. O texto aprovado pelas Nações Unidas é enfático: “Todo homem tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferências, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir informações e ideias por quaisquer meios e independentemente de fronteiras”. Porém Karam (1997) lembra que, “embora formalmente garantido, o direito social à informação enfrenta obstáculos de natureza política, ideológica e cultural para sua consecução”.

Há 150 anos, o filósofo Karl Marx debateu a necessidade da liberdade de imprensa e de comunicação: “A essência da imprensa livre é a essência característica, razoável e ética da liberdade. O caráter de uma imprensa censurada é a falta de caráter da não liberdade” (1980, p.37). Ele sugeriu que o dever da imprensa consiste em denunciar, permanentemente, as atitudes negativas dos gover-

nantes: “a função da imprensa é ser o cão de guarda público, o denunciador incansável dos dirigentes, o olho onipresente, a boca onipresente do espírito do povo que guarda com ciúme sua liberdade” (Marx, 1980, p.68).

Ainda hoje, o compromisso com um jornalismo crítico, com a isenção na cobertura dos fatos, com a liberdade de expressão e o direito de informar e com a garantia de ser o olho e a boca onipresentes do povo são ideais nem sempre alcançáveis, diante de empresas de comunicação cada vez mais dependentes politicamente, economicamente e financeiramente. Ainda assim, a busca pela informação clara, precisa e diversa é fundamental para Karam (1997). O jornalismo precisa ser crítico e traduzir a diversidade e os conflitos; por isso ele adverte que “o direito social à informação não pode, simplesmente, estar submetido à lógica e limites dos interesses políticos, financeiros e mercadológicos por onde transita, atualmente, o mundo da comunicação e de seus donos”.

O mez da gripe e o controle de informações

Na Obra *O mez da gripe*, a propagação da gripe espanhola ou a *Influenza Hespanhola* (como foi chamada na época em todo o mundo) em Curitiba constitui-se o enredo central da narrativa. O ambiente e o momento em que a história transcorre são apresentados ao leitor por meio de recortes de artigos, notas e outros materiais de cobertura jornalística dos periódicos o *Commercio do Paraná* e o *Diário da Tarde* a partir do dia 20 de outubro de 1918 até 3 de dezembro do mesmo ano. A narrativa foi dividida em 3 partes. A primeira, que se refere ao mês de outubro, inicia-se com a frase ALGUMA COISA, dando a ideia de incerteza, de que alguma coisa estava acontecendo... um mistério no ar.

No Rio de Janeiro e em muitas capitais, os jornais publicavam no início de outubro a existência da epidemia, a gravidade da doença e o grande número de vítimas:

A molestia transmite-se, propaga-se assim precipitadamente. As repartições públicas, as

escolas, os escriptorios de empresas de toda a especie, as officinas dos jornaes, os estaleiros, as estradas de ferro estão ficando enormemente desfalcados de pessoal. Em todas as ruas, e a todas as horas, vemos cahir subitamente, tombar sobre a calçada victimas do mal estranho. A Assistencia tem multiplicado o seu serviço, os hospitais estão repletos (...). (*Rio Jornal*, 14/10/ 1918).

Mas, em Curitiba, havia receio das autoridades e de parte da imprensa em mostrar a propagação da epidemia. Nos jornais *Commercio do Paraná* e *Diário da Tarde*, as notícias da primeira guerra mundial ganhavam maior destaque. As matérias sobre a gripe espanhola dificilmente eram publicadas na primeira página e abordavam a existência da doença em outras capitais, como no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Os níveis de subordinação à censura a que os periódicos estavam sujeitos são retratados em *O mez da gripe*, nos trechos de matérias jornalísticas censurados pelas autoridades ou nas informações controladas pelo próprio periódico, como veremos a seguir. O primeiro recorte que aparece no livro, logo nas primeiras páginas, é a manchete de uma notícia do *Diário da Tarde* sobre o caos que o mundo começara a viver com a guerra: “A paz está interrompida”. O título principal da notícia sintetiza o caos vivenciado no momento de guerra e a desordem que começará a ser sentida pela epidemia.

A obra introduz o leitor à chegada da doença na região de Curitiba, ainda na segunda página, em um trecho do relatório do diretor do Serviço Sanitário, Trajano Reis, apontando como a gripe fora levada para as cidades paranaenses de Antonina, Morretes e Paranaguá:

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 in-

cubado. De Antonina e Morretes seguiram aquella cidade, com o mesmo fim dos do Rio, alguns patrícios 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 moléstia, como também a transmitiram aos patrícios e á população.

Mas se as autoridades, por meio de relatórios oficiais e res-
tritos, já discutiam o avanço da doença, as notícias que circulavam
na imprensa não eram tão claras e enfáticas, como veremos a seguir.
O primeiro recorte de jornal que aborda o tema é um poema sa-
tírico de Jeca Rabecão sugerindo a inexistência de uma epidemia
tão séria, publicado em 20 de outubro de 1918, no *Commercio do
Paraná*.

A SEMANA RIMADA
“La influenza española”
Esse todo, la gran grita,
No tiene casi que nada
No passa, cosa esquisita!
De uma... gran españolada

O jornal começou a publicar matérias sobre a epidemia
apenas no final de outubro e ainda negando a existência da gripe
em Curitiba. O periódico admitia a gravidade e a existência da
doença em São Paulo e no Rio de Janeiro. Mas afirmava que, na
capital paranaense, havia apenas casos de gripe simples. A voz das
autoridades sempre se sobressaía nas notícias. Em entrevista pu-
blicada no dia 25 de outubro de 1918, o diretor do Serviço Sa-
nitário do Estado de São Paulo, Arthur Neiva, afirmou:

Não há motivo, por enquanto, para o exa-
gerado temor de muita gente, preocupando-

se demasiadamente com o mal, estabelecendo um ambiente de desconfiança e nervosismo, condenável por ser uma causa que facilita os estados morbi-dos.

Na pesquisa feita nos jornais da época, em um período maior que o retratado no livro, pode-se perceber que o *Diário da Tarde* publicava notícias sobre a epidemia desde setembro, embora sempre referindo-se a outras cidades. A primeira matéria sobre o tema que aparece na obra de Valêncio Xavier é um artigo de 22 de outubro que foi censurado pela polícia. Apenas a manchete foi mantida: A *INFLUENZA*. As duas colunas dedicadas ao texto estão em branco. Seria uma longa matéria de primeira página sobre a gripe com as primeiras suspeitas de casos na região de Curitiba. Uma demonstração de que havia interesse do jornal em publicar informações sobre a doença, mas uma restrição das autoridades na divulgação. Este é um tipo de controle e aplicação da censura prévia, uma supressão antecipada de mensagens. A censura foi parcial, pois o artigo continuou na segunda página, abordando sintomas e formas de prevenção.

Ao lado do artigo, o jornal publicou, cumprindo uma ordem do Coronel Olavo Correia, a carta onde ele comenta a sua visita de inspeção aos estabelecimentos militares de Curitiba, com o Comandante da Polícia Militar, o General Luiz Barbedo. O Coronel falou da boa impressão que ambos tiveram nas diversas unidades e parabenizou os oficiais. Tal publicação sugere a interpretação de que os veículos de imprensa cumpriam as ordens das autoridades divulgando o que elas gostariam que fosse levado ao conhecimento da comunidade.

O governo e as autoridades sanitárias sabiam que Curitiba já tinha os primeiros casos de doença, mas tentavam encobrir os fatos.

Conselho

Aconselhamos aos habitantes de Curitiba que não visitem, mesmo que não haja moléstia nas casas que pretenderem frequentar, até que termine a epidemia no Rio de Janeiro;

bem como que não concorram aos logares
onde houver aglomerações de pessoas.

Sr. Dr. Trajano Reis

Director do Serviço Sanitário do Estado.
(*Diário da Tarde*, 22 out.1918)

Desta forma, os jornais podiam publicar notícias da gripe espanhola no Rio de Janeiro e em São Paulo, dar orientações sobre prevenção e dizer os sintomas, mas não podiam afirmar a existência da moléstia em Curitiba. O *Diário* manteve esta linha por algum tempo, mas provocou nas entrelinhas de poemas.

JUCA VIOLA

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

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

Cada coro – uma sentença!
Um conselho em cada esquina
E a série de disparates
Boas risadas propina...
Mas eu, pensando no caso,
Pra não adoecer
Tomo o conselho do Lauro
E deixo o barco correr. (*Diário da Tarde*, 23 out. 1918)

JUCA VIOLA

De manhã abro as gazetas
Nenhuma nota – que bola!

Limpo e relimpo as lunetas
Nada, nada de hespanhola...

A policia nos socorre
Todo dia degola
Aqui, de vez, ninguém morre,
Foi p'ro xadrez, a hespanhola.
José Da Gaita (*Diário da Tarde*, 26 out. 1918)

Diversos artigos divulgados nos dias seguintes tentavam mostrar a situação irreal, afirmada pelas autoridades na época: que a situação estava sob controle. O *Diário da Tarde* publicou uma nota afirmando que, segundo o oficial do registro civil, não havia registro de óbitos em Curitiba nos últimos dois dias. O *Commercio do Paraná* também teve postura parecida ao publicar a seguinte nota selecionada por Valêncio Xavier:

Com o de hontem, há tres dias em que não se verifica um só óbito nesta Capital (quadro urbano). Apenas no quarteirão das Mercês se deram dois fallecimentos um por tuberculose e outro por lepra. Praza a Deus que assim se conserve Coritiba. (*Commercio do Paraná*, 27 out. 1918)

Porém, o debate sobre a suspeita de casos da gripe espanhola em Curitiba não demorou a ficar visível. Uma pequena notícia no *Commercio do Paraná* informando que alguns funcionários tinham adoecido e, por isso, a edição daquele dia ficou prejudicada chamou a atenção da população. Apesar de o jornal não afirmar a causa da doença dos operários, a notícia repercutiu como se fosse um sinal da gripe.

Em virtude de terem adoecido alguns dos
nosso operarios a ultima hora, não nos foi
possível fazer com que a edicção de hoje sahise

com toda a matéria de redacção. (*Commercio do Paraná*, 24 out. 1918)

O jornal negou a existência da gripe espanhola no dia seguinte, afirmando que os funcionários tiveram uma gripe comum.

A nossa edição de hontem saiu muito aquem da espectativa, devido a uma interrupção inesperada do trabalho em consequência de terem adoecido operários da secção de composição, obrigando-nos assim ao sacrificio de matéria redactorial cuja inserção foi absolutamente impossível. Esse facto suscitou hontem em certas rodas, commentarios irônicos em torno da nossa attitude em relação á epidemia da ‘grippe espanhola’, dizendo-se abertamente que a moléstia invadira a nossa tenda para obrigar-nos á uma formal retratação. Não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela razão de não ter sido de ‘grippe espanhola’ verificado ainda um só caso n’esta capital, tratando-se de simples gripe, aliás commum na estação que atravessamos, os casos de doença existentes. (*Commercio do Paraná*, 25 out. 1918)

Em outras ocasiões, o periódico também tentou omitir os fatos, como é possível perceber nos trechos seguintes, selecionados por Valêncio Xavier.

Phenomeno único na vida coritibana accentuando o contraste de somente em época de epidemia ás portas do Estado e quando se pretende espalhar o pânico isto se dar: há trez dias que não é registrado um só óbito numa população de 80 mil almas. [...] Durante a semana última de 14 a 20 do corrente, nasceram no districto desta Capital, 39

peças e faleceram 19. De moléstia infecciosa
houve apenas um óbito, de febre typhoide.
(*Commercio do Paraná*, 26 out. 1918)

Mas, no fim do mês, o jornal foi obrigado a reconhecer que vários funcionários estavam com a gripe. “Deixou de circular hoje o nosso apreciado collega mattutino *Commercio do Paraná*, em virtude de terem adoecido diversos funcionarios de suas officinas” (*Diário da Tarde*, 29 out. 1918).

A real situação ainda não havia sido levada ao conhecimento da população paranaense devido à censura. O *Commercio do Paraná*, em um nível maior de subordinação, preferiu pedir calma e cautela nos dias seguintes, dizendo que a grande parte dos doentes já se encontrava restabelecida e que não havia motivos para alarde.

O *Diário da Tarde*, apesar de sujeito ao controle de informações, procurou aos poucos fazer uma cobertura jornalística mais transparente, dentro do possível, após os primeiros casos de morte pela gripe. O veículo conseguiu, em certos momentos, driblar a censura imposta pelos militares nas entrelinhas de poemas, como este de José da Gaita:

‘A HESPANHOLA’

De manhã abro as gazetas
nenhuma nota – que bola!
Limpo e relimpo as lunetas
Nada, nada de hespanhola...
A policia nos socorre
Toda notícia degola
– Aqui, de vez, ninguém morre,
Foi p’ro xadrez, a hespanhola.

Aos poucos, as barreiras da censura eram transpostas diante de uma realidade evidente, não era mais possível esconder que a gripe espalhava-se pela cidade. E assim, no dia 30 de outubro de 1918, uma nota aborda novamente a censura. O jornal inicia diversas críticas à postura das autoridades de tentar encobrir os fatos:

Embora a censura policial tivesse varrido do noticiário da imprensa a relação dos fatos verificados, com relação a epidemia, o nosso dever profissional nos força a sahir do mutismo em que nos encontrávamos nesse sentido e vir dizer ao povo que todo esse preparativo (se referindo as recomendações das autoridades sanitárias) que se faz não é apenas para evitar que o mal chegue até nos, mas sim para dar combate á enfermidade que já nos atingiu. (*Diário da Tarde*, 30 out. 1918)

As autoridades que defendiam a censura foram vencidas ao assumir medidas necessárias para evitar a propagação da epidemia, em um comunicado divulgado pelos dois jornais. A nota do “Ministerio da Justiça e Negocios Interiores – Serviço de prophylaxia rural do Paraná” traz uma série de instruções à população e ocupa quase toda a página:

Combate á gripe
Conselhos á população paranaense
É impossível evitar a propagação da epidemia de gripe por não existir um preventivo seguro capaz de evitar infecção.
Aconselhamos, com tudo, o seguinte:
Tranquilidade e confiança nas auctoridades sanitárias.
Não fazer visitas e evitar o contacto com os doentes de gripe, porque o contagio é directo, de individuo doente a individuo são.
Evitar toda a fadiga ou excessos physicos. (...)
(*Diário da Tarde*, 31 out. 1918)

Queda de braço: a censura começa a perder força

A segunda parte do livro, referente ao mês de novembro, auge da epidemia, é intitulada “O MEZ DA GRIPPE”, e começa com

a manchete: “O KAISER CAPUT...” Era o início da rendição do imperador da Alemanha Kaiser Guilherme II na guerra (o Kaiser abdicou ao trono em 7 de novembro) e das autoridades curitibanas ao assumirem, finalmente, a existência da gripe espanhola na cidade.

A cobertura jornalística sobre a epidemia começa a ser maior, a subordinação à censura diminui, mas não deixa de existir. As autoridades já admitiam a existência de casos de gripe espanhola em Curitiba. A postura do *Diário da Tarde* foi de tentar não esconder mais ou minimizar os fatos. Assim, começou a publicar com mais frequência notícias esclarecendo sintomas e tratamento, indicando a localização de postos de socorro, informando os casos fatais e criticando a censura a que os jornais foram submetidos.

Contra esse injustificado interesse das autoridades sanitárias, de ocultar a verdadeira situação, foi que, em termos claros, não em entrelinhas nos manifestamos ante-hontem, pois que, quase sem homens para o trabalho, vendo hora a hora cahirem os nossos companheiros enfermos, reconhecendo que outra causa não era sinão essa epidemia que já se estende por todo o Brasil não nos era possível descuidar da nossa própria vida, achando razão nas declarações de que em Curitiba não há epidemia. (*Diário da Tarde*, 1 nov. 1918)

Nos dias seguintes, ambos os jornais falaram claramente sobre a epidemia:

A HOMEOPATHIA TAMBÉM CURA
AVISO – A homeopathia, o espiritismo e as hervas, não curam a gripe, como nenhuma outra moléstia infectuosa ou parasitaria.
DR. HERACLIDES DE ARAÚJO. (*Diário da Tarde*, 4 nov. 1918)

MEDIDAS DA SOUTH

Luctando com a falta de pessoal devido a epidemia reinante, resolveu a South Brazilian Railway, suspender temporariamente o tráfego de elétricos à noite em nossa capital. (*Commercio do Paraná*, 6 nov. 1918)

A gripe espanhola tornou-se o foco principal dos veículos. Mas a cobertura jornalística mais livre e mais próxima da realidade não perdurou por muito tempo no *Commercio do Paraná*, que ainda tentava ocultar a real situação. As divergências de posturas geraram uma briga entre os veículos.

A “HESPANHOLA”

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

Peior, pois, do que a grippe hespanhola o que está nos matando é o boato. Acabemos com elle e terminará a grippe que de trocadilho em trocadilho, de pilheria em pilheria, está pela simples sugestão attirando com toda a gente à cama. (*Commercio do Paraná*, 9 nov. 1918)

NÃO HAVERÁ CONCERTO

Ao contrário do que foi noticiado por um jornal, não haverá, amanhã concerto de banda de musica na Praça Tiradentes; primeiro porque a quase totalidade dos músicos de nossa milícia baixou hospital atacado da epidemia reinante e, segundo, porque estando a população a braços com a epidemia não seria louvável essa organização de diversões. (*Diário da Tarde*, 9 nov. 1918)

O *Diário da Tarde* continuou dando ênfase às informações claras e mais precisas sobre os sintomas da doença.

INFLUENZA

Pelo Dr. Nilo Cairo

... O começo da moléstia é ordinariamente brusco. Em geral os typos clássicos da influenza começam por uma “febre” bastante forte, depois de repetidos “arrepios” de frio, violenta “dor de cabeça”, grande prostração geral, e muito frequentemente “dores” bastante intensas das “costas e das cadeiras”. A prostração é algumas vezes tão profunda que pessoas bem robustas são obrigadas a se meter na cama. Outras vezes se observam symptomas nervosos, excitação e delírio (...). (*Diário da Tarde*, 11 nov. 1918)

Enquanto os jornais noticiam o fim da guerra mundial, surgem mais notas a respeito do aumento do número de vítimas pela gripe espanhola. Nos dias seguintes, o veículo publicou as seguintes manchetes: “As victimas avolumam-se. 21 obitos sendo 16 de gripe. Os cinemas fecharam. A gripe torna-se contagiosa. Sete dias por semana” (*Diário da Tarde*, 12 nov. 1918); “A mortandade cresce. Hoje, até as duas horas da tarde foram registrados no Cartório da Praça Tiradentes, 22 óbitos, sendo 16 causados pelo mal reinante” (*Diário da Tarde*, 13 nov. 1918).

Mesmo assim, o *Commercio do Paraná* manteve a postura de tentar esconder a realidade. A rivalidade entre ambos confirmou ainda mais a submissão do jornal *Commercio do Paraná*, agindo como portador da voz das autoridades. “Esta folha sempre se manteve numa attitude de calma solicitude ante os interesses públicos, abstendo-se de dar noticias que pudessem levar terror à nossa população”, tentava justificar-se (*Commercio do Paraná*, 13 nov. 1918).

Dias depois, o veículo afirmou que a epidemia começara a declinar em Curitiba. Uma notícia precipitada, pois, na verdade, a gripe ainda fazia muitas vítimas.

O movimento observado hontem nos postos de socorro e nas pharmacias, assim como os informes fornecidos por alguns médicos, nos autorizam a affirmar que a epidemia começou a declinar, sendo já muito limitado o numero de casos novos, nesta capital. Queremos ganhar as alviças, dando aos nossos leitores tão animadora noticia que irá restituir a calma e a tranquillidade á nossa população.
(*Commercio do Paraná*, 15 nov. 1918)

Mas a realidade era outra e o diretor Trajano Reis reconheceu no relatório oficial do Serviço Sanitário que o número de mortos ultrapassara a capacidade das funerárias: “No dia em que não houve caixões para serem transportados os cadáveres, mandeio-os fabricar e, quando faltaram animaes para conduzir os carros fúnebres, mandeio-os alugar pelo preço pedido, para que não ficassem insepultos os infelizes falecidos”.

“A epidemia declina ou aumenta?”, perguntou de forma irônica o *Diário da Tarde*, criticando a falta de estatística oficial que mostrasse o crescimento de casos da doença, assim como a rara divulgação dos esforços que eram feitos pelas autoridades para combatê-la. “A epidemia só declina para a sciencia official”. Mostrou ainda que o quadro era desolador: “Em 13 obitos, 10 são de creanças” (*Diário da Tarde*, 20 nov. 1918).

A falta de informações casou dificuldades no combate ao mal e favoreceu a incompreensão da população diante dos acontecimentos.

RECLAMAÇÕES DO POVO

Pedem-nos moradores da rua Alferes Poly que intercedamos da hygiene municipal que providencie sobre uma casa da rua Silva

Jardim onde residem lavadeiras que cuidam das roupas de um hospital de grippados, estendendo-as pelas cercas. O escoamento da água se faz pela valleta da rua, onde estagna, pondo em risco a saúde dos mesmos moradores.

(*Commercio do Paraná*, 22 nov. 1918)

As informações eram imprecisas e por vezes contraditórias. Só no fim de novembro, o *Diário* divulgou o declínio da epidemia na capital paranaense. Porém, sempre noticiando o número de vítimas que a doença ainda fazia. Em 30 de novembro, o periódico publicou estatística de óbitos: 288 naquele mês, sendo o período mais crítico entre os dias 10 e 28 de novembro.

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

Por achar-se quase extincta a epidemia da gripe nesta capital, a Directoria do Serviço Sanitário determinou que fossem extinctos os postos médicos que o governo creara no quadro urbano e nos subúrbios providenciando também para que as pharmacies que estavam autorizadas a preparar receitas gratuitamente para os necessitados, não mais o façam. (*Diário da Tarde*, 29 nov. 1918)

A segunda parte da obra de Valêncio Xavier expôs a rivalidade na apuração e divulgação dos fatos entre os dois veículos curitibanos e evidenciou a censura que existiu desde o início da cobertura jornalística da gripe espanhola em Curitiba. Já na terceira parte do livro, o mês de dezembro, intitulada “A ÚLTIMA LETRA DO ALFABETO”, percebe-se o declínio da epidemia e retomada das atividades.

No primeiro dia do mês, um sinal de volta à normalidade: “Os cinemas ‘in totun’ abrirão amanhã, anunciando exhibições novas de pelliculas attrahentes” (*Commercio do Paraná*). Após o caos, era possível voltar a pensar em divertimento. A epidemia ainda não havia chegado ao fim, muitas pessoas ainda morreram da doença, mas havia um sensível declínio de vítimas. O momento foi marcado por diferentes sentimentos: alívio, paz, luto, perda, tristeza. No mês de dezembro, os classificados dos dois jornais divulgaram inúmeras notas de falecimento e as últimas estatísticas das vítimas.

As notícias que o livro traz deste mês são basicamente a respeito de um doente do hospício que, acometido pela gripe espanhola, matou inúmeras pessoas dentro da instituição. O episódio recebe destaque nos dois jornais e, na obra de Valêncio Xavier, duas páginas inteiras, com manchetes em destaque:

Scena Macabra

No Hospicio de Alienados um louco mata
quatro pessoas

(*Diário da Tarde*, 2 dez. 1918)

Uma tragédia no Hospicio

Uma proeza macabra da “Hespanhola”.
(*Commercio do Paraná*, 3 dez. 1918)

As matérias dos diferentes veículos não demonstram censura, ao contrário, são tratadas como enredos com toda a trama de ações executadas por um personagem da vida real, a fim de criar a emoção no leitor. Diferentemente da postura anterior, os jornais, especialmente o *Commercio do Paraná*, retratam o episódio com detalhes, para se obter o efeito emocional, em textos em que mais lembram uma narrativa de ficção do que textos jornalísticos. A gripe é tratada em tom dramático, com direito a conflito, clímax da história e o desfecho.

Mas a rivalidade entre os jornais e a dificuldade de ter acesso a informações claras e precisas ainda podem ser percebidas. As no-

tícias trazem informações diferentes (número de vítimas, forma de ataque, idade do acusado etc). O *Commercio do Paraná* aproveita o texto sobre o doente do hospício para fazer um comentário irônico: “No desejo de bem informar os nossos leitores, como o fazem todos os jornais verdadeiramente modernos, destacamos hontem um dos nossos companheiros para ir até aquelle estabelecimento (...)”.

A obra *O mez da gripe* termina com a estatística oficial de mortes decorrentes da gripe espanhola na região de Curitiba nos meses de novembro e dezembro, divulgada em 1919, pelo Serviço Sanitário. Foram 254 mortes em novembro e 67 em dezembro. Os números são inferiores aos divulgados pelo *Diário da Tarde*. No dia 30 de novembro, o jornal havia publicado 288 óbitos em novembro (34 vítimas a mais que as divulgadas pelo serviço sanitário). Os números desiguais provocam uma indagação no leitor de *O mez da gripe*: o jornal errou ou as autoridades sanitárias e o governo ainda tentavam distorcer as informações para não divulgar o número verdadeiro?

Julgamento crítico

A obra *O mez da gripe* destaca a subordinação da imprensa à censura na cobertura jornalística da gripe espanhola em Curitiba. Muitos recortes selecionados dos jornais da época que aparecem no livro mostram trechos de notícias que sofreram algum tipo de censura (pelas autoridades ou pelo próprio veículo). O elemento analisado está estritamente relacionado com o conjunto da obra. Os recortes selecionados pelo autor recriam o contexto real da época, desde o avanço e o auge da doença até o seu declínio e consequências. Assim, permitem ao leitor fazer a recomposição discursiva e se situar no ambiente daquele momento. Os outros elementos da narrativa (publicidades, fotos, versos bíblicos e literários, relatórios oficiais) também complementam o enredo central.

A censura aparece no livro estrategicamente ainda no início, após a divulgação do relatório da autoridade sanitária sobre a vinda da doença à região e o decreto do secretário municipal proibindo enterros a mão e o acompanhamento de familiares aos sepultamentos dos que morreram de moléstias transmissíveis. Era um

momento em que as autoridades sabiam da existência da doença, estavam receosas com a sua propagação, porém não queriam que a população soubesse da epidemia em Curitiba.

A supressão de trechos de um artigo de primeira página do *Diário da Tarde*, de 22 de outubro de 1918, sobre a gripe espanhola é a primeira evidência de censura. Porém, o controle de informações na cobertura jornalística da propagação da epidemia se repete inúmeras vezes, de diversas formas.

O *Commercio do Paraná* foi a voz das autoridades, ou seja, publicou o que o governo queria. Durante o mês de outubro, negou a existência da doença em Curitiba, relutou em confirmar que os funcionários do veículo tinham adoecido de gripe espanhola. A censura não deixou de existir em novembro. O *Commercio* acusou o outro periódico de promover boatos e apontou o declínio da epidemia, precipitadamente. Para justificar esta prática, o argumento foi a necessidade de evitar possíveis danos à população, abalar a ordem social. A postura tem relação com a própria linha editorial do veículo. Era um jornal que defendia os interesses do comércio e da indústria e necessitava de um bom relacionamento com o governo.

O *Diário da Tarde* sofreu repressão das autoridades no início da cobertura, em outubro. Estava permitido a publicar notícias sobre a epidemia no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de dar orientações sobre formas de prevenção, mas não podia afirmar o auge da epidemia na capital paranaense. Em vez de calar-se e aceitar a política de restrição, no final de outubro, tornou o problema público e procurou driblar o controle de informações, assumindo uma linha editorial mais independente. Publicou notícias sobre a existência da doença em Curitiba, divulgou números de vítimas, informou a população sobre formas de prevenção, sintomas e localização de postos de socorro.

A rivalidade que se travou entre os dois jornais, em meados de novembro de 1918, na apuração das notícias comprova a subordinação à censura: enquanto o *Diário da Tarde* tentava desvendar os fatos, mesmo sem números oficiais, o *Commercio do Paraná* mascarava a realidade, afirmando que a situação estava sob controle.

Desta forma, não cumpriu com o seu dever de bem informar a população. Apesar das tentativas de uma cobertura transparente, o livro nos mostra que a censura sempre existiu durante o período.

A grande prejudicada com a falta de informações precisas nos dois meses de intensa epidemia foi justamente a comunidade. A censura, em vez de manter a calma, evitar o pânico, provocou insegurança e incerteza. Os moradores sabiam da gravidade da situação, pois viam familiares e amigos doentes, as ruas da cidade desertas e o grande número de enterros. Porém, não tinham a informação oficial, um respaldo do governo do que estava sendo feito no combate a propagação da moléstia. Assim, a censura casou dificuldades no combate ao mal e favoreceu a incompreensão da população diante dos acontecimentos.

A censura retratada em *O mez da gripe* demonstra o quanto o controle de informações pode ser prejudicial não só para a prática do jornalismo, mas para toda a população. A liberdade na manifestação de ideias e na divulgação de informações precisas é um direito de todos. Com o estilo inovador de sua escrita, Valêncio Xavier conseguiu propor uma reflexão a respeito da crise social gerada pela epidemia da gripe espanhola em Curitiba, em 1918, e a censura nos jornais, em uma narrativa que valoriza o hibridismo entre formas textuais e não textuais, por meio de matérias de jornais, ilustrações, cartas, poesias, trechos bíblicos, cartões postais, relatórios e depoimentos.

Os recortes de textos originais proporcionam o contato com o estilo e a linguagem da época. O leitor tem participação ativa na construção do enredo, com a possibilidade de uma leitura não linear, e é envolvido pelo teor investigativo e o clima de mistério presentes em toda a narrativa. Ele experimenta os sentimentos de suspeita e incertezas vivenciados pela sociedade curitibana durante a gripe espanhola, por meio da combinação de elementos ficcionais e não ficcionais. Grande parte do material fragmentado utilizado na obra foi encontrada nos jornais da época disponíveis na Biblioteca Municipal de Curitiba, o que revela a ampla pesquisa feita pelo autor nos periódicos. Porém, a edição e a combinação de cada

elemento são únicas e o resultado é a construção de uma obra de ficção inovadora, crítica e reflexiva.

REFERÊNCIAS

COMMERCIO do Paraná. O sexto aniversario – resenha histórica. 12 out. 1918.

DIÁRIO da Tarde. *Diário da Tarde inicia ano 95*. 18 mar. 1993.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE MÍDIA. 2.ed. São Paulo: Mercado Global, 1996.

DUTRA, Valvim. *Censura ética e moral na TV*. In: Projeto Renasce Brasil. Disponível em: http://www.renascebrasil.com.br/f_censura.htm. Acesso em: 05 jan. 2006.

GAZETA do Povo. *Diário da Tarde festeja 83 anos*. 17 mar. 1982

JOBIM, Danton. A liberdade de imprensa no Brasil. In: MELO, José Marques de (Org.). *Censura e liberdade de imprensa*. São Paulo: Com-Arte, 1984.

JORGE, Fernando. *Cale a boca, jornalista!* São Paulo: Vozes, 1987.

MARX, Karl. *A liberdade de imprensa*. Porto Alegre: L&PM, 1980.

MEDINA, Cremilda. *Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1988.

MELO, José Marques de (Org.). *Censura e liberdade de imprensa*. São Paulo: Com-Arte, 1984.

RABAÇA, Carlos Alberto. BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

RASCUNHO: *O Jornal de Literatura do Brasil*. Abril 2001.

VELLOSO, Duarte. Artigo-programa. *Commercio do Paraná*, 1.ed.,vol. 1, 12 out. 1912.

XAVIER, Valêncio. O Frankenstein de Curitiba. In: TERRON, Joca Reiners. *Revista Cult*. São Paulo, n. 20, p. 4-9, mar. 1999.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural Casa de Romário Martins, 1981.

VII

ENTRE VÍRUS, LOUCOS E MORTES: UMA SÁTIRA

Thiago Cury LUIZ

A obra *O mez da gripe* não se enquadra entre os livros que nos acostumamos a ler. Sem apresentar um texto em prosa e sequencial, o trabalho de Valêncio Xavier não contém a lógica costumeira, embora seja possível acompanhar as diversas temáticas abordadas por ele, por meio de recortes trazidos do ano de 1918. E é justamente esse caráter diferenciado que preserva a capacidade de atrair o leitor para a história – ou as histórias – selecionada pelo autor. A maneira como os tópicos são dispostos reitera o teor inovador de Xavier e propicia ao leitor um âmbito de leitura alternativo. Como destaca Francisco Bettega Netto, na nota de leitor,

trata-se, evidentemente, de um livro-colagem. Isto bem poderia sugerir então um simples jogo; mas, mais do que um inconsequente quebra-cabeça, o livro é mesmo um exercício. Um exercício de pura linguagem visual. Exercício de (hábil) montagem do autor; exercício de (provocante) remontagem do leitor (?). Uma obra aberta, portanto. (...) O livro de Valêncio Xavier admite assim vários níveis de leitura. (Xavier, 1981, p.3)

Dentre as propostas encampadas pelo livro de Valêncio Xavier, considerado já em sua capa como uma novela, está a abordagem de três problemáticas da época, que situava na linha cronológica o crepúsculo dos anos 1910. A principal delas, e que, ao mesmo tempo, norteia o contexto em que o enredo está inserido, é o momento derradeiro da Primeira Guerra Mundial. A segunda

abrangência gira em torno de uma epidemia de gripe *Hespanhola* que acontece no Brasil, primeiro em algumas cidades e, depois, em um espaço mais amplo. Essa temática também direciona o enredo, em vista da sua permanência durante a totalidade do livro. Por fim, o terceiro ponto, que fecha o tripé condutor da história, diz respeito à loucura que passa a acometer alguns personagens, em especial um de relevância considerável na obra.

Como mencionado no início, salta aos olhos em *O mez da gripe* o modo como Valêncio Xavier ‘diagrama’ o seu texto. Semelhante à página de um jornal, os temas são disponibilizados de acordo com a sua importância. Se o tópico deve ter destaque na página, é inserida uma chamada, responsável por abordá-lo, na parte superior. Esse método utilizado pelo autor nos remete ao desenho, à estrutura característica de um jornal impresso. Outras abordagens também são feitas e registradas na página de acordo com a sua relevância para o enredo central do livro.

Mas o que faz o leitor comparar a forma de *O mez da gripe* às páginas de um jornal é a denominação dos dias do mês, na extremidade superior. É como se cada acontecimento colocado por Xavier fosse restrito a uma determinada data. Por isso, a demarcação cronológica nos auxilia a mensurar em que pé está a história e até que ponto as nuances influenciam no decorrer do livro. Não se trata, apenas, de seguir a ordem verdadeira dos fatos, mas de propiciar ao leitor o encadeamento organizado das ideias contidas no enredo principal.

Feita esta sucinta introdução, caminhemos para uma compreensão um pouco mais detalhada das temáticas contempladas por Xavier. Há que se discorrer sobre as três vertentes da história, pois na convergência delas se situa o objeto desta análise. Cada caminho, com as suas peculiaridades e movimentações, é fundamental para o andamento da ação e no conjunto dos três habita o foco não só desta análise, mas também do desenrolar da proposta de Valêncio Xavier. Atentemo-nos ao paralelismo de três linhas que se encontram no fim da obra, o que instiga o nosso olhar sobre o que abriga a postura do autor.

As histórias

A temática que mais vezes desponta como ‘manchete do dia’ aborda a Primeira Grande Guerra, que se desenrolou no continente europeu durante quatro anos (1914-1918). Como qualquer confronto bélico, seja envolvendo dois pequenos países, seja colocando na berlinda potências mundiais – como foi em 1914 –, o que está em jogo não é levar a paz, a democracia e a igualdade para um país que preza por valores opostos a esses. O objetivo é o de conquistar territórios, áreas de influência e, principalmente, riquezas.

Mas Valêncio Xavier não está intencionado a se manter em postura crítica contra a guerra. E nem se alinha a favor. Ao que está aos nossos olhos, o autor apenas descreve, em ordem cronológica, seguindo o calendário instituído pelo próprio livro, os desdobramentos do primeiro conflito. Porém, é possível que implicitamente exista alguma proposta mais engajada cultivada pelo autor. Isso se poderá verificar ao alinhar as três histórias. Por enquanto, cabe-nos situar o que está ao nosso alcance, deixando o conteúdo subliminar para um momento posterior.

A outra temática que se faz presente em toda a obra trata da gripe *Hespanhola*. Neste momento, Xavier consegue reproduzir a dinâmica de um jornal impresso em sua forma e conteúdo. Em algumas passagens, cria-se uma situação anacrônica e duvidosa. Ao mesmo tempo em que em um determinado dia a epidemia está sob controle, no dia seguinte ouve-se a notícia de que novos óbitos foram detectados, originados pela *Influenza*, vírus que caracteriza a gripe. Não deixa de ser uma crítica, de certa forma irônica, à rotina jornalística que, pela publicação imediata da matéria, põe em dúvida a veracidade do que é dito.

A gripe se mantém em cena durante toda a história, ainda que sua área de atuação seja localizada e pouco abrangente. Passando-se a ação em Curitiba, capital paranaense, a epidemia ganha destaque quase que diário, embora ela esteja situada na cidade carioca do Rio de Janeiro. Até por tal motivo, é possível que já seja identificada a sua relevância na história, pois, mesmo não estando no

contexto do autor, a *Hespanhola* possui incidência marcante. Mais adiante, quando ela chega a Curitiba e vai ao encontro da vertente da guerra e da loucura (a terceira história), é possível comprovar a sua importância no livro.

A outra temática abordada por Xavier é a loucura. Despontando somente no final do livro, mas com participação decisiva, o hospício surge como o local que vai abrigar as outras duas histórias. Nos últimos dias, a loucura vem permear os tópicos referentes à gripe e à guerra. Tem-se o final crítico e, ao mesmo tempo, irônico que arremata o trabalho de Valêncio Xavier. Mesclando tragédia e humor, a concretização desenrolada no hospício traz ingredientes curiosos que despertam o nosso entusiasmo para levar adiante um estudo elaborado, complexo e interessante.

Uma personagem-chave da Primeira Grande Guerra será internada no hospício para, logo em seguida, ser acometida pela *Influenza*. Neste momento, o enredo literário tem seus três fios condutores atrelados. Se, no decorrer de toda a obra, fica a sensação de que há contextos diferentes desenrolando-se, mas de maneira isolada, no ponto de intersecção eles passam a fazer sentido. Em conjunto, dão consistência à proposta de *O mez da gripe*, proposta que será dissecada adiante. Toquemos, então, no ponto-chave da obra de Valêncio Xavier.

A crítica implícita

Apesar de não saltar aos olhos, Valêncio Xavier registra a sua crítica em *O mez da gripe*. Em um tempo extremamente fragmentado e dividido em dias do mês (capítulos), o que lhe confere o caráter de novela, o autor se vale da contestação à essência da espécie humana. Adepto de uma variação extensa de vícios, o homem protagoniza sua própria tragédia, no momento em que se convergem três vertentes da história literária. Em meio a anúncios e a diversos enredos inseridos em um principal, emerge a crítica do livro.

Como já mencionado, o texto gira em torno de duas linhas presentes do início ao fim e uma que surge no final, porém tendo função determinante na concretização da história. A primeira

impressão é que o livro tratará apenas de uma delas, a gripe *espanhola*, pois seu nome está sugerido no próprio título da obra. Daí em diante, a temática conduz o texto até seu desfecho. A outra abordagem reincidente em toda a história abrange a questão da Primeira Guerra Mundial. Alternando momentos de paz e conflito, o grande confronto também segue até fins da obra, sendo outra linha condutora do enredo geral. O tema abordado apenas no final, embora sem que seja desmerecida sua função no texto, é a loucura, simbolizada pelo hospício.

Na medida em que o autor cria duas histórias centrais (gripe e guerra) e propõe um final curioso e intrigante (loucura), pode-se traçar a crítica de Valêncio Xavier. A guerra é o alvo central da ação do autor. A mesma guerra que, superficialmente, parece ser tão eficaz, em que se aniquilam os maiores inimigos com uma ofensiva arrebadora, não consegue se desvencilhar dos seus adversários ocultos. Invisíveis, a gripe e a loucura arrebata um dos principais nomes – e o maior símbolo – do confronto mundial, o Kaiser.

Eis uma crítica ao evento que a humanidade contemporânea presenciou por duas vezes, considerando em larga escala, e por tantas outras em desavenças localizadas – que perduram até os dias de hoje. As guerras sempre levaram jovens aos campos de batalha e concentraram em seu objetivo uma mentira conveniente. Quase sempre sob o pretexto de, paradoxalmente, levar a liberdade e a paz por meio da guerra, estimam-se centenas de milhares de mortos, inclusive civis. A um dos males do ser humano reserva-se a crítica de Valêncio Xavier.

Como quase tudo que se propõe a prejudicar alguém em benefício de outrem, há o ônus. Ou o bônus. Depende do ponto de vista. Na visão de Valêncio Xavier – uma visão sarcástica – o prejuízo é todo de quem protagoniza a Guerra. Isso fica evidente quando o autor reserva a um dos personagens do confronto o triunfo das outras duas temáticas. O Kaiser termina em um hospício, sublevado pela *Influenza*, o vírus da gripe. Ou seja, a guerra, tão impositiva e imperativa, com seu poderio armamentista, é submetida por inimigos relegados à irrelevância. Tem-se a ridicularização da(s) guerra(s).

Destaque-se que são raras as vezes que personagens da Guerra são mencionadas no decorrer do texto. Com exceção do presidente dos Estados Unidos, Wilson, colocado na primeira manchete do livro, o outro nome apontado na obra – e com mais de uma aparição – é o do Kaiser. Isso dá a ele uma condição privilegiada: a de ser a referência nas três histórias paralelas do livro. É natural pensar em inúmeras vítimas acometidas por essas duas ‘epidemias’: tanto a guerra quanto a gripe. No entanto, definem-se nomes em poucas passagens, e o Kaiser teve reincidência considerável.

Mas a crítica de Xavier não se restringe a essa. Se considerarmos o número de óbitos originado pela gripe *Hespanhola*, chega-se à conclusão de que a epidemia mata (proporcionalmente) tanto quanto a Guerra. Aliás, o número de mortos pela guerra não é apresentado no livro, enquanto que o índice de falecimentos causados pela *Influenza* é registrado a, praticamente, todo momento, inclusive no término do livro. No final do mês de novembro há duas tabelas contendo as mortes que aconteceram em cada dia, causadas pela *gripe*. Em momento algum, vê-se esse tipo de estatística na história, para dar-nos um comparativo do que acontece na guerra.

Fica clara a crítica do autor com relação à fragilidade do Estado brasileiro para controlar uma deficiência que, assim como na guerra, vitima pessoas. Talvez o número não seja maior do que no confronto. Mas o fato de as cifras de óbitos da *Influenza* ficarem registradas nas páginas e, por vezes, surgirem nas manchetes de alguns dias, enfatiza a deficiência do país em não controlar a mortalidade de seus cidadãos, ainda que sem frequentar a Primeira Guerra Mundial. Remete-nos a uma carência que, como brasileiros, ainda apresentamos hoje: a de atentar para um contexto caótico de fora, sem notar que, ao nosso lado, há um problema a ser solucionado.

Sem perceber, ou dando as costas para a percepção, pessoas morrem de gripe, um vírus que, embora possua toda uma complexidade genética e capacidade de mutação elevada, não apresenta grandes desafios para a medicina e às políticas de saúde, mesmo que de países menos desenvolvidos. Essa doença relativamente

simples produz óbitos, como mortes são causadas pela Guerra, no continente Europeu. Os acontecimentos que diferem em seus locais e mostram fins idênticos são coroados com suas chegadas ao hospício. O Kaiser é internado e logo em seguida é infectado pelo vírus. E no desfecho há mortes, assim como durante todo o livro. Um dos internos, em um surto psicótico, mata quatro ‘colegas’ de sanatório.

(...) Um grito lancinante foi ouvido, mas ninguém deu a elle attenção alguma, pois é natural que naquella casa se ouçam frequentemente gritos dos irresponsáveis. E todos estavam longe de imaginar que era o infeliz mendigo Paulo Bruquikoski que tombava mortalmente ferido por uma pancada desferida com uma tranca de madeira. Com a tranca toda ensanguentada e a moleta do mendigo às mãos, Manoel tenta fugir e é perseguido pelo epiléptico Bento dos Santos, fere a este, felizmente não o matando porque Bento tivera a boa ideia de, por instinto de conservação, levar o braço à cabeça, recebendo os ferimentos no braço. A seguir, poz-se o infeliz a correr em demanda do portão para se pôr em liberdade, sendo que a essas horas já o facto era sabido de todos, correndo em sua perseguição muitos doentes e empregados. Sedento de mais sangue o infeliz demente arremette contra os primeiros que lhe approximam, conseguindo prostrar sem vida Manoel Salathiel Domingues, Francisco Bittencourt, Nicoláo Domenico e Miguel Kosmiake. (Xavier, 1981, p. 69-70)

Mais uma crítica contida no livro de Valêncio Xavier localiza-se no objetivo de nivelar as três histórias principais do livro. Na convergência do trio e na formulação de um tripé envolvendo Guerra, gripe e loucura, nenhuma das três temáticas passa impune à morte. O fato de se introduzir uma personagem da guerra no

hospício e essa mesma personagem ser infectada pela gripe é tão representativo quanto marcante. A partir do momento em que há o encontro das duas temáticas mais presentes com a terceira, surge uma compreensão destoante, porém destacável, daquilo que até o momento prevalecia.

Reservar ao hospício o desfecho da história constitui uma forma de sugerir que tudo se rege pelo caos. A loucura é o marco de que quem promove a guerra não sabe o que faz. Ou até pode saber, mas se porta de maneira equivocada. A lucidez que, em princípio, deveria privilegiar as ações nobres, dá lugar a uma postura que caminha à margem das atitudes mais louváveis. O homem, que se diferencia dos outros animais pelo seu caráter racional, usa a sua vertente singular para aplicar um desserviço ao seu meio, fato que lhe confere características animais, assim como seus próximos irracionais.

Guardar o hospício para a chegada do protagonista mais evidente da guerra significa adjetivar aquele e os demais personagens de loucos. Constitui-se em uma insanidade, invisível a olhos humanos assim como a loucura e a gripe, produzir um conflito de tamanhas dimensões, exterminando vidas humanas em massa. A analogia proposta pelo autor de *O mez da gripe* abre espaço para duas versões do ‘ser louco’. A primeira é o próprio desligamento do racional para desenhar um cenário de destruição brutal. O outro é que, para se conduzir tamanho plano de mortandade, torna-se necessário utilizar-se do raciocínio. O que no fim nos leva a crer que loucura resume-se em ter a capacidade de pensar.

A crítica de Valêncio Xavier não fica restrita ao fato de sugerir analogias entre guerra, gripe e loucura. Abrigando esse rico enredo, desponta a sátira, ou seja, a crítica sendo feita com uso de humor. Apoderando-se do sarcasmo, ácido em si e em sua atuação, o autor trata de menosprezar a importância e a força da Guerra, ao colocá-la no mesmo nível da gripe, uma doença quase que inofensiva, e da loucura, algo que parece estar tão distante da racionalidade humana, mas que se mostra tão presente a cada vez que colocamos o nosso raciocínio a operar. À sátira, pois!

A sátira do autor

O livro de Valêncio Xavier tinha tudo para ser um apanhado de manchetes e notícias trágicas envolvendo doenças, guerra e mortes. À primeira vista, o livro mais parece ser uma coleção de recortes, por vezes dispostos de forma anacrônica, do que se passava em fins do ano de 1918. Em resumo, o olhar mais superficial vai detectar um tipo de resumo, ou melhor, de retrospectiva do que se passou em um pequeno período conturbado da história, mais especificamente do final da década de 10 do século passado. A visão mais detalhista vai situar a crítica do autor. O faro mais aguçado vai ao encontro do toque de humor deixado pelo idealizador e produtor da obra.

A não ser por uma minoria muito atuante, a Primeira Guerra Mundial – ou, de um modo geral, todas as guerras – é tida como um mal causado pela sociedade, que produz ela mesma como vítima. Sendo assim, não foge à contestação de Xavier. Mas o autor busca uma forma diferente de publicar sua contrariedade diante do grande confronto. Do contrário, poderia cair nas mesmas críticas feitas por outros autores – que não deixam de ser bem-vindas – mas que não despertam no leitor uma leitura e uma visão distintas sobre a questão da violência. Isso não produz entre a obra e quem lê a cumplicidade esclarecedora.

Geralmente, casos que envolvem apreensão e, obviamente, mortes, não se costumam tratar de outra maneira, a não ser por meio daquela mais formal e séria. É a típica abordagem do teatro mais dramático, em que os atores se postam no palco sob movimentos bruscos e falas ríspidas e agudas. Configura-se em um tratamento que poderia ser dado pela televisão, com produções fílmicas gigantescas, em cenários reconstruídos por computadores para dar a magnitude exata do que significa uma guerra. Ainda na TV, poderia ganhar a pauta jornalística, com um enviado especial à área de combate, dialogando com o âncora e ornamentando o pano de fundo de um telejornal que preza pela formalidade. Ou ainda ganhar as páginas da própria literatura, porém com uma escrita beirando a seriedade que se vê nas ações militares.

Mas o autor de *O mez da gripe* abre mão de todas essas ferramentas para usar o humor. Mas um humor diferente. Não aquele com que o leitor ou espectador se delicia com gargalhadas que simbolizam a graça de uma fala ou ato momentâneo. A ironia gira em torno do contexto abordado por Xavier. O excesso de risos dá lugar à conscientização do que a proposta oferece ao seu leitor. Além da diversão de notar passagens engraçadas, o leitor fixa aquilo que lê na forma de engajamento. O resultado é uma compreensão mais ampla e concreta do que foi informado. Talvez com um resultado melhor do que qualquer produção formal.

Isto sugere que a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério, ou como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o estável, mas também desestabilizando o excessivamente estável. (Muecke, 1995, p.19)

O autor nos apresenta uma caricatura e charge da guerra e de seus desdobramentos. Uma caricatura geralmente apresenta uma ou mais personagens, onde suas formas físicas mais visíveis são destacadas. Normalmente, isso é feito com uma personalidade conhecida do meio social (político, ator, jogador de futebol etc). Por exemplo: se um político – que tem a cabeça acima do tamanho médio – é ironizado por intermédio da caricatura, o seu desenho apresentará o tamanho da cabeça exagerado, destoando do restante do corpo. A charge não ‘enaltece’ nenhum membro do corpo, mas reproduz uma situação curiosa – geralmente do meio político – com diálogos inteligentes. Tudo para criticar com muito humor. Rebecca Catz (1978), em seu livro *A sátira social de Fernão Mendes Pinto*, remete-nos a um dos expoentes da filosofia grega para abordar a crítica satírica a um personagem.

Aristóteles aconselha o orador a estabelecer uma personagem, ou personalidade, para si próprio, que habilite o seu público a dar crédito ao que ele diz. A força dos argumentos utilizados na comunicação não é, de si própria, suficiente. Para persuadir, ele terá de agradar, apelando para os interesses e para as emoções dos seus ouvintes e projetando uma boa imagem pública de si próprio. (p.115)

O autor do livro faz justamente isso. Mas ele o exerce sem desenhos. A sua crítica humorada está implícita no texto e no modo como o desfecho se apresenta ao leitor. Desperta prazer no leitor o momento que o Kaiser, o principal personagem identificado da guerra, sofre internação no hospício e é acometido pela gripe. É como se o troco por tudo aquilo que ele, juntamente com tantos outros, provocou em inocentes, entrasse em ação de maneira divertida, sendo ainda mais humilhante. Não há piadas prontas. Há a estruturação de acontecimentos que, se isolados, ganham natureza trágica, mas que, se unidos, dão ao enredo uma linha de humor bem-vinda. A proposta de *O mez da gripe* se aproxima da colocação feita por Nelson Rodrigues (1993) em uma de suas crônicas, na qual conta a história de uma mulher que trai o marido, após conhecer amantes em ‘lotações’.

Depois do que ela própria fazia nos lotações, nada mais a espantava. Passou a noite fazendo quarto. No dia seguinte, a mesma cena. E só saiu, à tarde, para sua escapada delirante de lotação. Regressou horas depois. Retomou o rosário, sentou-se e continuou o velório do marido vivo (p.51).

Se vista de maneira agregada, a história, por si só, tem conteúdo divertido. Normalmente, todo ‘conto’ tem seu lado mais dramático. E quando a reincidência de todas as temáticas é a morte, o que era dramático se alia ao trágico, apresentando em-

pecilhos para a inserção de uma veia humorística. Além do talento indispensável para inserir o humor em meio a tanta desgraça, vem a necessidade de estar ciente do momento exato em que a ironia será posta. A boa intenção do autor pode ser sucedida por um mau encadeamento das variantes de estilo, pondo a perder a proposta e o leitor.

A realização do leitor se concretiza com a crítica feita à Guerra, tendo como símbolo o Kaiser. O livro poderia perfeitamente ter decretado a morte do Estadista de um dos países atuantes na Guerra, que a iniciativa de punir o marco representativo da continuidade do Conflito estaria consumada. Porém, de forma pragmática. O senso comum pediria uma finalização como esta. Mas o autor buscou o diferencial, e encontrou-o no humor. Diante das possibilidades de legar um veredicto à história, vem o humor para atrair o leitor através da graça e despertar o senso crítico para uma questão relevante.

Convirá ter em atenção que a sátira é por nós considerada como um gênero literário formal possuídos de características uniformes de técnicas, motivação e espírito. No consenso geral dos críticos literários, o conteúdo e espírito orientador da sátira é a crítica, sendo o seu propósito o de reformar. E, na medida em que procura persuadir a fim de reformar, os seus objetivos são retóricos. O que quer que de indefinível o satirista for – um retórico, um filósofo ou, ainda, um mágico – ele é, com efeito, um homem que não consegue deixar de denunciar a idiotice, o vício, o absurdo. E tem, sem sombra de dúvida, os seus próprios padrões – de natureza meramente pessoal ou social, de cariz político, teológico, moral, estético, metafísico etc. – em função dos quais formula o seu juízo, ainda que na sua escrita esses padrões permaneçam implícitos e não explícitos. Para denunciar, ridicularizando na

maioria dos casos as imperfeições do homem, o autor satírico tem necessariamente de ter consciência do que é – para si, pelo menos – desejável porque ‘perfeito. (Catz, 1978, p.108)

Mas a crítica possui outros alvos, além da guerra. A gripe sofre sátira sutil de Xavier. É interessante que os informes sobre a gripe e os óbitos originados a partir desta não seguem uma linha que, normalmente, caracteriza um surto. De acordo com as notícias, fica evidente que a epidemia foge ao controle dos responsáveis pela saúde pública. Ora saem manchetes afirmando que a *Influenza* acomete apenas uma cidade do país e que a região em questão (Curitiba) não corre riscos. Ora as manchetes apontam que existem não só riscos, mas casos concretos da gripe. Entre grandes surtos permeavam manchetes que afirmavam não ter mais casos da *Grippe Espanhola*.

A outra ponta do enredo, a loucura, é, por vezes, preconceituosamente vista sem seriedade. Mas a crítica do autor não é pautada pelo preconceito, pois os loucos não são os que não pensam, mas sim os lúcidos. Constrói-se a crítica divertida a quem arquiteta planos de destruição em grande escala, mas que possui comportamento aquém dos padrões racionais. O hospício esboçado por Valêncio Xavier não se caracteriza por um local que abriga deficientes mentais, como comumente conhecemos. Eis o lugar que dá asilo aos que, de tanto pensar, matam. As mortes continuam no hospício. E se morrem pessoas fora e dentro do hospício, é porque há uma mera separação entre interior e exterior. Embora a essência seja a mesma, tanto lá como cá.

As críticas são pertinentes. Quando atingem atrocidades como a guerra, estão enquadradas naquilo que deve ser combatido. Usar o humor não é só uma forma de despertar o divertimento no leitor. Ajuda-o também a se aproximar do que lê e a compreender com maior eficácia uma questão atemporal. O humor dá ao conteúdo um teor mais agradável à leitura, fazendo com que o que está sendo colocado pelo autor não seja facilmente esquecido. Ao

contrário do *abertamente chocante*, a vertente humorística chama o leitor para si, e também o choca, porém positivamente. Temos o despertar da lucidez sem produzir guerra, sem ser combalido pela gripe, mantendo-se à parte da alienação.

O humor não somente possui algo libertador... algo sublime e elevado... O sublime participa evidentemente do êxito do narcisismo, da invulnerabilidade do eu que se afirma vitoriosamente. Recusa-se o eu a se deixar vencer, a lhe deixar que lhe imponham o sofrimento através das realidades exteriores, recusa-se a admitir que os traumatismos do mundo exterior possam atingi-lo. Mais ainda: mostra que tais traumatismos podem tornar-se oportunidades de prazer. (MILLIET, 1963, p.12)

Cabe um elogio ao método do autor, na medida em que aliar crítica e humor torna-se um meio alternativo de configurar uma mensagem. De maneira que o uso de ferramentas desafiadoras não é de fácil manuseio, enaltecendo ainda mais a obra que prezou por fugir do senso comum. Ainda que não seja de simples compreensão, prefere-se o desafio de aperfeiçoar o raciocínio em busca da descoberta implícita à banalidade de enxergar algo sem qualquer esforço. Xavier não quis, somente, ironizar personagens históricas e o ser humano. Ele pôs também o leitor em um divã, para questionar a sua capacidade de pensar.

Finalmente

Valêncio Xavier nos deu uma mostra de como o ser humano se perde ao tentar encontrar-se diante de complexidades. Ao produzir guerras, o homem não se encontra. Pior: perde-se ainda mais. Em suas próprias entranhas parasita não apenas o vírus da gripe, a *Influenza*. Há nele uma séria incapacidade de conviver, uma anomalia persistente que acompanha o hospedeiro humano

durante eras. Uma das consequências da deficiência de viver é simbolizada pela guerra. As guerras unem multidões, na ação e na ideologia, mas que não possuem um fim concreto. E nem poderiam possuir. Em uma passagem marcante do livro, o autor deixa claro o arrefecimento da esperança.

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

Não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela

Não obstante, continuamos firmes em nossa atitude

Não obstante, continuamos firmes em nossa

Não obstante, continuamos firmes em

Não obstante, continuamos firmes

Não obstante, continuamos

Não obstante,

Não.

(XAVIER, 1981, p.60)

Mas o autor não perde a oportunidade de tratar tais peripécias com humor subliminar, que substitui a formalidade com sutileza. Colocando as três temáticas (guerra, loucura e gripe) em um mesmo extrato, Xavier insinua que entre ser aparentemente bom e ficar louco existe uma diferença ínfima. Ambos caminham próximos. Basta um desvio de comportamento, saindo daquele trajeto que lhe cabe, para que as alternativas desregradas acometam quem optou pelo pior lado.

Utilizar a lógica racional em prol da evolução humana deveria ser obrigação, não fosse uma exceção à regra. Vítima de desencontros sucessivos, a criatura *homo sapiens* não esboça uma reação. Apenas cava o seu próprio atrofiamento. Caminhando rumo à regressão, usa-se a arte de pensar contra o benefício. Faz do raciocínio uma ferramenta perversa, produtora incessante de guerras, incapaz de aniquilar um vírus frágil, condenado a cair na loucura por não saber ser ele mesmo. A crítica humorada combina perfeitamente com a tragédia humana grotesca. O que torna todo o contexto ainda mais trágico e cômico.

REFERÊNCIAS

CATZ, Rebecca. *A sátira social de Fernão Mendes Pinto*. São Paulo: Estudos e ensaios, 1978.

MILLIET, Sérgio (Org.). *Obras-prima do conto humorístico*. São Paulo: Martins, 1963.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *O melhor do romance, contos e crônicas*. São Paulo: Schwarcz, 1993.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981.

VIII

O MEZ DA GRIPPE A EXPERIÊNCIA DO OUTRO

Mário TAGARA

Toda felicidade do homem está na
imaginação (Marquês de Sade)

A arte, se você quer uma de-
finição, é um ato criminoso. Não
se submete a regras. Nem às suas
próprias regras (John Cage)

O que é a obra *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier? Literatura? Sim, há alguns indícios de que seja. Abre-se o suposto livro em brochura e temos uma epígrafe de Sade, que parece pautar a capa da obra. Já o conteúdo interno é repleto de inserções de fragmentos jornalísticos “in natura”, cobrindo a Primeira Guerra Mundial e a epidemia de gripe que assolou a cidade de Curitiba em 1918. São as vozes de dois jornais locais. Mas não se trata da exposição ou de uma mera tese em cima desses fragmentos. Não temos sequer algum comentário do autor, que só se faz notar através de outras “colagens” como ícones, fotos da cidade de Curitiba, relatórios de autoridades, depoimento de uma das testemunhas da epidemia, versos populares, símbolos estranhos, papéis de propaganda do comércio local, frases aparentemente desconexas, fragmentos narrando o surto psicótico de um paciente de hospício e a repercussão nos jornais, além de um poema erótico, cujos versos se “espalham” pelos recortes como o sêmen de um homem. Desvendar alguns dos mistérios dessa obra é o objetivo desse capítulo, que tem como fio condutor a “figura” do “outro”.

Outro, do Lat. *Alteru*, pron. indef., diferente; que não é o mesmo; diverso; o seguinte; um novo; s. m., (*no pl.*) a outra

gente; (*no pl.*) o próximo. Ode ao outro... Valêncio Xavier inicia o revolucionário *O mez da gripe* (1981) com uma epígrafe de Sade, escritor que via a figura do outro de uma perspectiva cruel, como sendo um mero objeto para o exercício de um gozo despotico: “Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados da dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo. Esta macabra execução é de cera, colorida com tanta naturalidade que a natureza não poderia ser, nem mais expressiva, nem mais verdadeira”.

Logo me lembro de “Kaspar Hauser” (1974), filme de Werner Herzog; câmara em travelling e diagonal para o alto da montanha, som de uma trilha clássica ao fundo, e a legenda de Kaspar descrevendo seu sonho emblemático: “Então, eu vi o mar... Eu vi uma montanha e muita gente. Estavam todos subindo a montanha como uma procissão. Havia neblina, eu não podia enxergar muito bem. E, lá em cima, estava a morte”.

Efeitos estéticos à parte, o que se vislumbra nessas duas passagens é uma presença mortuária e institucional, impregnando e sufocando a vida, massacrando as pessoas e o “outro”.

A epígrafe parece legendar a capa do livro. Nela, em primeiro plano, um sujeito bigodudo, semblante sério, de terno e gravata, toda uma indicação de estranha solenidade; um símbolo da cruz e o “M” da morte no colarinho, início do contraponto. Por trás, à esquerda, o ícone de um prédio “respeitável”, a imagem da instituição. À direita e por sob a cabeça do sujeito, um espectro plasmado através de crânios humanos, serpenteando em tenebrosas raízes. Há a escuridão de um abismo no horizonte. Sim, *O mez da gripe* fala do nosso “outro”, do submundo ideológico, da morte, do egoísmo e da destruição. Paradoxalmente, tal visualização das entrelinhas institucionais é meio caminho da desconstrução e, com ela, da possibilidade experimental de um novo “outro”.

O outro dentro da literatura

O mez da gripe procura escapar à voz de prisão dos vícios literários, não para no tempo, e a montagem dos seus recortes é evi-

dência disso. O século XX é marcado pelo surgimento das mídias tecnológicas, do controverso termo “cultura de massa”. Possibilidade do “outro” aflorar por “outras” vias? Simplesmente, Não, em maiúsculo, para os teóricos da primeira geração da Escola de Frankfurt, leia-se Theodor Adorno, Max Horkheimer e Herbert Marcuse. Para eles, cultura de massa era sinônimo amplificado do “mesmo”, do *establishment* ao perigo do fascismo, pois os donos do poder é que eram proprietários dessas mídias e do capital necessário para alavancá-las. Esse compreensível temor se transformou em preconceito com o tempo – preconceito que persiste até hoje contra essa “nova e outra” cultura – e tudo que era produzido em rádios, jornais, revistas, cinema, quadrinhos, televisão, as novas mídias por assim dizer, apesar de todas as diferenças estruturais e de discurso, era visto pelos frankfurtianos citados como uma única voz em conjunto, que se prestava exclusivamente a mascarar o real e reproduzir veladamente a ideologia dominante. Um diagnóstico historicamente equivocado.

O século XX foi pródigo em encontrar dezenas de “outros” determinantes que praticamente solapavam a ideia de receptor passivo e da absorção direta das mensagens dos novos meios, uma das bases fundamentais para o pessimismo de Adorno e cia. Determinantes sociais e psíquicos, abordagens bem mais complexas que o reducionismo behaviorista de estímulo e resposta, além das novas bases culturológicas, semióticas, etc.

Por conseguinte, leituras que iam desde Umberto Eco até Edgar Morin ajudavam a relativizar o negativismo de Frankfurt. O que era taxado pela primeira fase da Teoria Crítica como “fenômenos degradantes” passa a representar, na prática, os “desvios geradores de novas e outras tendências.

De uma estrutura rígida e imutável, a cultura de massa passou a se tornar o ambiente de uma metamorfose contínua, pois toda uma classe artística e intelectual de “resistência” já media forças e interagia dialeticamente com os donos do poder e capital. É claro que, dentro dessa tensão, foram vários os exemplos em que a força criativa e o “outro” olhar eram esmagados e rejeitados

pelo sistema. Mas os exemplos contrários, autônomos e descentralizados, parciais ou não, foram muitos.

Sobre a dinâmica da Indústria Cultural, Morin (1997) observou que, embora haja predominância da organização racional de produção (técnica, comercial, política) sobre a criação, o próprio mercado exigiria, em contrapartida, a presença de unidades individualizadas que reclamam o diferencial, o novo dentro dos produtos industrializados, agregando vitalidade, fugindo da segura e saturação.

Dentro dessa tensão e dialética, os novos meios como o cinema possibilitavam outras linguagens, outros tipos de recortes, de representação do real, abrindo caminho para um novo horizonte de percepção cognitiva. Depois de se apoiarem na literatura, cinema e jornal passaram a influenciá-la. Se, para alguns, tratava-se de uma degeneração, sinônimo mesmo de se violentar a imaculada e nobre arte, para outros, o fenômeno era muito mais fértil, por sinal, um abrir de leques para a multiplicidade através de influências recíprocas entre a literatura e as novas mídias.

Na recente e esclarecedora obra, *Os bárbaros submetidos* (2006), Antonio Manoel dos Santos Silva, analisa justamente os exemplos concretos de “interferência midiática na prosa de ficção brasileira” e a criação de outros espaços para que a linguagem pudesse fluir de maneira mais livre e inesperada.

O gênero folhetim, por exemplo, uma espécie de romance publicado em partes, em constante tensão, como os capítulos de uma novela de TV, teria sido um desses espaços criados graças ao meio jornalístico. A desobediência das normas e das regras conhecidas, a volubilidade e flexibilidade desse gênero, a permissão do devaneio e da fantasia, a conversa fiada e o desprendimento do real teriam permitido ao folhetim, no dizer de Santos Silva, evoluir para uma “outra” coisa, para a crônica, um gênero do “quase”.

Talvez seja um belo exercício de liberdade criadora provocado pelas circunstâncias concretas da vida e que demanda do leitor a despreocupação com a literatura, ou melhor,

com os sistemas teóricos que nos ficam importunando, mediante artigos e livros herméticos, para enquadrar em modelos aquilo que originalmente é arte ou, como gosta de dizer Romildo Sant’anna, realidade viva, pulsante. Uma escrita que move a fala viva. (Silva, 2006, p. 18).

Silva (2006) prossegue dizendo que “quase todos os grandes escritores brasileiros do século XX foram jornalistas ou escreveram para o jornal”. E que, em decorrência disso, os modos de narrar literário eram “contaminados” pela própria dinâmica dos novos espaços jornalísticos, pautados na demanda de outras formas de interlocução com o público leitor. Nesse sentido e gradativamente, a prosa de ficção brasileira tomaria duas direções inventivas, seja na ênfase dada ao próprio código literário, seja na abertura, acolhimento, mobilização e experimentação “multimidiática” de outros códigos os mais diversos, desde a iconização gráfica até a utilização da própria técnica cinematográfica de montagem.

O exemplo mais radical dessa experimentação e inclusão midiática seria justamente a obra de Valêncio Xavier, seja em *Minha mãe morrendo e o Menino Mentido* (2001) e o próprio *O mez da gripe* (1981).

De fato, a obra em análise deste livro, tem recebido os mais variados estudos que mobilizam uma ampla gama de conceitos e novas denominações: pluralidade de linguagens, caminhos heterogêneos, multiplicidade abrangente de instâncias de significação, labirinto escondendo surpresas em cada curva, mistura de estranhamento e sedução, corredores escuros, emaranhados de possibilidades, signos que identificam outras portas e que podem levar a outros labirintos, pluralidade e expansão semântica, texto que se constrói e reconstrói constantemente, subjetividade que propicia caminhos distintos, multiplicidade de formas linguísticas e visuais, multiplicidade de unidades narrativas, distribuição não sequencial do texto, fragmentação e colagem aparentemente caótica de cada linha narrativa, obra de mistérios estéticos e semânticos, mera

colagem, pura intencionalidade, universo polissêmico, caleidoscópio interpretativo, hipertexto, etc.

Os críticos mais reacionários contestam a condição de literatura de *O mez da gripe*. Alguns, com muita dose de cinismo apontam a “falta de consistência narrativa da obra”. Os mais abertos à experimentação citam a proximidade com o universo contraventor de Duchamp, em que é difícil afirmar qualquer coisa. Na verdade, fica claro, pela quantidade de polêmicas, denominações e conceitos suscitados, que *O mez da gripe* tem, no mínimo, uma porção de coisas a dizer. Torna-se ainda mais monumental por roçar em bases combinatórias de várias das principais obras cinematográficas do século XX, o que provoca uma efusão intertextual sem precedentes com o cinema. Valêncio antecipa o mesmo processo labiríntico e intertextual dos últimos filmes de David Lynch.

Por conta disso, centro foco agora no fenômeno de cinefilia presente em Valêncio Xavier, um cineasta que faz literatura pouco se dobrando ao código literário, ou ainda, um cineasta que faz “cinema” dentro do espaço literário. O “outro”, o cinéfilo, não se permitindo apropriação ou submissão ditatorial, ao contrário, impondo regras próprias dentro da literatura. Polêmicas à parte, ainda fico com a reflexão de Antonio Manoel dos Santos Silva, de que as hibridizações de códigos junto à literatura não significam a submissão “bárbara” da mesma, a morte ou dissolução do romance. Nessa linha de pensamento, vejo a literatura como uma grande, generosa, democrática e plástica mãe, capaz de dar à luz a um filho com genes de outros códigos, não somente os verbais, mantendo a volúpia criativa de cada código “invasor” em específico, com ganhos para todos os lados.

Cinefilia, montagem e o choque de visualização : o outro redescoberto

Cinefilia, segundo o Wikipédia, é o gosto pelo cinema e o interesse demonstrado por tudo aquilo que se relaciona com a Sétima Arte. Quem se interessa pelo cinema é considerado cinéfilo.

Cito agora um antigo recorte de jornal com um depoimento de Jean Luc Godard sobre o cineasta Nicholas Ray: “ainda que o cinema fosse morto, Nicholas Ray o ressuscitaria, pois não poderia viver sem ele”. Não poderia viver sem ele... Poderíamos concluir dessa citação que o cineasta norte-americano não nasceu para fazer literatura ou qualquer outra coisa, a não ser cinema. Tal contexto englobaria o próprio Godard: caso se dedicasse à literatura e também não encontrasse o devido espaço, poderia ser apenas mais um burocrata na área. Mesmo os roteiros escritos do diretor franco-suíço pouco tinham de tradicional, de mínima consistência literária; eram “esboços”. A mente inventiva de Godard só poderia existir através do cinema, mesmo assim tendo de revolucionar o próprio meio.

Intercalo nessa sequência de citações, Glauber Rocha e o filme “Barravento” (1961). De acordo com o documentário “Que viva Glauber!” (1991), de Aurélio Michiles, o mais famoso cineasta brasileiro estava desgostoso com o resultado convencional do seu primeiro filme. Teria ouvido conselhos do colega de profissão, Nelson Pereira dos Santos, para reconstruir a obra, à maneira Godard. Cortes alucinados, fragmentação, poesia e “doidera”. A invenção total motivando a montagem de um plano ao outro, um novo sentido radical de invenção dentro da invenção do século XX. Glauber Rocha assim o fez e também encontrou o seu espaço.

Valêncio é outro desses gênios que não conseguem se adaptar às convenções dentro dos códigos existentes, precisam corrompê-las, porque só podem existir através da invenção. Cinéfilo assumido, decide fazer, em *O mez da gripe*, cinema dentro da literatura; encadeia sequências semânticas como planos de filmes, faz chocar uma série de blocos de significação, textos de jornal, iconografia, fotos, relatórios governamentais, depoimentos etc., entrecortados por versos de poesia. O intuito, num primeiro momento, é fazer uma montagem cinematográfica dos eventos midiáticos que fizeram a semiose da cidade de Curitiba e parte dos seus habitantes, em 1918, assolada pela devastação causada pela gripe espanhola.

É como o início de “Hiroxima, meu amor” (1959), filme de Alain Resnais, que também trata de uma tragédia: choque de documentos e reconstruções visuais tentando reproduzir o que foi o impacto destrutivo da bomba atômica em Hiroxima. Podemos sentir, em alguns dos recortes de Valêncio, o mesmo passeio de câmera de Resnais por entre as “coisas”. Acompanhando as imagens no filme, um diálogo de amantes em forma de poesia, envolvendo um arquiteto japonês (Eiji Okada) e uma atriz francesa (Emmanuelle Riva). Eis um pequeno trecho:

– Você não viu nada em Hiroxima, nada (diz o arquiteto).

– Eu vi tudo. Tudo. Vi também o hospital, tenho certeza. Quatro vezes no museu em Hiroxima. Vi as pessoas passeando. Elas caminham pensativas entre as fotografias, entre as reconstituições, por falta de outra coisa. As fotografias. As fotografias. As reconstituições foram feitas com muita seriedade. Os filmes foram feitos com a maior seriedade possível. A ilusão é simples, é tão perfeita, que os turistas choram. Eu vi os documentários, eu vi. 200 mil mortos. 80 mil feridos. Em 9 segundos. Esses números são oficiais. Isso recomençará. A terra chegará a 10 mil graus, como 10 mil sóis. O asfalto queimará. Reinará um profunda desordem. Uma cidade será levantada pela terra e recairá em cinzas. Quatro alunos esperam juntos uma morte fraternal e lendária. Eu vi tudo (explana a atriz)

– você não viu nada em Hiroxima, nada (insiste o arquiteto).

A personagem de Emmanuelle Riva afirma ter visto tudo o que aconteceu em Hiroxima pelos registros e reconstituições, midiáticos ou não. O amante japonês lembra que ela está no mundo das representações, que a percepção do que realmente aconteceu

em Hiroxima, boa parte do total abrangente de dramas e situações, está perdido, irrecuperável. E lembramos de Foucault:

Por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as sequências sintáticas definem. (Foucault, 1968, p. 25)

Pouco vemos também da Curitiba de 1918. Para piorar, enquanto a Hiroxima pós-bomba atômica exagera na acumulação de fragmentos da própria cidade bombardeada, a fim de reforçar a memória “daquilo que a humanidade não pode esquecer”, o que inclui partes humanas, cabelos e peles, cadáveres inteiros, fotografias, documentários etc., os registros representativos da epidemia da gripe em Curitiba sofrem com os signos da censura aos dois jornais locais, um deles, o *Commercio do Paraná*, bastante conivente, o outro, o *Diário da Tarde*, mais combativo e bem menos submisso. A tensão envolvendo censura das autoridades, resistência à censura – por meio de “indiretas” e inserções cifradas do *Diário da Tarde*, discurso oficial e ideológico, discurso midiático, verdade, mentira, epidemia e a morte se alastrando, ocultamento, modos de vida em Curitiba, registros e ícones midiáticos, depoimento de uma testemunha ainda viva etc., se dá pelo próprio atrito desses blocos de significação entre si, dispostos sequencialmente como numa montagem cinematográfica. A leitura atenta do livro de Valêncio leva cerca de uma hora e meia ou duas, o tempo médio de um filme.

Nesse ponto, vale citar algumas funções da montagem cinematográfica, segundo Jaques Aumont (1994): colocação de muitas imagens em sequência com fins narrativos, relacionamento de dois ou mais elementos produzindo este ou aquele efeito particular não contido em nenhum dos elementos iniciais tomados isoladamente, papel de organização dos elementos de um filme, agrupamento,

justaposição, encadeamento, organização da duração; todos eles afetando um certo número de “objetos fílmicos” diversos.

Se, ainda de acordo com Jacques Aumont, o principal efeito estético da montagem cinematográfica foi uma libertação da câmera, até então presa ao plano fixo, digo que o uso de um sistema de montagem similar em *O mez da grippe* liberta radicalmente a composição sequencial dos blocos semânticos de uma narrativa, dentro do código literário, da necessidade de tradução e junção através da argamassa burocrática do verbo. Pode-se dizer que outras obras literárias flertaram parcialmente com esse mesmo processo, porém, sem o mesmo radicalismo de Valêncio, que faz da colagem propriamente dita o meio de expressão principal.

O choque articulado entre os blocos semânticos permite visualizar e implodir o conteúdo ideológico dentro deles. Lembremos do efeito estético de “Crash, estranhos prazeres” (1996), filme de David Cronenberg, em que os personagens decidem deliberadamente colidir automóveis uns contra os outros, metáfora de desconstrução do signo “automóvel” e seu sentido de ‘submissão’ mítica ao mundo tecnológico ou institucional. O estranho ritual tem como meta uma libertação simbólica; homem e mulher, feridos, após fazerem chocar os carros, destruindo-os literalmente, saem dos veículos para fazer amor; o amor que se perde de vista na miopia institucional.

Valêncio, ainda em 1981, antecipa esse procedimento: ao invés do signo “carro”, e do espetáculo cinematográfico das colisões, centra foco nas formas simbólicas mediadas, termo cunhado por J.B. Thompson (1998), em especial, nos textos e no comportamento dos já citados jornais. Daí ser o espaço literário o local escolhido para essa montagem. O autor acrescenta, em fragmentos espalhados pelo livro, o depoimento de uma testemunha da epidemia, D. Lúcia, quase sessenta anos após o ocorrido. Trata-se, então, de três vozes diferentes que se chocam. Como também já citado, outros elementos midiáticos, a maior parte oriunda dos referidos jornais, invadem essa narrativa de colagem e choque: anúncios publicitários, relatórios oficiais, notícias sobre a guerra, *fait divers*, fotografias de Curitiba, desenhos gráficos e ícones de

peças, versos populares, gags, notícias destilando preconceitos e xenofobia, textos jornalísticos autoritários, abuso de poder, etc. Essa invasão de vozes “intrusas” remete ao mosaico de McLuhan (1999).

Para esse último autor, a noção de mosaico em torno do jornal, de raízes dadá, simbolista e surrealista, residiria em imagens corporativas da sociedade em ação. O mosaico seria uma exposição comunitária de itens em justaposição, um modo de imagem corporativa e coletiva organizada nas páginas do jornal, cujo conteúdo seria preenchido por uma miscelânea de fotos, reportagens, artigos, anúncios e notícias com suas partes agregadas de forma a não perder a distinção. Essa apresentação em forma de recortes favoreceria a criação de determinados maneirismos que, por sua vez, iriam ajudar a compor as particularidades linguísticas do jornal. Essas particularidades teriam sido erroneamente assimiladas como simplificações nefastas. McLuhan contra-argumenta, dizendo que essa “simplificação” da forma – tal qual imaginada pela poesia concreta – libera a imaginação e a fantasia, ordeiramente sufocados por aquilo que se designou de “culto”. McLuhan chega até mesmo a defender os anúncios como a melhor parte dos ingredientes contidos nas páginas de jornais, tendo em vista os novos espaços de liberação de energia psíquica.

Se o sistema de colagem e choque jornalístico é um processo que ocorre dentro das instituições e estruturas sociais, sendo que essas instituições determinam os caminhos operacionais da mídia, a colagem de Valêncio, em *O mez da gripe*, é, sobretudo, contracultural. Para tanto, o autor vale-se de um procedimento que nos faz pensar na metodêutica. Dentro da semiótica, a metodêutica estuda a eficácia da primeira, a coerência dos processos de semiose e a eficiência da função sýgnica; analisa criticamente os princípios dos métodos científicos, aplicados ou não.

Muito de ambiguidade e lapso epistemológico cerca o universo midiático. Durante um bom tempo, de maneira equivocada, se apregou como possível a proximidade absoluta entre o real-objeto e sua representação, quando esta última sempre implicou distância subjetiva e discursiva. Se, no cinema, o mito da

objetividade absoluta já se esfacelou, a maior parte das empresas jornalísticas ainda enxerga nesse mesmo mito um estandarte no qual se apoiam ideologicamente. É bem irônico que o próprio senso comum hoje em dia coloque em xeque a fachada da objetividade de muitas das empresas de comunicação, com as conhecidas frases feitas como: “se julgam os donos da verdade”, “não ouviram o outro lado”, “jornal adora focar acontecimentos ruins, porque dá Ibope”, “distorceram tudo”, “não têm o que falar, então, inventam notícias”. Mesmo o cinema não é poupado: “você viu isso num filme, não acontece na realidade”. Generalizantes ou não, essas frases tocam num calo que é jurisdição da metodêutica, mas também passam pela gramática especulativa, que é a teoria geral da representação e o estudo dos tipos de signos.

A coisa em si, o real em si recebe da semiótica a denominação de objeto dinâmico. Ainda está fora do signo, que já pressupõe a percepção-cognição. É o objeto dinâmico quem determina o signo e dá oportunidade para o surgimento do mesmo. Através de seu fundamento, que são tipos de propriedade ou fenômenos “exalados” pela coisa em si, a percepção pode captar e corporificar esse mesmo fundamento em estruturas signícas, que já pressupõem, por sua vez, condicionamentos e construções prévias. Já dentro da estrutura signíca, não temos mais o objeto dinâmico; é o objeto imediato, o modo como o objeto dinâmico está representado dentro do signo ou tal como o signo o apresenta, que se faz presente. Vale acrescentar ainda a observação de Santaella (1992, p.192) de que “o real persiste porque é aquilo que resiste ao signo”. O real também se expande à medida que os signos se expandem, num sistema aberto de correção e ajuste; acréscimo de novos pontos de vista e novas abduções.

O problema de muitas das práticas jornalísticas é apresentar o objeto imediato como se fosse o objeto dinâmico, negando a própria intervenção ideológica na apreensão das coisas; não dando abertura, muitas vezes, às vozes, outras, que contradizem determinados pontos de vista. No mais, se restringem a um sistema fechado, seletivo e excludente, em princípio. Além disso, o real ou o objeto em que se baseiam os signos pode ser fictício, como

ocorre em muitas das criações literárias. O suposto real também pode ser completamente forjado, numa fraude noticiosa.

A metodêutica em *O mez da gripe* faz implodir, dilapidar uma variedade de discursos ultrapassados, ideológicos e implícitos nos signos midiáticos apresentados dentro da obra, bem como a falsificação do objeto por um dos jornais, que nega a existência da epidemia de gripe. É o que denomino de choque de visualização, um tanto na linha de J.B Thompson, que vê o advento da publicidade mediada como uma faca de dois gumes, podendo comprometer a administração da visibilidade e o ocultamento ideológico de pessoas públicas.

A gafe e o acesso explosivo, o desempenho de efeito contrário, o vazamento e o escândalo: são ocorrências que indicam a dificuldade de controlar completamente a própria visibilidade através da mídia, e a vulnerabilidade aos riscos que provém do caráter ambíguo da visibilidade mediada. Uma das razões por que é tão difícil controlar o fenômeno da visibilidade mediada é a total proliferação dos meios de produção e de transmissão das mensagens mediadas no mundo hoje. (Thompson, 1998, p. 131)

Transferindo o pensamento de Thompson para *O mez da gripe*, e mudando o foco para os meios de comunicação, percebemos gafes e ambiguidades oriundas principalmente do jornal Comercio do Paraná, em recorte dentro da obra. Enquanto o jornal *Diário da Tarde* faz questão de deixar claro que está sofrendo censura, não podendo divulgar notícias sobre a epidemia de gripe na cidade de Curitiba, o jornal Comercio do Paraná investe sem qualquer escrúpulo no ocultamento dessa mesma epidemia, embora a gripe e os óbitos subsequentes estivessem mais do que visíveis para a população, como revela um dos depoimentos de Dona Lúcia: “Famílias inteiras. Não houve casa que não tivesse alguém doente. Parecia a cidade dos mortos” (p. 17).

Tal prática de ocultamento meio que antecipa eventos mais recentes na política brasileira como a ausência de notícias por parte da Rede Globo de Televisão sobre o vultoso movimento democrático que pregava eleições diretas – Diretas Já! –, no início da década de 80, bem como a omissão inicial, na mesma emissora, com respeito às passeatas estudantis – caras-pintadas – pedindo o *Impeachment* do, então, Presidente Fernando Collor de Melo, no início da década de 90.

Citando novamente McLuhan que vislumbrara, nos novos códigos midiáticos, os espaços para liberação de energia psíquica, podemos verificar que, mesmo quando os meios de comunicação agem ideologicamente, os signos desse agir ideológico emergem e ficam à disposição daqueles que têm repertório para identificá-los. É esse processo de visualização e identificação que irrompe da montagem extremamente criativa dos recortes midiáticos em *O mez da gripe*. E irrompem de maneira quase natural, pelo simples choque de blocos semânticos, sem necessidade de intervenção verbal do narrador. A contradição reside previamente nos próprios blocos selecionados. O choque, e a ficção entre eles, ajuda a otimizar ainda mais o processo de visualização das contradições existentes.

Se o objeto dinâmico, no caso, a epidemia, os óbitos e o drama da população, se perde em boa parte na tímida e ideológica cobertura dos dois jornais, em especial, o do *Commercio do Paraná*, a linha editorial e o sujeito, ou parte dele, por trás dessas empresas é que vem inexoravelmente à tona. Os traços ideológicos desse sujeito fazem parte de um outro objeto dinâmico que se revela. Tal evidência meio que relativiza o pessimismo filosófico de Jean Baudrillard (1991), que denunciava a desreferencialização e extermínio do real, em favor do surgimento do simulacro, uma espécie de sobreposição de ideologias, uma falsa intenção de “realidade” criada a partir de uma falsa figuração de mundo, em que o real objetivo perde-se de vista definitivamente. Na verdade, documentos, objetos históricos e a própria historiografia sempre retrataram parcialmente o real, com a intervenção frequente de signos discursivos - a cognição “direta”, sem signos, nunca foi possível. E a História

crítica procura justamente desnudar as perspectivas ideológicas dos sujeitos e das semioses históricas. Assim, as demais inserções midiáticas em outros campos, assuntos e canais, na colagem de *O mez da gripe*, só ajudam na contextualização e na busca arqueológica desse outro “sujeito” oculto.

O sujeito corporativo do jornal *Diário da Tarde* ainda mantém uma perspectiva crítica, paródica, lutando contra a censura e a omissão de informações, chegando a lamentar o clima de morte da cidade com o fechamento dos cinemas. Já o sujeito corporativo do jornal *Commercio do Paraná* se notabiliza por um agir insolente e aristocrático: num primeiro momento, abraça a mentira – a inexistência da epidemia de gripe – com altas doses de cinismo. Dentro do contexto da Primeira Guerra Mundial, o mesmo jornal adota a bandeira do nacionalismo, destilando xenofobia aos alemães e descendentes de alemães que residem na cidade de Curitiba. Paralelamente, o jornal vale-se do seu poder para cobrar autoridades, em questões de picuinhas particulares, seja reclamando do barulho de buzina da ambulância, seja na postura moralista contra um baile também “barulhento” nas redondezas; sobra até para as lavadeiras das roupas de um hospital, que estariam permitindo um escoamento impróprio de água, da valeta para a rua. Questões de humanidade prementes como o desamparo da população e dos mais pobres frente à epidemia passam ao largo do jornal, que prefere abraçar de vez o *fait divers*.

Tamanha frieza, pose e autoritarismo de um típico *status quo* burguês e aristocrático se deixam visualizar no mosaico de *O mez da gripe* não apenas pelos recortes noticiosos e editoriais previamente selecionados do jornal *Commercio do Paraná*, mas também pelas próprias fotografias de edificações institucionais, pelos ícones gráficos cheios de solenidade representando bustos de pessoas ilustres, pelos fragmentos de coluna social, pelas inserções de pesar em decorrência de óbitos de pessoas abastadas. As ilustrações publicitárias de desinfetantes parecem reforçar o símbolo de assepsia não apenas em relação à epidemia de gripe, mas, metaforicamente, referindo-se a um desejo de distância da população mais marginalizada, que praticamente não entra nos processos de

semiose midiática. Essa proliferação labiríntica de ícones de solenidade aristocrática, que se deixam visualizar para serem dilapidados no imaginário crítico, remete ao filme “O ano passado em Marienbad” (1961), do já citado Alain Resnais. Nesse filme, por diversas vezes, Resnais, num curioso efeito estético, fixa o quadro em personagens burgueses hospedados num luxuoso hotel, que, por momentos, também se tornam fixos, literalmente, como manequins, como que esvaziados de vida e sentido, perdidos dentro de um simulacro.

Some-se a tudo isso a curiosa e paradoxal inserção de outra frase emblemática dentro da obra de Valêncio Xavier: “não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela razão...”, que vai se repetir em outros momentos até ser desconstruída de vez na página 60. É o mote para o desenrolar de uma mininarrativa em fragmentos, insinuando um surto psicótico de um dos pacientes do hospício. O fato real é trabalhado por Valêncio de maneira metafórica: o louco age como um “Anjo exterminador” (1962) – referência ao filme de Luis Buñuel – que ataca as máscaras e convenções sociais, quebrando a normalidade hipócrita baseada nas aparências e no racionalismo instrumental. Faz citação também do filme “O bandido da luz vermelha” (1968), de Rogério Sganzerla, e seu clima de deboche violento e ostensivo contra o mundo das instituições e a mesma razão instrumental.

Ainda em se tratando de identificar proximidades intertextuais entre *O mez da gripe* e o universo do cinema, não há como deixar de citar o filme “Rashomon” (1950), de Akira Kurosawa. Esse filme opõe cinco versões que tentam explicar quem matou um samurai e estuprou a sua mulher. Há o ponto de vista de um lenhador, de um bandido, da esposa do samurai, do próprio samurai através de um *médium* e, por último, um novo depoimento do lenhador. Novamente temos uma montagem cinematográfica centrada na colisão de diferentes perspectivas. O interesse corporativo de cada uma das vozes faz distanciar os signos do objeto dinâmico. Mas a exposição crua do jogo ideológico dentro do filme de Kurosawa faz precipitar o surgimento de uma encruzilhada em relação ao livre-arbítrio humano: a continuidade desse jogo des-

trutivo pautado no “cada um por si” e a opção redentora por um “outro” caminho, mais fraterno e transparente.

No cinema do século XX, temos o questionamento do mundo das aparências e das fachadas institucionais que, de certa forma, remete ao surrealismo, dadaísmo, simbolismo, até o Marquês de Sade. A influência desse último autor para por aí, uma vez que a grande maioria dos cineastas ainda acredita no homem, na sua redenção. E o cinema elege o amor como o fim mais sagrado, como um sublime ideal estético, justamente o amor, que Sade tanto execrava. Mas trata-se de um amor pós-Sade, que também vai aproximar-se como nunca de um sentido de subversão. Em “Alphaville” (1965), de Jean Luc Godard, é o amor e a poesia que levam ao colapso o supercomputador – metáfora da sociedade tecnicista – que controla toda uma cidade. Godard faz citação dos versos de amor do poeta surrealista Paul Éluard. O amor verdadeiro é o que transgride as convenções sociais, é o que não cabe na camisa de força institucional, diria o filme “Hair” (1979), de Milos Forman. O amor verdadeiro é o que provoca fissuras na rigidez institucional e faz dilapidar o mundo das aparências. É um outro sentido de amor, insinuado pelos surrealistas, pautado na poesia e na contracultura.

Ao contrário de um refúgio (embora também o seja, em alguns momentos), a poesia deve ser o motor que impulsiona a subversão das instituições antipoéticas que dominam o homem e impedem-no de viver segundo seu desejo. O surrealismo é antes de tudo um chamado à ação; é a crença numa realidade acima e além das aparências, situada na corda bamba entre sonho e vigília, vida e morte, tempo e eternidade. Suas armas, para explodir o cotidiano escravizado pela razão: o humor, a poesia, o amor louco, o escândalo. Transformar o mundo, mudar a vida. Despertar pela poesia e pela revolta os

sentidos humanos soterrados por séculos de civilização. (Couto, 1984, p. 7).

É nesse sentido que se insere a poesia erótica que impregna através dos versos em fragmentos toda a montagem de recortes de *O mez da gripe*. O autor imagina um personagem que perambula pelas ruas desertas de Curitiba, até adentrar em uma casa, encontrar, num dos quartos, uma mulher casada, ardendo solitariamente em febre, acometida pela gripe espanhola. O personagem faz amor com a mulher e descreve tudo em versos. Ironicamente, um dos fragmentos amorosos é inserido abaixo de uma manchete sobre a Primeira Guerra Mundial que sinaliza para a continuidade do conflito:

Nada assemelhado a isso
fenda estreita oferecida como lábios da febre
pequeno regato de/ morna ácida água
onde vibram mil peixes. (Xavier, 1981, p.40).

O erotismo dos versos soa como uma carícia, um alento simbólico, um abraço fraterno no “outro”. A poesia vai ao encontro do desamparo a que está relegada a população da Curitiba de 1918, desamparo que insinua um outro objeto dinâmico; que vai se escancarando à medida que os blocos semânticos ideológicos vão sendo confrontados e solapados. Pode-se ouvir emergindo desses escombros a mesma epígrafe do filme “Kaspar Hauser”: “Aqueles gritos assustadores são o que vocês chamam de silêncio?”. Vale ilustrar, ainda, a proximidade do poema erótico com os versos simbolistas de Cruz e Souza:

E que a tua vulva veludosa, afinal! vermelha,
acesa e fuzilante como forja em brasa, santuário sombrio das transfigurações, câmara mágica das metamorfoses, crisol original das genitais impurezas, fonte tenebrosa dos êxtases, dos tristes, espasmódicos suspiros e do Tormento delirante da Vida; que a tua

vulva, afinal, vibrasse vitoriosamente o ar com as trompas marciais e triunfantes da apoteose soberana da Carne! (Fragmento do poema “Tenebrosa” de Cruz e Souza)

Em seu livro, *Kaspar Hauser ou a fabricação da Realidade* (1985), Izidoro Blikstein argumenta que a realidade já foi fabricada por toda uma gama de estereótipos culturais. Até mesmo a experiência perceptiva já seria um processo não verbal de cognição, de construção e ordenação do universo. A existência de uma práxis sócio cultural e um sistema de crenças e condicionamentos determinam a percepção e o sentido.

Na verdade, o que julgamos ser a realidade não passa de um produto da nossa percepção cultural. Percebemos os objetos que as nossas práticas culturais já definiram previamente, em outras palavras, a realidade já foi fabricada por toda uma rede de estereótipos culturais, que condicionam a percepção. Tais estereótipos, por sua vez, são garantidos e reforçados pela linguagem. O processo do conhecimento é regulado, então, por uma contínua interação de práticas culturais, percepção e linguagem. (Blikstein, 1985, p. 2)

Blikstein encontra na poesia uma maneira de fugir ao condicionamento social fundamentado por um certo tipo de práxis:

(...) como bem notou A. Shaft, a linguagem não é só reflexo, reprodução ou reiteração da práxis. Ela poderá também desenvolver uma ação dialética e criativa na medida em que desarranjar a práxis e os corredores isotópicos e desmontar os estereótipos perceptuais (...) para chegar a essa subversão, seria preciso cultivar a função poética da linguagem (...). É pela função poética que a linguagem pode

subverter a sua estereotipia e entrar numa relação conflitante e dialética com a práxis. (Blikstein, 1985, p. 84-85)

Na verdade, a poesia sempre foi espaço de conotação, o que implica transgressão necessária do lugar comum, desvio das normas. É o espaço das analogias inesperadas, onde a ordem é quebrar sequências e pontos de vista sedimentados. A construção inovadora na poesia implica um certo movimento de desconstrução. A percepção estritamente particular exige, por sua vez, a plasticidade original, sob o risco de se limitar ao lugar comum.

Na perspectiva da semiótica, a poesia encontra na noção de primeiridade, o seu campo fértil. A primeiridade é o momento em que captamos os fenômenos mais livremente sem a interferência dos conceitos e dos automatismos; é um estado de frescor e ambiguidade latentes, em que a sensibilidade se deixa abrir aos múltiplos aspectos originais e qualitativos. É quando nosso poder de sugestão e associação alcança novos e outros caminhos, fugindo do entorpecimento institucional. Todavia, para abrir as janelas para o mundo das novas possibilidades – caos, acaso, infinito –, é necessário, em muitas vezes, implodir criticamente os conceitos, os paradigmas, as generalizações, as convenções e os símbolos já defasados. É, sobretudo, no campo da arte, no dizer de Lucia Santaella, que se parte atrás dessa primeiridade, atrás de novas abduções, novas possibilidades cognitivas e outras semioses.

Quando nos deparamos com um fato surpreendente, ou com signos ambíguos e multivalentes, interpretantes lógicos originais têm de ser gerados. Neste caso, Peirce divide o processo de geração em três níveis: conjecturas ou hipóteses, destas chegamos a novas generalizações que, por sua vez, passam por experimentações (as quais podem ser inclusive mentais) que, por fim, levam à mudança de hábitos de pensamento e ação. É aqui que a abdução, a ulerdade (valor em produti-

vidade), o instinto adivinhatório entram em ação, regenerando sentimentos, comportamentos e pensamentos. É graças a essa regeneração que as semioses saem do lugar, deslocam-se, crescem, revivem, caminham. (Santaella, 1992, p. 197)

É essa a busca de Gustav Von Aschenbach, o escritor-personagem do livro *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, ou o compositor do filme homônimo (1971), de Luchino Visconti. Aschenbach mantém uma relação institucional, técnica e medíocre com a arte e a vida, até se apaixonar por um jovem polaco, Tadzio, de uma beleza ambígua. No filme de Visconti, os planos mais próximos de Aschenbach (Dirk Bogarde) lembram a solenidade do sujeito de bigode que permeia a capa e o interior de *O mez da gripe*. Há também uma cidade famosa, Veneza, às vias de uma epidemia do Cólera, a intenção das autoridades em encobrir o caso com vistas a não alarmar os turistas. Há também a cena antológica de Veneza sendo desinfetada por produtos químicos.

A paixão por Tadzio desperta em Aschenbach sentimentos outros, novos e ambíguos, típicos da primeiridade e mais condizentes com o espírito artístico. É o mesmo sentido do filme de Luis Buñuel, “O Fantasma da liberdade” (1974), em que desfrutamos da estranheza e liberdade surrealista após nos livrarmos de muitos dos reflexos condicionados.

Prosseguindo na efusão intertextual-cinematográfica, cito também “Os pássaros” (1963), de Alfred Hitchcock, que mostra uma sociedade reprimida e “engaiolada”, cheia de fissuras, por onde afloram simbolismos e ambiguidades, tal como o quadro “O retrato de Violette Haymann”, de Redon. Hitchcock filma uma cidadezinha sofrendo estranhos e metafóricos ataques de pássaros dos mais variados tipos e cores, o irracional em tom pastel denunciando a prisão doméstica-institucional do ser humano. A personagem principal do filme de Hitchcock, Melanie Daniels (Tippi Hedren), posta numa situação limite – como os burgueses de “O anjo exterminador”, de Buñuel – é forçada a se despir das cor-

rentes da civilização, reaprendendo a olhar para a humanidade e o fraterno.

Por fim, de volta ao *Mez da gripe*, revejo o rapaz fictício, que perambula junto de seus versos nas ruas desertas de uma Curitiba assolada pela epidemia de gripe, ousando avançar para dentro das casas – o “mundo subterrâneo e invisível” – para interagir com o outro, ainda que acidentalmente e como um intruso. Ele meio que antecipa os passos de outros personagens cinematográficos como Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan), em “Veludo Azul” (1986), filme de David Lynch, e Valentine Dussaut (Irene Jacob), em “A fraternidade é vermelha” (1994), de Krzysztof Kieslowski. Todos eles acabam ultrapassando os simulacros institucionais, solapando as fachadas, invadindo literalmente o “fora de campo”; através de um choque de realidades sígnicas, deparando-se com um outro sentido de libertação sensorial, poesia e retomada da fraternidade, ainda que por meio de subterfúgios narrativos como os de Valêncio Xavier em *O mez da gripe*.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1994.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Lisboa: Setenta, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIM, Walter. *Textos escolhidos*. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- COUTO, José Geraldo. *Breton*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalíia Editora, 1968.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1999.

- MARCONDES, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como produção social de segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1989.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Cultura de massas no século XX: necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- PAZ, Octavio. *Um mais além erótico, Sade*. São Paulo: Mandarim, 1993.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Textos escolhidos de Charles Sanders Peirce. São Paulo: Cultrix, 1972.
- SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.
- _____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- _____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomsom, 2005.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Os bárbaros submetidos*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981
- WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Presença, 1995.

IX

MODERNISMO: O VÍRUS DA GRIPPE

Giovanna BETINE

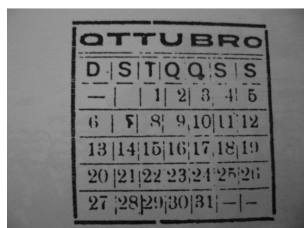
E se a gripe espanhola do ano de 1918 for mais que uma doença física? E se o caos instaurado neste ano representar, além da própria gripe espanhola, a metáfora de uma sociedade alicerçada pelos valores modernos? *O mez da gripe* pode ser lido de duas maneiras: levando-se ao pé da letra, temos o retrato sociopolítico de uma época assolada por um vírus destrutivo. A segunda forma de ler o livro de Valêncio Xavier é decifrar suas ironias entremeadas em textos e imagens, uma literatura experimental.

O que lemos no livro de Xavier, inspirado em fatos acontecidos aproximadamente há oitenta anos atrás, é perfeitamente válido para os dias atuais, em que se configuram os mesmos avanços e retrocessos: o progresso e o caos atuando simultaneamente. O progresso originando o caos e o caos forçando o progresso acontecer. A contemporaneidade do texto *O mez da gripe* salienta que a natureza humana está acima da época em que se vive. Homens e mulheres sempre serão assaltados pelos mesmos medos, as doenças e epidemias surgirão como assombro, a morte será certa e o tempo jamais controlável.

Em *O mez da gripe* verificamos a fragilidade daquilo que está sempre por um fio, a começar pela vida. Estando a vida ameaçada, a população se tranca dentro das casas. A liberdade dá lugar a seu contrário. O tédio e o desespero da solidão é que preenchem o vazio, se é que tais inimigos são mesmo capazes de ocupar algum vazio.

A obra nos anuncia desde o início que a ordem está fora do lugar. O calendário de outubro de 1918 é o prenúncio de que o que vem pela frente é desordem plena. Observemos que o número “7” está com a posição invertida. Ora, se o “sete” é o número da perfeição, ela está ao contrário do que deveria ser. A sociedade foi

tomada por “Alguma coisa” – título do primeiro capítulo do livro – que ainda não consegue decifrar. Pode ser a gripe que não se vê, mas se sente; ou podem ser os alicerces modernos que também não se veem e mal se compreende o que sente, o símbolo da perfeição demonstra a confusão dos valores que pautam o moderno.



Xavier, 1981, p.7

Vejamos como a angústia que pauta o modernismo se apresenta nos meandros da gripe espanhola. “Um homem eu caminho sozinho/ nesta cidade sem gente/ as gentes estão nas casas/ a gripe” (p.9). Instaurado o mal que poupa a bem poucos, a gripe reina sozinha como no verso de Valêncio. De resto, as casas estão cheias e as ruas vazias, num cenário aprisionado pela modernidade que simultaneamente oferece e toma.

Se a modernidade foi capaz de propiciar conforto, seja ele relacionado ao esforço físico, obediência estética ou tecnologia, também se encarregou de provocar a dependência de todas essas coisas. Dependência, entretanto, não carregada de segurança, visto que nada é perene. Diante dessa inconstância, Berman esclarece que

em nossos dias, tudo parece estar impregnado de seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. As conquistas da arte parecem ter sido conseguidas com a perda do caráter. Na

mesma instância que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou a sua própria infâmia. Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância. Todas as nossas invenções e progressos parecem dotar de vida intelectual às forças materiais, estupidificando a vida humana ao nível da força material (1999, p.19).

O homem que caminha sozinho pela cidade sem gente certamente foi contaminado pelo vírus da gripe e da modernidade. Assolado pela solidão que o impede de conviver, ele vaga sozinho e exposto a um mal que restringe a liberdade e traga as pessoas sem sequer avisá-las. A gripe ou o moderno?

Em *O mez da gripe*, os jornais de Curitiba anunciam as inúmeras mortes. Ironicamente o *Commercio do Paraná* publica: “... Positivamente a vida humana não vale um caracol...” (Xavier, 1981, p.12). Vejamos o pessimismo que se instala e, ao mesmo tempo, a banalização da vida. Aqui, a vida é reduzida ao nada. Morrer e existir estão colocados num mesmo patamar. Os valores apresentados se reduzem em não apresentar raízes, constituir identidade, cuidar em não perder e, mais ainda, não se lamenta mais (ou se lamenta pouco) de perder a vida: ela não vale um caracol.

O *Commercio do Paraná* nos apresenta a ideia afirmando que diz isso de forma positiva. Como estaria escrito, então, de forma negativa se pensar no existir sem valor já é pessimista em demasia? No entanto, há explicações. Geralmente nos sentimos ameaçados por aquilo que vemos, mais do que pelo que sentimos. Não enxergamos a gripe, ainda que tenha sido causadora da epidemia de 1918.

É assim que o mal moderno se apresenta. “Isso é um estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais” (BERMAN, 1999, p.67). O poder invisível é o mais perigoso e incontrolável de todos. Não havendo como contê-lo, como lidar

com ele? A angústia é um sentimento frequente e tipicamente moderno. Ao viver em um mundo onde nada é certo, não se lida com o mal: teme-se a todo instante ser a sua próxima vítima.

Logo, a expectativa angustiante de que algo está sempre por acontecer, minimiza as sensações de bem-estar, banalizando a vida tal e qual a um caracol, sendo que este tem a vantagem de nada se preocupar. A morte já não é mais um inimigo como em outros tempos. A frequência com que ela se manifesta acostuma os seres com a ideia de pensar no próprio fim.

A morte já não parece, aos homens e mulheres modernos, um esqueleto de veste preta brandindo a foice, que bate à porta apenas uma vez e cuja entrada não pode ser impedida. Significativamente, a modernidade não produziu outro símbolo para tomar o lugar da sinistra figura da morte; ela não tem necessidade de um símbolo “unificado” alternativo, uma vez que a própria morte perdeu sua unidade do passado – acha-se, agora, dissolvida em minúsculas, mas inumeráveis, armadilhas e emboscadas da vida diária (Bauman, 1998, p.217).

Em 22 de outubro de 1918 o diretor do Serviço Sanitário do Paraná, o Sr. Dr. Trajano Reis, publica um *Conselho* à população curitibana.

CONSELHO

ACONSELHAMOS AOS HABITANTES DE CORITIBA QUE NÃO SE VISITEM, MESMO QUE NÃO HAJA MOLESTIA NAS CASAS QUE PRETENDEREM FREQUENTAR, ATÉ QUE TERMINE A EPIDEMIA NO RIO DE JANEIRO; BEM COMO QUE NÃO CONCORRAM AOS LOGARES ONDE HOUVER AGGLOMERAÇÕES DE PESSOAS.

SR. DR. TRAJANO REIS

DIRETOR DO SERVIÇO SANITÁRIO DO ESTADO

22/10/1918

Temos aqui o tripé doença, solidão, modernidade. Tudo isso resulta na insuficiência do ser humano em não poder destruir os males que ele mesmo cria ou aqueles de origem desconhecida. Diante do imprevisível, a população de Curitiba está acorrentada por tempo indeterminado, sob a constante possibilidade de ser atingida pela epidemia. A fragilidade fixada não passa impunemente. Neste contexto, fugir da realidade visível aos olhos seja talvez o escape necessário para que se mantenha certa segurança, ou melhor, a sensação de segurança.

O mez da gripe comporta inúmeros elementos estéticos que dão movimento à leitura. As várias interferências midiáticas entrecortando a narrativa conferem a tempestade de informações e ruídos os quais vivenciamos desde a hora que acordamos. Este rompimento narrativo-linear característico da literatura tradicional garante por si só um enredo firmado nos ideais modernos. “Em outras palavras, a modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento” (Bauman, 1998, p.92).

O livro alia humor e ironia no uso estético. Para fugir da realidade que assola o ano de 1918, o *Diário da Tarde* publica um poema humorado e crítico. Valêncio Xavier se vale da ironia para contrastar com os tristes acontecimentos do mês da gripe. A segunda estrofe do poema “Juca Viola” é clara na instrução: *O Lauro Lopes já disse:/ Quem quiser ser forte e “são”/ Beba limão com cachaça/ Sem abusar do “limão”...*

Abusando-se da cachaça, a iminência da gripe e/ou da morte fica distante, ainda que ilusoriamente. A bebida, paradoxalmente, é que garante o conforto do alívio, do descanso daquilo que não se quer enxergar. É ela quem oferta a sanidade para enfrentar o que a imprensa divulga acerca da gripe a todo o momento e o que todas as gentes falam pelas ruas, quando não estão presas em casa.

Faz parte da modernidade ter de driblar fantasmas. O homem moderno se assombra com suas angústias existenciais, na ânsia de encontrar o centro de si mesmo. Aturdido pelas cobranças impostas pela sociedade, somos levados a dar importância àquilo que pode ser medido, visto, palpável. E, assim, os poderosos fantasmas

do invisível apoderam-se daquilo que o homem sente dificuldade em controlar: o abstrato. Os inimigos ocultos são mortais, assim como a gripe espanhola, ocorrência histórica utilizada no livro de Valêncio como forma de demonstrar o caos e o medo.

Não se pode exterminá-la com facilidade. Visto que é invisível, a “coisa” toma posse da pessoa, o objeto se coloca acima do sujeito. Tudo isso faz parte da sensação moderna da desordem. Em decorrência, o trágico continua sendo trágico, mas não mais chocante. Acostuma-se a viver sob tensão, nutre-se a atmosfera pessimista de que o mal está por perto. Sente-se medo de que ele venha, mas não é surpresa quando o mal chega. Sente-se pesar, mas há a conformação. A gripe, “fantasma na rua e na alma” (BERMAN, p.18), esconde-se por trás do inimigo da humanidade: o vírus. Este, sendo capaz de sofrer mutação em velocidade e intensidade desproporcionais, coloca o homem, inventor da máquina e pesquisador dos mistérios da ciência, como vítima de si mesmo quando está diante de um inimigo oculto.

Por isso, é preciso varrer a sujeira alastrada e encalacrada nos cantos. É considerável o número de publicidades e avisos que apelam à limpeza no livro *O mez da gripe*. Vejamos alguns exemplos:

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

“SENDO NO MOMENTO ACTUAL DE GRANDE NECESSIDADE PARA A SAÚDE
PUBLICA, A HYGIENE QUE SE DEVE MANTER NAS PRISÕES DOS POSTOS CENTRAL,
DA GRACIOSA, PORTÃO E DESTA REPARTIÇÃO, SOLICITO A V. EXCA. AS NECESSARIAS
PROVIDENCIAS A FIM DE SER FEITA, COM A POSSIVEL URGENCIA, A DESINFECÇÃO
DAS REFERIDAS PRISÕES, ONDE EXISTE AVULTADO NUMERO DE DETENTOS. SAU-
DAÇÕES (Xavier, 1981, p.19).



(Xavier, 1981, p. 19)

AMANHÃ NÃO HAVERÁ CULTO

Attendendo aos conselhos da Inspectoria de Hygiene, a Igreja Evangélica Presbyteriana da rua Comendador Araújo resolveu não realizar amanhã, domingo, os cultos de costume. *DIÁRIO DA TARDE* (p.21).

Depois raciocinemos um pouco. As igrejas são templos sumptuosos de Deus. Nestas condições, irrisório seria que as desinfectassem. Deus vendo a creolina penetrar no seu templo certamente se sentiria diminuído em meio da radiossidade de seu prestígio...

Fechemos os cinemas, mas também abertas não continuem as igrejas.
GASTÃO FARIA – DT (p.22)

NO QUE DEU A “HYGIENE NAS PRISÕES”

Hontem a tarde, o preso João Batista Alves dos Santos, que se acha recluso no xadrez do Posto Central, tentou contra a existência tomando uma forte dose de creolina, isso por desgostos íntimos... *DIÁRIO DA TARDE* (p.26)



Xavier (1981, p.56)

Percebemos por meio das publicidades, avisos e depoimentos acima que o medo da gripe espanhola tem ocasionado a obsessão em afastar toda a sujeira que se alastra pela cidade: cinema, casas, prisões, ruas e até mesmo a igreja. A ânsia em livrar-se da sujeira nos remete a pensar que há um profundo desejo em manter a ordem, ou ainda, instalar uma nova ordem.

Se a ordem estiver perdida, também estará qualquer outro referencial, já que os referenciais não sobrevivem segundo a desorganização. Assim, temos que a identidade é varrida juntamente com a sujeira que reina. Ocorre, em *O mez da gripe*, um cenário tão caótico que não há lugar onde se refugiar. Nem mesmo os templos sagrados foram poupados.

A sujeira reina onde não deveria reinar. Desafia o sagrado transformando-o em profano, inverte valores anteriormente estabelecidos conforme a organização tradicional. O que era, não é mais. Não existe mais pureza em nenhum lugar. É necessário usar a creolina, para a desinfecção dos templos, das casas, do lazer, da alma.

O modernismo da vida e do ser humano alerta para a fragilidade inerente. O homem é colocado frente a frente com sua fraqueza e apresentado à inércia de nada poder fazer com a lama invisível: as bactérias nos alimentos, o vírus mortal, a traça que corrói os bens, o ácaro que impede a respiração, os fungos que penetram na umidade abandonada distraidamente.

A poluição humana nos faz pensar que somos não apenas os poluentes primários do mundo, mas, principalmente, que estamos sujos por dentro, somos vítimas do monstro que criamos. Se a ordem foi ameaçada e os hábitos alterados, como vemos em *O mez da gripe*, a liberdade é submetida a incertezas de onde está e de como encontrá-la. Bauman nos elucida com alguns de seus pensamentos.

Há, porém, coisas para as quais o “lugar certo” não foi reservado em qualquer fragmento da ordem preparada pelo homem. Elas ficam “fora do lugar” em toda a parte, isto é, em todos os lugares para os quais o modelo de pureza tem sido destinado. O mundo dos que procuram a pureza é pequeno demais para acomodá-las. Ele não será suficiente para mudá-las para outro lugar: será preciso livrar-se delas de uma vez por todas – queimá-las, envenená-las, despedaçá-las, passá-las a fio da

espada. Mais frequentemente, estas são coisas móveis, coisas que não se cravarão no lugar que lhes é designado, que trocam de lugar por sua livre vontade. A dificuldade com essas coisas é que elas cruzarão as fronteiras, convidadas ou não para isso. Elas controlam a sua própria localização, zombam, assim, dos esforços dos que procuram a pureza “para colocarem as coisas em seu lugar” e, afinal, revelam a incurável fraqueza e instabilidade de todas as acomodações. (Bauman, 1998, p.14, 15)

Consequentemente, “os redatores de matéria publicitária para sabões em pó e produtos detergentes percebem a diferença muito bem – prometendo ao futuro freguês que aquilo poderá suprimir e destruir ‘a sujeira que você vê e os germes que não vê’ (Bauman, 1998, p.15). Elemento moderno, o suicídio é a fuga contra a sujeira, consolo para a ordem inalcançável. No livro de Valêncio Xavier, as pessoas se suicidam ou tentam o suicídio ante o desespero da gripe espanhola:

VARIAS

Em nossa edição de antehontem noticiamos a tentativa de suicídio de d. Anna Urichi, esposa do sr. Stanislaw Urichi, barbeiro á praça Zacarias 22. Hontem visitou-nos esse sr. explicando-nos ter tido desgostos por uma enfermidade incurável a causa daquelle acto de desespero, e não o receio da epidemia de grippe, como sahio na noticia.... *COMMERCIO DO PARANÁ* (p.24).

Neste trecho vemos exposta a ideia discutida anteriormente de que o trágico continua sendo trágico, mas já não choca. Isso porque D. Anna Urichi tentou suicídio não pelo medo da gripe – algo a que foi obrigada a acostumar-se – mas sim devido ao desgosto de uma doença incurável, pelo fato de o homem não conseguir driblar este inimigo. É a insuficiência ativa que provoca o desespero. É o princípio organizador da ordem que pode conceder o equilíbrio capaz de afastar os desastinos.

Podemos deduzir que o interesse pela pureza, e o associado interesse pela “higiene” (isto é, manter a sujeira longe) tem uma relação mais do que acidental com a fragilidade da ordem; com uma situação em que sentimos não poder confiar na ordem cuidando dela própria, não poder esperar que a ordem sobreviva à nossa complacência, à nossa inteira inação a esse respeito, conforme seu próprio impulso. “Ordem” significa um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita – de modo que certos acontecimentos sejam altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns virtualmente impossíveis. (Bauman, 1998, p.15)

As mortes acontecem com tanta frequência por conta da gripe espanhola que é de se comemorar – ironicamente – quando um dia inteiro se passa e ninguém morre.

Com o de ontem, há três dias em que não se verifica um só obito nesta Capital (quadro urbano). Apenas no quarteirão das Mercês se deram dois falecimentos um por tuberculose e outro por lepra. Praza a Deus que assim se conserve Coritiba. *COMMERCIO DO PARANÁ* (Xavier, 1981, p.24).

É sarcástico pensar e pedir a Deus “que assim se conserve Coritiba”, sendo que uma pessoa é morta por tuberculose e outro por lepra. É esta constante agonia que faz com que nos acostumemos com o mal e estejamos sempre a esperá-lo. Chega-se ao ponto de dar graças quando ele não vem, ainda que outro diferente venha em seu lugar. Esta ironia contida nos trechos de *O mez da gripe* nos faz atentar para nossa condição submissa enquanto não assumimos o controle do que afeta o nosso próprio corpo e consciência.

Aliás, viver sob constante tensão de tantos males e, principalmente de ficar doente, como em *O mez da gripe*, leva o ser

humano a sensações de delírios rápidos ou mesmo que se perpetuam para sempre. Isso fica ainda mais próximo de nós quando pensamos nas doenças da modernidade: depressão, síndrome do pânico e toda a sorte de fantasmas psicológicos. Entretanto, notamos, por meio da entrevista de D. Lúcia, que, sendo o corpo abalado, a mente também sofre:

Muita gente ficou com o juízo abalado. Por causa da febre forte dias e dias. Mesmo muito tempo depois da gripe encontrava-se gente que nunca mais recuperou a razão, pro resto da vida. *DONA LÚCIA – 1976* (Xavier, 1981, p.28).

Emaranhados nos desafios da modernidade não há como não pensar em uma questão “universalmente moderna: afinal para onde será que estamos indo?” (BERMAN, 1999, p.51). Sobre a sanidade, Berman (1999, p. 18) também nos oferece seu pensamento:

Essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna.

É interessante pensar sobre as consequências da loucura. Quando ela dá lugar à razão, temos a sensação, então, que a loucura se tornou a própria razão, visto que, se pensamos frequentemente como loucos, este pensamento passa a assumir a nossa razão. Entendamos loucura como tudo aquilo que se torna obsessivo. No livro de Valêncio Xavier vários elementos demonstram isso.

O tédio, a solidão, o medo, o desespero, a desorganização, o pessimismo são traços de acontecimentos que abalam as pessoas até o último nível. Assim, os estados de “ser” e “estar” invertem-se, ainda que ilusoriamente. Por exemplo, é possível *estar* sozinho, mas não *ser* sozinho. É possível *estar* entediado, mas não *ser* entediado e

assim por diante. Nesta vida moderna que levamos, confundimos nossas breves sensações como algo já enraizado.

É evidente que *O mez da gripe* é, de fato, um episódio real e, portanto, a gripe espanhola de 1918 não é por si só a representação de metáforas de que estamos tratando. Entretanto, o desenrolar desta gripe, aquilo que se anuncia nas publicidades e nos jornais e o que sucede a cada pessoa são evidências da ironia e angústias modernas, portanto metáforas em que partimos de um fator físico – a gripe – e chegamos a desdobramentos psicológicos impalpáveis e sem solução, ou melhor, quase sem solução. Temos as pílulas da felicidade que oferecem anestesia aos mal-estares.

HOMOEOPATHIA TAMBÉM CURA

AVISO – A homoeopathia, o espiritismo e as ervas, não curam a gripe, como nenhuma outra moléstia infectuosa ou parasitaria.

DR. HERACLIDES DE ARAUJO

Na homoeopathia está a salvação do gênero humano, a segurança das sociedades, a saúde das famílias, a garantia do médico consciencioso, o complemento e a certeza da arte de curar – DR. SATURNINO SOARES DE MEIRELLES – Conceitos sobre a doutrina homoeopathica.

Zombar de uma cousa de que não se tem conhecimento, que se não sondou com o escalpello do observador consciencioso, não é criticar, é dar prova de leviandade e pobre idéa do pobre juízo. – ALLAN KARDEK – Livro dos Espíritos

O Altíssimo creou da terra os medicamentos e o homem prudente não os desprezará. – ECCLESIASTICO – Cap.38 V.4. DIÁRIO DA TARDE

não obstante, continuamos firmes em nossa attitude pela razão...

(Xavier, 1981, p. 38)

Mais uma vez confirmamos a ironia contida em *O mez da gripe*. Na homeopatia está não só a salvação para a gripe como também para todo o gênero humano, ela representa a arte de curar. Curar o quê? A gripe? A solidão? Será a pílula capaz de livrar o homem da realidade que mostra o quanto as coisas estão difíceis? A série de quatro depoimentos ilustra que o homem prefere fugir dos próprios problemas a entendê-los e encará-los. Apenas o primeiro

aviso é categórico em dizer que este tipo de medicamento não é capaz de curar esta e nenhuma outra moléstia.

Vemos também o descaso do homem pelo homem. Não há a preocupação de amenizar os problemas modernos com a criação de laços entre as pessoas. Isso daria muito trabalho. Opta-se pelo rápido a fim da salvação de si mesmo. A pílula é a combinação de uma série de elementos químicos fundidos em uma cápsula de tamanho reduzido, acesso facilitado e atraente em prometer ao homem a finitude de suas desgraças.

Em tempos modernos, fica clara a ânsia do homem em resgatar uma esperança perdida. O vácuo existencial que se formou dentro de cada um aterroriza a espécie humana em olhar para si mesma. Por isso, vivemos num tempo em que vemos farmácias em cada esquina. Vemos remédios sendo usados com pouca responsabilidade. Insônia? A pílula resolve. Dor de cabeça? Estômago? Tristeza? Uma pele mais bonita? Emagrecer com rapidez? Os remédios dão conta. A leviandade com que recorremos às cápsulas demonstra o tempo que não queremos “perder” em questionar a nós mesmo.

É irônica a referência bíblica sobre Eclesiastes. “O Altíssimo criou da terra os medicamentos...” (Xavier). Ora, o que está na farmácia, ainda que seja homeopático, não é mais da terra; é, já, produto fabricado em série. Sendo que cada pessoa – e a carga emocional que cada um carrega – é individual, como o mesmo remédio para garantir a “segurança das sociedades” funcionaria para todos com primorosa eficiência?

Tudo isso culmina na frase de arremate “não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela razão...” (Xavier, p. 60) A razão exclui o impulso, o passional, e incorpora a reflexão existencial, de forma a atingir o equilíbrio do próprio conhecimento. É loucura – e portanto oposta à razão – a prática desmedida e o poder que damos às pílulas da felicidade ou, como ambicionou em vão o personagem machadiano Brás Cubas, um emplasto “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (Assis, 1971, p.17). Se Eclesiastes é citado acerca dos remédios, pode também

ser lembrado pelo que diz da loucura na epígrafe que antecede o capítulo dez: “A loucura é a causa de muitas desgraças” (Xavier,).

A perda dos referenciais capazes de dar ao homem serenidade e motivação do pensamento acerca das questões sobre si mesmo culmina numa sociedade em que a identidade – questão central dos estudos da modernidade – sucumbe ao vazio de alienar-se pelas constantes transformações e cobranças que o mundo lhe faz. Conferimos abaixo como *O mez da gripe* lida com o distanciamento da razão, da identidade, do ânimo.

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

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

(Xavier, 1981, p. 60)

É expressiva esta passagem do livro, levando-se em conta que o homem sai do estágio de totalidade e perde pedaços ao longo de sua trajetória. A esperança perdida e sem resgate – representada pelo ponto final depois do “não” – é determinante para o resultado de um mundo caótico, sem cura. Uma doença que ameaça mais do que a gripe espanhola. Sobre a identidade Bauman explica que

como o restante dos padrões, a identidade permanece obstinadamente à frente: é preciso correr esbaforidamente para alcançá-la. E, portanto, se corre, puxado pela esperança e impelido pela culpa, embora a corrida, por mais rápida que seja, pareça estranhamente arrastada. (Bauman, 1998, p.91)

Diante de uma vida onde nada é fixo, formar uma identidade sob o domínio da razão é desafio que desanima. O livro nos demonstra isso quando afirma “pedaço branco de miolo escorrendo pela parede”, (Xavier, 1981, p. 60) ou seja, o pensamento está em branco, é virgem, escorre sem uso tal qual verme, lesma, irracionalmente o homem corre devagar, escorre sem destino e sem função.

Se desde a época do “desencaixe” e ao longo da era moderna, dos “projetos de vida”, o problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual impossibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício, e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra, se for preciso. (Idem, p.155).

Em síntese, a obra de Valêncio Xavier nos conta de forma irônica, ora humorada, ora angustiante, sobre um fato que dizimou milhares de pessoas. Sob o vírus da gripe, surgem vários outros vírus que acometem a mente e a alma formando, assim, um enredo moderno no qual estamos inseridos. Fugir dos sintomas da modernidade visando assegurar a segurança perdida é paradoxal e impossível. Aliás, a modernidade já é por si só um paradoxo: “os mal-estares, aflições e ansiedades típicos do mundo pós-moderno resulta do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança. Os mal-estares pós-modernos nascem da liberdade, em vez da opressão” (Bauman, 1998, p.156).

Bibliografia consultada

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 16ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Os bárbaros submetidos*. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2006.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*: novela. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981.

X

O POEMA ERÓTICO DE *O MEZ DA GRIPPE*

Vanessa Ramos Igarashi CARREGARI

Valêncio Xavier nasceu em 21 de março de 1933 em São Paulo e faleceu em 5 de dezembro de 2008 em Curitiba. Como viveu muito tempo nesta cidade, dizia-se curitibano, já que atribuía uma aura de magia ao local. Foi colaborador dos jornais *Gazeta do Povo*, de Curitiba, e *Folha de S. Paulo*. Também trabalhou na realização de filmes, vídeos e programas de televisão. Escritor contemporâneo influenciado pelas artes visuais, fascinado pela imagem e por textos híbridos, sua produção literária labiríntica está alicerçada nos princípios da montagem cinematográfica, na colagem e na intertextualidade. A vocação multitextual do autor levou-o a construir textos descontínuos, polifônicos, multidiscursivos. De modo não linear, incorporou vários códigos que se entrelaçam formando um mosaico; a isso damos o nome de literatura experimental, pois são experiências que se entrelaçam e dão origem a uma nova maneira de “entender” a literatura.

Para Bakhtin (1997) o discurso polifônico possibilita a existência de muitas vozes independentes que combinam entre si. O presente trabalho tem o intuito de investigar como se estrutura o poema erótico que aparece no texto de *O mez da gripe* de Valêncio Xavier (1981).

A Literatura Experimental rompe com o tradicional e insere novas perspectivas na narrativa, o que nos permite ler a obra de maneiras diversas. Analisar o poema erótico da obra é instigante, pois representa “a voz do narrador”; é a única parte do livro não retirada dos recortes de jornais. No entanto, o poema está completamente coerente com o conjunto, faz uma ligação entre a história narrada, os acontecimentos históricos que aparecem e o ser humano.

Uma característica muito marcante na totalidade narrativa de *O mez da gripe* é o ocultamento do narrador. “Ocultamento explícito, anunciado, de quem procura a sombra, desliza próximo às paredes, esconde-se nos cinemas durante o dia e se apaga diante das imagens que pertencem a um repertório comum ao universo dos leitores” (Mendes, 2001, p.04)

Apesar do aparente emaranhado de coisas soltas, não parece difícil encontrarmos coerência: vários fios condutores tecem a narrativa de maneira estratégica, fazendo que qualquer um dos caminhos escolhidos para a leitura seja coerente.

Na era do pós-moderno usam-se as mais variadas maneiras de inovar, entenda-se tais como, paródias, colagens, montagens, tudo o que pode dar um aspecto renovador. O pós-moderno está aliado ao surgimento da sociedade pós revolução industrial, e embora seja um termo usado há muito tempo, tendemos a confundir-lo.

Quanto ao sentido do termo, talvez haja concordância em afirmar que o pós-modernismo representa alguma espécie de monotonia da visão de mundo do modernismo universal, que luta pelo máximo de forma e originalidade. Enquanto os autores pós-modernistas buscam a destruição do modelo, querem o pastiche² e a paródia. (Chicoski, 2004, p. 43)

A heterogeneidade e a diferença aparecem como modeladoras das tendências pós-modernas. Segundo Menegazzo (1996), em se tratando de pós-modernidade, nada se pontua. Portanto, parece possível definir quando e se o modernismo acaba, o pós-modernismo pode ser apenas uma continuação dele, ou ainda, uma ruptura. Seria a cultura do simulacro, mais real do que a realidade, a produção por intermédio de modelos, do real sem a realidade, chamado também hiper-real.

No texto pós-moderno, os leitores percebem que os narradores são muitos e múltiplos, penetram na história por meio de recortes, histórias inacabadas; os autores pós-modernos se valem de valores

emprestados de outras linguagens artísticas, com a intenção de contestar a realidade. Nesse contexto temos que incorporar também as imagens, pois o pós-moderno se vale de muitos signos para criar uma nova realidade, e assim poder contestá-la.

Esses signos são escolhidos, entrelaçados, elaborados, de maneira que o leitor tenha que “descobrir” uma forma de ler, entender esse novo território. São esses conjuntos de fatores que tornam a obra aberta. Segundo Huyssen (1991), o pós-moderno acontece numa relação de tensão entre tradição e inovação, conservação e inovação, cultura de massas e grande arte. Há aceitação do fragmentário, do descontínuo.

A intertextualidade, a colagem, a montagem são recursos que a literatura pós-moderna usa para construir sua linguagem e montar seus significados.

Quando pensamos em montagem, não podemos deixar de pensar em cinema; afinal, o cinema é a arte que existe a partir da montagem. Segundo Sergei Eisenstein (1958), o pensamento humano forma-se por montagem e a cultura humana resulta de um processo de montagem em que o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado no presente.

A obra em si é descontínua, são os leitores que interpretam e assimilam. Esse tipo de texto faz com que o leitor interfira na criação, pois ele pode escolher a maneira de ler e qual caminho quer seguir para a compreensão da obra; essa compreensão exige raciocínio, perspicácia e sensibilidade por parte do leitor, o que faz com que ele seja um co-autor. Nesse contexto é que podemos compreender melhor a posição do poema erótico

A novella *O mez da gripe* toda se constrói a partir de dois jornais da cidade de Curitiba: o *Diário da Tarde* e o *Commercio do Paraná*. A temática varia entre a Primeira Guerra Mundial e a epidemia de Gripe Espanhola que assola a cidade. Os recortes vão sendo colados e, assim, a história vai sendo montada; temos variadas reportagens, publicidades, poemas. Cada jornal tem um enfoque: o *Diário da Tarde* sendo mais sintético, não busca as causas; já o *Commercio do Paraná* sendo mais analítico, faz a voz da instituição.

As notícias denunciavam inúmeros problemas sociais, conflitos pessoais, a falta de compromisso dos políticos, a epidemia e a violência sexual. Nesse contexto intertextual o que se evidencia é a trajetória de um narrador-personagem anônimo e sua invasão numa casa onde estupra uma mulher febril, vítima da gripe espanhola. Esse *poema erótico* faz contraponto com as palavras de *Dona Lúcia*, uma mulher que sobreviveu à gripe e foi entrevistada em 1976.

Os sentimentos humanos são completamente expostos: a dor, o sofrimento, a angústia, o pânico, o descaso sofrido pela população, os preconceitos, tudo faz parte da narrativa dessa sociedade marcada pelo caos. O *poema erótico* representa a *voz* do caos. Diante do caos, os instintos mais selvagens do ser humano vêm à tona, deixamos de ser seres racionais, pois buscamos a sobrevivência a todo custo. E nesse momento, buscamos suporte no *Naturalismo*. De acordo com Afrânio Coutinho, “a visão da vida no Naturalismo é mais determinista, mais mecanicista: o homem é um animal, presa de forças fatais e superiores sem efeito e impulsionado pela fisiologia” (1997, p.12).

Com efeito, o poema erótico narra exatamente essa impulsão fisiológica do ser humano. O homem racional controla seus instintos sexuais, no entanto, diante do caos que a gripe espanhola espalhou pela cidade de Curitiba, os homens passaram a lutar pela sobrevivência, e isso às vezes os levava a tomar atitudes “politicamente incorretas”, como abandonar parentes e amigos infectados pela gripe. Diante de tanto sofrimento, muitas pessoas sentem-se frágeis e acabam “perdendo” a razão, ou acabam “se aproveitando” da situação.

O Naturalismo prega que o meio em que se vive determina um dado comportamento. Segundo Afrânio Coutinho, “o homem nada é senão uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico e social” (1997, p.12).

Se a cidade está tomada pelo pânico, o meio em que esses indivíduos estão está propício a todos os tipos de impulsos instintivos do ser humano. Assim sendo, é plenamente justificável o

poema erótico na obra, uma vez que ele aparece como um traço efusivo de ímpetos humanos no caos que a obra representa.

Afrânio Coutinho diz

(...) há obras que, de modo implícito ou explícito, exprimem um conceito naturalista da vida, em oposição ao conceito humanista e religioso, e, em consequência, acentuam o aspecto fisiológico do homem, seu parentesco com os animais, a transitoriedade e a futilidade, bem como a origem irracional e egoísta de seus ideais, e o retratam de maneira irônica, lúgubre e nos seus aspectos sórdidos e vis. (1997, p.12)

O narrador-personagem busca saciar seus desejos; a cidade está em total desordem, tanto que ele entra na casa, possui a mulher febril e sai, sem que ninguém note sua presença. O poema quebra a sequência lógica; o encadeamento dos versos eróticos, a polissemia e as figuras de linguagem enriquecem o texto lírico criado por Valêncio Xavier.

O narrador-personagem, ao entrar na casa, sente-se um estranho “*Pássaro em água estranha*” (p.14). Pássaro: o que voa, aquele que busca novos horizontes. Água: figura feminina, a que vai saciar sua sede.

Ao fazer uso de metáforas, o narrador erotiza o ato; é como se fosse uma excitação.

Mãos grandes como de cavalo.

A direita assentada sobre o lento respirar do seio rijo.

A esquerda, a da aliança por sobre o lençol branco
branco braço nu, parca seara de louros pelos. (Idem, p.19)

Os olhos costurados pela febre

loura linha

a mesma que tece seus cabelos. (Idem, p.21)

Buço parco louro

encima lábios rubros do calor da febre
ao levantar o branco lençol
encontrarei outros pelos louros
cercando rubros lábios. (Idem, p.26)

As descrições fazem parte do processo de excitação o narrador a todo momento descreve a cena fazendo uso de metáforas para aguçar a imaginação do leitor e levá-lo a visualizá-la. O fato do estupro ter sido transformado em poema, ameniza o horror da violência. O que seria tido como uma atitude cruel, repugnante, criminal, ganha outra dimensão quando contada através de um poema. A própria estrutura da obra ajuda no procedimento de suavização da agressão, pois a montagem e os recortes quebram a sensação de violência, de animosidade.

O narrador-personagem está deslumbrado com essa mulher loura, branca; ele nunca havia se deitado com uma mulher assim. É excitante, diferente.

Nas outras mulheres
que conheci na cama
preta matacerrada
escondendo o sulco
muitas vezes arado. (Idem, p.37)

Ou então
as de pouco pelo (negro)
que conheci
ofereciam lesmas escuras
que mesmo penduradas
da carne faziam parte. (Idem, p.39)
Nada assemelhado a isso
fenda a estreita oferecida como
lábios da febre
pequeno regato de morna ácida água
onde vibram mil peixes. (Idem, p.40)

Não parece possível determinar o tempo que durou a contemplação. O narrador inova; pois o ato é atemporal.

Estou de pé ao pé da cama
o traço de sua fenda do
amor fica horizontal
em relação a mim, como se os
lábios fossem sua boca
onde encosto meus lábios. (Idem, p.43)

A descrição do sexo oral, só confirma o desejo carnal que o narrador sente diante da figura daquela mulher febril.

O auge do poema aparece na página 44 quando um fragmento do poema descreve o momento em que o narrador-personagem vislumbra o órgão sexual da vítima, enquanto acima, no espaço textual, está uma figura da genitália feminina.

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, 1981, p.44)

Faço isso
Somente depois é que meus lábios
minhas mãos
percorrerão percorreram
outras partes de seu corpo:
a boca rubra febre,
os cabelos, o bico róseo dos seios. (Idem, p.48)

A maneira como o personagem-narrador descreve o ato sexual, evidencia o estupro; ele confunde, mistura os tempos verbais, insinuando pressa, agonia (minhas mãos percorrerão/percorreram). Quando o narrador quebra o tempo verbal, rompe-se com a tradição, dando abertura para a pós-modernidade.

Mesmo nervoso, afoito (dedos trêmulos), ele decide seguir adiante, nem mesmo a tosse do marido o impede.

a suave curva do ventre e
meus dedos percorrem trêmulos a
copa de seus pentelhos, sugo seu
pescoço: uma mancha vermelha que depois
será roxa, suas mãos os dedos se erguendo
com meu forte apertar,
novamente a fonte do amor. (Idem, p.51)

Ela geme baixinho, não mais de febre
agora será de gôzo?
gózo e no auge do gôzo tento
abraçar todo seu corpo que se
me escapa e tenho nas mãos
como um pássaro peixe. (Idem, p.52)

Nada mais me importa agora
nem a mancha do gôzo em minha calça
Nem o paletó cheguei a tirar
O marido?
tosse que ecoa por toda a casa
saio pela porta sem chavear
sem a volta da chave na fechadura
saio sem me voltar ao menos. (Idem, p.57)

O narrador-personagem mostra-se carente, busca aconchego. Faz um jogo com as palavras gôzo e gózo, pergunta-se se a vítima teria sentido prazer, mas logo depois percebemos que não, que o narrador segue seus instintos sem preocupar-se com nada. A pressa é tanta, que ele mesmo diz não ter tido tempo sequer para tirar as roupas, pois mancha a calça e o paletó. Ele não se importa com o marido que tosse em um outro cômodo; ele ouve a tosse somente. Sacia seu desejo rapidamente e sai sem que ninguém o veja.

A montagem das gravuras, as colagens feitas nas páginas, nos lembram a montagem cinematográfica; o texto todo é composto como um filme. Em meio a todas as montagens e colagens, uma figura tem presença constante: o homem de bigodes; essa mesma figura aparece em vários momentos da narrativa, sendo que sua primeira aparição se dá na capa. A maneira como aparece leva-nos a pensar que a figura representa o narrador-personagem, pois ele aparece em momentos marcantes do poema-erótico.

Parece que a capa seria uma apresentação dele, inclusive, ele faz uma analogia com a morte. Aliás, a morte está presente constante em toda a obra, seja pela gripe espanhola, seja pela guerra; a morte é uma das personagens da novela.

O homem de bigodes aparece na página 9 ao lado do primeiro fragmento do poema.

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

Quem seria esse homem? “Eu”, diz o narrador. Depois a mesma figura aparece na página 52 quando o narrador faz jogo com as palavras gôzo e gózo. E por fim, aparece também na página 62 quando termina o poema.

A figura do narrador-personagem acompanha a narrativa do início ao fim.

A obra mostra duas realidades caóticas: a Primeira Guerra Mundial e a Gripe Espanhola. Temos uma experimentação incrivelmente construída, pois faz uso de recursos da linguagem cinematográfica para montar, colar e, assim, criar uma narrativa. Valêncio Xavier nos mostra uma realidade caótica da cidade de Curitiba no início do século XX.

Diante da real possibilidade de morte, (tanto num cenário exterior-Guerra, quanto num cenário próximo-cidade), o pânico se espalha sobre a cidade, as pessoas se desesperam ao perceberem que a doença é grave, que as autoridades tentam esconder uma situação

de caos. Diante de tamanho desespero, aparece um narrador-personagem que invade uma casa e possui uma mulher febril. Por ter sido transformado em poema, a violência desse ato deixa de ser gritante, o ato é amenizado; percebemos um homem que segue seus instintos se aproveitando da situação para sair impune.

Há uma ligação entre o depoimento de Dona Lúcia, uma sobrevivente à gripe, e o poema erótico. Basta compararmos as palavras de Dona Lúcia com as palavras desse narrador-personagem.

Ou então,
as de pouco pelo(negro)
que conheci
ofereciam lesmas escuras que mesmo penduradas da
carne faziam parte. (Xavier, 1981, p.39)

“Morava um casal de alemães, a mulher alta, loira, muito bonita. Clara, seu nome era Clara. Não recebiam muita visita, não se davam com a gente do bairro. Os dois caíram com a gripe, ninguém notou. Imagine os dois, um num quarto, outro no outro, sofrendo sem assistência. Passaram muitos dias até que uma vizinha lá entrou e encontrou os dois...” DONA LÚCIA-1976 (Xavier, 1981, p.39)

Fica claro que a mulher loira e linda de que fala o narrador-personagem é a mesma alemã de que fala Dona Lúcia na entrevista que deu em 1976. Inclusive, o fato de estar o marido tossindo num quarto e ele no outro com a mulher.

As falas de dona Lúcia fazem contraponto efetivo com os versos eróticos do narrador; percebemos uma ligação contínua e sistemática. A entrevista vai explicando quem seria essa misteriosa mulher loira, onde vive, o que faz, quem é o marido. Inclusive, pode-se entender porque o narrador-personagem conseguiu entrar e possuir a mulher sem que ninguém soubesse, pois eram muito isolados, não tinham contato com os vizinhos.

Essa ligação entre o poema e a entrevista de Dona Lúcia faz parte de uma teia bem estruturada. Os recortes, as colagens, vão construindo um emaranhado de coisas aparentemente desconexas que vão se ligando de uma maneira complexa e, assim, formando a narrativa. Esse tipo de novela experimental exige um leitor atento às inovações e receptivo a elas. Esse caráter de inovação, típico da literatura experimental, faz com que a obra de Valêncio Xavier seja comparada a um filme. Essa maneira peculiar de montar faz com que diferentes textos possam formar um todo coerente, pois é possível transitar entre eles.

A polifonia é outro fator que faz com que a história tenha muitos pontos a serem percebidos; os narradores se misturam, em geral, não se sabe quem está “falando”. Os temas variam muito: violência, sexo, agressão, suicídio... O caos mostrado faz com que os seres humanos se aproximem dos animais (tendência naturalista), tudo isso contado de forma hilariante, com humor refinado, irônico.

Enfim, temos o retrato de uma sociedade hipócrita, decadente, que diante do caos abandona todas as máscaras e falsos puritanismos. Os instintos são levados às últimas consequências para mostrar o quão frágil somos enquanto seres humanos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 4. ed. rev. e at. São Paulo: Global, 1997.v.4.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EINSEINTEIN, S. *Teoria e técnica cinematográfica*. 3. ed. Madrid, México, Buenos Aires, Pamplona: Rialp, 1958.

HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

MENDES, F de M. Valêncio Xavier e as imagens da infância. *O tempo*. Belo Horizonte, p.4, 2001.

MENEGAZZO, M. A. *O olhar pós-moderno e a poética do recorte*. Tese (Doutorado em Letras) apresentada à UNESP/Assis, 1996.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981.

XI

OS COMUNICADOS DO SERVIÇO SANITÁRIO
DE CURITIBA

Paulo Jair VIOTTO

Contexto

Aparecendo em 1918, durante a I Guerra Mundial, a gripe espanhola matou mais do que qualquer outra epidemia do século XX. As análises conservadoras estimam em 20 milhões as vítimas fatais; as mais ousadas chegam ao assustador número de 100 milhões de mortos (Oliveira, 2005).

A gripe chegou ao Brasil em setembro de 1918. No mês seguinte, ela já havia se espalhado por praticamente todo o território nacional, atingindo, inclusive, as remotas aldeias indígenas da Floresta Amazônica, matando em torno de 300 mil pessoas. Além da frieza dos números, ela causou inúmeros transtornos com a suspensão de alguns serviços públicos, tais como o funcionamento do Congresso Nacional e o das aulas (Oliveira, 2005).

O estudo das epidemias foi muito frutífero nas mãos dos historiadores. Ele possibilita esclarecer inúmeros aspectos sociais: medicina popular e erudita, mentalidades, preconceitos, autoritarismo, religiosidade, cotidiano, entre outros. No entanto, essa abertura analítica só é possível pelo fato de as epidemias serem situações extraordinárias, servindo, assim, para analisar como uma determinada sociedade lida com situações imprevistas. Um conceito que ajuda compreender melhor os momentos de epidemia é de situação crítica formulado por Giddens (2003, p. 70): “Circunstância de disjunção radical do tipo imprevisível, que afeta uma quantidade substancial de indivíduos, situações que ameaçam ou destroem as certezas de rotinas institucionalizadas”.

O pioneiro a fazer uma análise sistemática das situações fora da rotina de uma determinada sociedade foi Durkheim (2001) a

partir do conceito de anomia, o enfraquecimento ou ausência de normas sociais. Inspirando-se nele, Merton (1970) estabeleceu uma verdadeira teoria geral da anomia. Talvez seja exagerado utilizar o conceito de anomia de Durkheim (2001) e de Merton (1970) para analisar a situação vivenciada pelos habitantes das diversas latitudes durante a epidemia da gripe espanhola.

A rotina é confortante porque é uma forma de garantir a previsibilidade. Em poucos dias, a doença atingiu vários estados. Desorientada, a população recorria a todo tipo de remédio conhecido na época. Usavam-se pílulas sudoríferas, xaropes purgativos, água mineral e até caipirinha, mas as pessoas continuavam adoecendo e muitas morriam nas ruas. No Rio de Janeiro, os corpos eram recolhidos por funcionários municipais e enterrados em valas comuns abertas por presidiários (Oliveira, 2005).

Uma vítima ilustre – e tardia – foi o presidente Rodrigues Alves. Reeleito, ele não chegou a assumir o cargo para exercer seu segundo mandato. Morreu de gripe espanhola no início de 1919 e foi substituído pelo vice, Delfim Moreira, até que se realizassem novas eleições, em abril, vencidas por Epitácio Pessoa. Ironicamente, o primeiro governo de Rodrigues Alves, de 1902 a 1906, notabilizou-se justamente pela luta contra as doenças infecto-contagiosas (tuberculose, impaludismo, febre amarela e peste bubônica) que se propagavam pelo país e atingiam particularmente a capital da República. Nessa luta, o presidente teve de enfrentar a Revolta da Vacina e uma tentativa de golpe militar, dominada com a deportação dos conspiradores para o Acre (Oliveira, 2005).

Situações de epidemia são acompanhadas quase sempre pelo pânico coletivo. O relativo isolamento de alguns Estados brasileiros, em consequência das precariedades dos meios de comunicação, explica, de certa forma, a existência do pequeno número de epidemias ocorridas durante a sua história. Surtos epidêmicos de varíola pontuaram os séculos XVIII, XIX e XX. Apesar de não muito frequente, pode-se afirmar que a varíola era a epidemia mais temida em Goiás; pelo menos é essa a impressão de quem lê os relatórios dos governadores do século XIX. O temor da varíola é explicável pelo sofrimento que acarretava nas vítimas

que, quando não morriam, ficavam com cicatrizes indisfarçáveis (Oliveira, 2005).

Se a varíola representava o extremo máximo do medo de doenças, a gripe representava o mínimo. Era bastante frequente, não deixava marcas no corpo e raramente provocava uma grande mortalidade, a não ser para algumas tribos indígenas, como a dos índios de Nova Beira, na Ilha do Bananal que, “ao serem levados para outro aldeamento, cujo clima inóspito, frio e doentio lhes favoreceram o contato com a gripe para a qual não possuíam resistência orgânica. Oitenta pessoas restaram de mil oitocentos que compunham a tribo” (Salles, 1992, p. 225).

No entanto a gripe espanhola não era apenas um surto anual de gripe como outro qualquer. Era uma gripe muito mais contagiosa e muito mais letal.

No Rio de Janeiro, morreram 17 mil pessoas em dois meses. Os familiares, desesperados, jogavam seus mortos na rua com medo de contrair a doença. As avenidas ficaram cheias de cadáveres e presidiários foram obrigados a trabalhar como coveiros. Os bondes circulavam abarrotados de corpos. Na frente das principais igrejas, milhares de famílias se reuniam para pedir ajuda a Deus. Em São Paulo, foram mais de oito mil mortes (Oliveira, 2005).

Em 9 de abril de 1918, pelo Decreto Estadual nº 2.918, o então governador do Estado de São Paulo, Altino Arantes, promulgava o novo Código Sanitário do Estado, com 800 artigos e de nítida inspiração no modelo de política médica praticado na Alemanha nos séculos XVIII e XIX, conforme descreve Rosen. O Código de 1918 foi o mais abrangente, detalhista e prescritivo de todos os instrumentos legais à disposição dos órgãos de fiscalização e controle das atividades relacionadas à saúde. Foi também o que vigorou durante o maior período de tempo, até 1970, depositário das melhores intenções e do mais avançado conhecimento da prática médico-sanitária disponível na época. Apesar disso, não conseguiu passar incólume durante a calamidade ocorrida menos de seis meses após entrar em vigor (Oliveira, 2005).

Famílias inteiras eram atingidas pela gripe espanhola. A vizinhança observava o cessar dos ruídos e movimentos na casa.

Passados alguns dias, vinham os agentes do Serviço Sanitário para recolher os corpos, embrulhando-os em lençóis e empilhando-os numa carroça. Depois, vinha outra carroça do Serviço de Desinfecção, recolhendo como lixo alguns pertences e borrifavam alguma substância desinfetante. Por fim, pregavam várias tábuas lacrando portas e janelas da residência (Oliveira, 2005).

Dos acontecimentos relacionados e consequentes da epidemia, destaca-se a desorganização provocada na sociedade paulista de então, alterando significativamente rotinas, hábitos e costumes, inclusive tornando impraticáveis muitas das determinações do Código Sanitário vigente. A Medicina acadêmica tradicional e a estrutura e organização do Serviço Sanitário do Estado mostraram-se incapazes de responder à altura desse desafio epidêmico. E, segundo Bier, dado o estágio da ciência na época, o agente etiológico, um vírus, só foi descrito em 1931, aproximadamente 11 anos após o término da pandemia (Oliveira, 2005).

Como a gripe gerou grande necessidade de médicos e profissionais para cuidar dos doentes – muitas vezes ocorria de toda uma família estar simultaneamente enferma – as regulamentações referentes ao exercício das profissões de saúde, rigorosamente seguidas desde a origem do Serviço Sanitário, foram temporariamente esquecidas. O aparecimento de curandeiros, práticos e benzedeiros não só foi tolerado, como tacitamente passaram a ser bem-vindos principalmente para o atendimento aos mais pobres, pois o corpo médico da cidade e a estrutura sanitária oficial não davam conta de atender a todos os doentes (Bertolli Filho, 2003).

Segundo Bertolli Filho (2003, p. 24)

“desacreditada a ideologia e a racionalidade das ciências da vida, que se tornaram praticamente impotentes diante dessa nova problemática, o saber leigo despontou enquanto possibilidade de intervenção na crise sanitária”.

A situação foi mais grave em relação ao controle das farmácias e de medicamentos, devido às divergências sobre o agente causador da doença. Inicialmente ocorreram acaloradas discussões entre os médicos homeopatas e alopatas. No seio da Medicina acadêmica tanto em São Paulo como na capital, Rio de Janeiro, os decanos da Medicina e da ciência não chegavam a um acordo sobre a etiologia da doença, que alguns atribuíam ao Bacilo de Pfeiffer, mas outros não aceitavam essa tese. Também discordavam sobre as melhores ou possíveis terapêuticas, permitindo as mais variadas especulações sobre o tratamento. Diante disso multiplicaram-se as receitas, muitas sérias e algumas milagrosas, proliferaram tônicos e fórmulas especiais para a cura e prevenção da gripe espanhola, divulgadas inclusive pela imprensa leiga, as quais eram preparadas em laboratórios improvisados, boticas e até em residências, apesar de expressamente proibidos pelo artigo 161 do Código Sanitário de 1918 (Bertolli Filho, 2003).

Segundo memorialistas da época, os controles da alimentação pública e do abastecimento de gêneros alimentícios ficaram em situação muito crítica e os poucos que existiam anteriormente deixaram de ser executados. A produção e o transporte ficaram caóticos durante os meses da epidemia, caracterizando uma crise no abastecimento de gêneros alimentícios, principalmente pela falta de alho, cebola, canela, cravo, limão e outros produtos considerados terapêuticos pela população. Devido à desorganização distributiva, alguns comerciantes aproveitaram para subir os preços dos produtos escassos. Não havia cocheiros em número suficiente para distribuição dos gêneros, uma vez que as carroças estavam sendo utilizadas na remoção de cadáveres e muitos carroceiros estavam gripados. Muitas lojas e armazéns foram fechados por causa da doença ou até mesmo da morte de seus empregados e proprietários (Bertolli Filho, 2003).

Segundo Bertolli Filho (2003), a análise de documentos da época permite destacar dois aspectos muito importantes: a negação do fenômeno por parte das autoridades sanitárias nos primeiros dias de sua eclosão e a contradição entre os vários números referentes aos mortos e atingidos pela epidemia. A Repartição de

Estatística Demografo-sanitária, sentindo-se incapaz de atuar com seus poucos funcionários durante a crise de 1918, apelou para o trabalho voluntário de jovens da Associação dos Escoteiros do Brasil na coleta de dados de morbidade e mortalidade gripal. Destaque-se que, passados 85 anos, nos vários estudos sobre essa epidemia, ainda persistem dúvidas sobre o real número de óbitos decorrentes da gripe espanhola em São Paulo e no Brasil.

A rotina da população foi alterada com a gripe, e nenhuma sociedade é capaz de viver fora da rotina o tempo todo. Talvez se possa pensar numa rotinização dos comportamentos, de forma parecida à com que Weber analisou a rotinização do carisma (Weber, 1999). Do mesmo modo em que os seguidores do profeta, mais cedo ou mais tarde, vão ter que cuidar dos seus interesses materiais e exigir regras estabilizadas, as pessoas atormentadas pela situação de catástrofes vão retornar às suas, antigas ou novas, rotinas. De modo geral, os humanos seguem o conselho dado pelos funcionários ao transtornado rei D. José diante da Lisboa destruída pelo terremoto de 1755: “enterrar os mortos e cuidar dos vivos. No entanto, a lembrança dos mortos, principalmente dos entes queridos, e do sofrimento sempre fica na memória dos sobreviventes. Para eles o badalar dos sinos nunca vai ser o mesmo.” (Del priore, 2003, p. 145).

Hoje, já se sabe que a epidemia surgiu nos Estados Unidos e não na Espanha. O primeiro caso foi registrado no estado do Kansas, em março de 1918. Pesquisadores acreditam que o vírus teria saído de um cercado com porcos. O vírus da gripe quase sempre está presente nos corpos de aves. Os humanos não são infectados por eles, mas animais domésticos sim. Provavelmente os suínos do Kansas comeram dejetos das aves da região e passaram o vírus para seu dono. (Mariot, 2000)

A classe científica nunca esqueceu a tragédia da gripe espanhola e tenta ainda hoje descobrir os motivos de tanta mortandade. Tanto é que pesquisadores da Escola Willian Dunn de Patologia de Oxford pretendem reconstruir o vírus da gripe espanhola. Os cientistas querem descobrir as razões que levaram o vírus a ser tão letal e, a partir dessas informações, desenvolver

métodos de proteção contra futuras pandemias. O vírus poderá ser reconstruído, pelo menos em parte, porque pesquisadores norte-americanos já pesquisaram sequências de dois dos mais importantes genes de 1918 (Mariot, 2000).

Em resumo, e após o término da Primeira Guerra Mundial no final de 1918, o mundo assiste estarecido e impotente: a gripe espanhola. Ela atacou, entre setembro e novembro de 1918, o planeta inteiro e deixou mais de 20 milhões de mortos, 1% da população (ÉPOCA, 2003).

A pandemia, caracterizou-se mundialmente pela elevada morbidade e mortalidade, especialmente nos setores jovens da população e pela frequência das complicações associadas. Calcula-se que afetou 50% da população mundial, tendo matado 20 a 40 milhões de pessoas, pelo que foi qualificada como o mais grave conflito epidêmico de todos os tempos. A falta de estatísticas confiáveis, principalmente no Oriente (como China e Índia), pode ocultar um número ainda maior de vítimas (ÉPOCA, 2003). A pandemia tem estreita relação com a *Gripe do Frango* ocorrida em 2005 e a *Gripe Suína* que acontece atualmente.

O texto

Nesta época a literatura brasileira atinge sua maioridade. Desde então, não parou de aperfeiçoar seus elementos de expressão. A proliferação de estilos, e o experimentalismo na forma são algumas das características dessa nova literatura. Somando-se a isso, ressalta-se o estreitamento do diálogo da literatura com os ícones da cultura de massa promovidos por essa narrativa contemporânea.

O discurso jornalístico pretende ser o relato veraz dos acontecimentos. E, para isso, adota estratégias que garantem que ele seja acreditado pelo seu leitor. Cada vez mais, os jornais estão preocupados em explicitar em seus manuais as técnicas de redação desejadas para obter aquela que é considerada a qualidade imprescindível aos meios de comunicação: a credibilidade. E a ideia de

credibilidade, nesse caso, aparece em uma relação indissolúvel com a de imparcialidade, objetividade, neutralidade e impessoalidade. Uma leitura menos atenta pode, às vezes, corroborar a ilusão dos jornalistas de que exercem um domínio completo sobre aquilo que escrevem.

A partir da análise do discurso, percebemos que a linguagem não é meramente um instrumento para veicular informações. Os significados possíveis construídos na relação entre as palavras permitem iluminar aquilo que, de outra forma, permaneceria oculto, pois, aquilo que se diz desvenda e encobre, simultaneamente. É no campo do discurso, daquilo que é falado e do que é calado, que se encontram as representações que cada sujeito faz de sua ação no mundo e do mundo em si mesmo. Há um desconhecimento constante, um sentimento que escapa ao sujeito. Como decorrência disto, o discurso é sempre o receptáculo de fragmentos, oposições, ambiguidades e conflitos.

Paulista radicado em Curitiba, Valêncio Xavier teve o sangue contaminado pelo cinema e pela tevê, veículos de massa com os quais trabalhou regularmente, ora como consultor, ora como roteirista, ora como diretor. Suas narrativas, feitas de fotos antigas tiradas de velhas revistas, fragmentos de jornais do início do século, anúncios publicitários, papel de balas, rótulos e embalagens de produtos de limpeza, fotogramas de filmes B, *cartuns*, gravuras, logotipos e tudo o mais que possa ser agregado à palavra escrita para lhe aumentar a carga de expressividade, são obras híbridas que se esquivam a uma catalogação mais apressada.

Valêncio Xavier, escritor e jornalista pergunta em seu livro *O mez da gripe*: “O Sr. presidente da República estará com a Maria Ignacia?”, através da manchete do *Diário da Tarde* de 30 de outubro de 1918. No caso, o presidente era Wenceslau Braz, e Maria Ignacia foi o apelido dado pelo jornal curitibano para a gripe espanhola (Mariot, 2000).

Essa notícia do *Diário da Tarde* foi uma das muitas encontradas pelo jornalista Valêncio Xavier em 1981, quando ele preparava uma reportagem sobre a presença da epidemia do início do século em Curitiba. Além da reportagem, a pesquisa rendeu

O mez da gripe livro em que Xavier une recortes de textos, fotos e anúncios dos jornais da época a versos eróticos de sua autoria e depoimentos de dona Lúcia, fusão de mulheres que sobreviveram à epidemia ouvidas pelo autor. Os livros de sua autoria são tão envolventes, que são capazes de transportar até o mais cético dos leitores a um mundo completamente novo (Mariot, 2000).

Tanto os quadrinhos quanto as colagens de Valêncio Xavier têm raízes comuns, e estas crescem ao largo das raízes do que se convencionou chamar de literatura: são as pinturas rupestres; os baixos-relevos da Babilônia; os hieróglifos egípcios; as gravuras chinesas e também sua escrita ideográfica; algumas iluminuras medievais e a tapeçaria de Bayeux, do século XI; as sequências de gravuras narrando o drama da *Paixão de Cristo*, de Albrecht Durer; a *Captura do Bandido Maragato pelo Monge Pedro* de Zaldivia, relato sem palavras composto de seis quadros pintados a óleo por Francisco de Goya; a série de gravuras executadas por Gustave Doré para a *Divina Comédia* e o *Dom Quixote*, entre outros clássicos da literatura; as pinturas cômicas de William Hogarth, da primeira metade do século XVIII, e as gravuras satíricas inglesas que surgiram logo em seguida; as *Histoires en Estampes* do suíço Rodolphe Töpffer, do início do século 19; as imagens de Épinal, e assim por diante (Oliveira, 2001).

Valêncio não vai buscar material – pelo menos não diretamente – nos poetas herméticos nem nas demais vanguardas formalistas. Sua fonte de alimentação são as “notícias populares”, da imprensa marrom, carregadas de crimes e sexo, e a baixa cultura suburbana e impura, cujos protagonistas são os estupradores e os bispos das igrejas evangélicas, os seriados de tevê e os filmes pornô, os catecismos e a literatura barata. Esse prosaísmo associado a procedimentos formais extremamente originais – estes, sim, inegavelmente vinculados ao dadaísmo, ao surrealismo, à teoria da montagem de Sergei Eisenstein e ao *Cidadão Kane* de Orson Welles – é o grande mérito de novelas como *O mez da gripe* e *Maciste no inferno*.

A visão de Valêncio em relação aos seus personagens é de polifonia pura, pois cada página, cada imagem isolada possui voz própria, distinta das demais, como num jornal, em que o leitor lê

uma manchete, pula para a página de esportes, depois para a de artes e espetáculos, se detém na foto de uma atriz e, em seguida, volta para ler sobre o crime do dia.

O estilo de Valêncio é impessoal, próximo da literatura e do jornalismo policiais utilizando também, com maestria, diferentes técnicas descritivas.

Analisamos, a seguir, as notícias da época voltada às ações governamentais relativas à gripe espanhola relatadas no romance de Xavier, *O mez da gripe*.

Os comunicados e relatórios

Em Paranaguá, n'aquella epocha, ia effectuar-se o casamento de uma filha do syrio Barbosa. Do Rio de Janeiro vieram assistir às 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 com sigo o gérmen do mal, que se disseminou com rapidez entre as populações das referidas cidades. Em Paranaguá, por sua vez, os hóspedes fluminenses não só padeceram da molestia, como também a transmitiram aos patricios e à população.

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

Fonte: Xavier (1981, p. 9)

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

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

Fonte: Xavier (1981, p. 57)

Dia 22 Terça

O DIRECTOR DO SERVIÇO SANITARIO MANDA AVISAR AS EMPREZAS FUNERARIAS QUE FICAM PROIBIDOS OS ENTERROS À MÃO, ENQUANTO ENTENDER NECESSÁRIO À 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*

Fonte: Xavier (1981, p. 11)

CONSELHO

ACONSELHAMOS AOS HABITANTES DE CORITIBA QUE NÃO SE VISITEM, MESMO QUE NÃO HAJA MOLESTIA NAS CASAS QUE PRETENDEREM FREQUENTAR, ATÉ QUE TERMINE A EPIDEMIA NO RIO DE JANEIRO; BEM COMO QUE NÃO CONCORRAM AOS LOGARES ONDE HOUVER AGGLOMERAÇÕES DE PESSOAS.

*Sr. Dr. Trajano Reis
Director do Serviço Sanitario do Estado
22/10/1918*

Fonte: Xavier (1981, p. 35)

Agora está mesmo morrendo muita gente.

Começou o mez de Novembro com um obito por gripe, no dia primeiro. Dahi em diante, o mal tomou proporções assustadoras, espalhou-se de modo aterrador, invadiu, por assim dizer, todas as casas, todas as classes sociaies.

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

Fonte: Xavier (1981, p. 17)

DECRETO Nº 132

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

A peste”! Ella não nos visitou ainda, não nos visitará. E, se subir a serra pela linha ferrea ou pela estrada da Graciosa, não encontrará aqui ensachas, meio favoravel à sua propagação virulenta.

(Sebastião Paraná - Commercio do Paraná)

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

*Curityba, 24 de outubro de 1918
(Assignado) - João Antonio Xavier
Prefeito Municipal*

Fonte: Xavier (1981, p. 17)

Os Mortos da Grippe

Anno de 1918 - População de Curityba e Suburbios = 73.000 habitantes						
Districtos	Nascimentos	Casamentos	Obitos	Obitos por Grippe		
				Nov	Dez	Total
Curityba	1.629	137	1.261	254	67	321
S. Casemiro do Taboão	240	71	59	7	2	9
Nova Polonia	127	16	34	3	2	5
Portão	248	59	112	31	18	49
Total Geral	2.244	283	1.466	295	89	384
Doentes de Grippe =					45.249	
Porcentagem de obitos =					0,84%	
Relatório do Sr. Dr. Trajano Reis Director do Serviço Sanitário Curityba 1919						

Fonte: Xavier (1981, p. 7)

Análise dos textos

Analisando-se os textos dos burocráticos relatórios das autoridades, pode-se perceber que eles não contribuem de maneira efetiva para que houvesse alguma reação através de atitudes proativas em relação à pandemia que então se instalava na cidade de Curitiba.

Os textos são vazios, percebe-se claramente um receio, provocado pela censura, vigente na época, em esclarecer e orientar a quem de direito o que deveria ser feito, quais eram as atitudes a serem tomadas em relação à prevenção e em caso de pessoas doentes. Inicialmente para o diretor sanitário o problema não existia em Curitiba e sim somente no Rio de Janeiro.

A escassez de informações úteis e esclarecedoras colocava a população em completo estado de abandono, principalmente quando um órgão de circulação de notícias deixava de circular em função da falta de funcionários para operar o jornal.

Entre os “personagens” estão dois jornais, um governista que prega a normalidade e outro de oposição, mais alarmista; dona Lúcia, espécie de testemunha oral dos fatos; os burocráticos relatórios das autoridades; e um sujeito solitário e misterioso que entra nas casas e faz sexo com moças acamadas pela febre.

Este *mix* de personagens, cada um falando com voz própria estabelece contraponto na linguagem proposta pelo autor e denota uma desinformação total que provocou, sem dúvida alguma, uma catástrofe na condução de ações preventivas na saúde pública de Curitiba por ocasião da gripe espanhola.

Verdadeiramente as autoridades não estavam preparadas para tomar atitudes para ajudar a população de Curitiba. Os recursos eram escassos. Faltavam médicos, enfermeiros, remédios, transporte, leitos hospitalares e toda sorte de recursos e, o mais importante, faltava competência para enfrentar o problema de frente e esclarecer à sociedade o risco que ela corria, independentemente da sua classe social ou nível acadêmico.

Não havia estatísticas que mostrassem de maneira clara a evolução do quadro da doença, mostrando a quantidade de pessoas contaminadas ou mortas pela pandemia.

Somente em 10 de novembro de 1918, o Sr. Trajano Reis assumiu de maneira enfática que a doença estava tomando dimensões assustadoras e não estava perdoando ninguém independentemente das classes sociais.

Parece chocante, mas se houvesse publicação de estatísticas fortes, o nível de sensibilização em relação à prevenção poderia ser mais convincente do que aquela que pedia para evitar concentração de pessoas simplesmente.

Na área da saúde, o papel preponderante dos meios de comunicação irá se revelar nas situações coletivas, como as epidemias, quando a população se vê indistintamente ameaçada e a importância da imprensa é mediatizada pelo caráter mais ou menos coletivo do agravo em questão, bem como pelo potencial de difusão social do problema.

O fato de determinadas camadas da população não se constituírem em “formadores de opinião” torna seus problemas desinteressantes para os órgãos de comunicação, a não ser naquilo que eles possam ter de “folclórico”, insólito ou sensacionalista, merecendo, aí, espaço, em determinados veículos destinados a uma certa faixa de público. (Barata, 1990)

A cobertura dada pela imprensa à epidemia, traz, em geral, uma dupla mensagem: reflete, de um lado, a atuação do Estado diante desses eventos, ou o comportamento da sociedade civil, e, de outro, a própria atuação da imprensa enquanto órgão de divulgação e formação de opinião.

Evidentemente, a atuação, quer das autoridades sanitárias, quer dos jornalistas, não é monolítica, isto é, não se faz sempre na mesma direção, mas, antes, é marcada por diversas nuances e até mesmo contradições.

Na área da Saúde, particularmente no que diz respeito a epidemias, posturas “técnicas” se exprimem ao se considerar a população despreparada para receber a informação correta. A alegação maior, diante de tais comportamentos, tem sido sempre

Serviço de prophylaxia rural do Paraná

Combate á gripe

Conselhos á população paranaense

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

Aconselhamos, contudo, o seguinte:

Tranquilidade e confiança nas auctoridades sanitarias.

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

Evitar toda a fadiga ou excessos physicos.

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

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

Fugir das aglomerações, sobretudo á noite.

Evitar o uso de bebidas alcoolicas.

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

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

Evitar as causas de resfriamentos, que facilitam a infecção.

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

So levantar-se quando não sentir mais nada.

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

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

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

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

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

A gripe é molestia muito séria quando descuidada.

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

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

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

a preservação da tranquilidade, supondo-se que o conhecimento inadequado dos fatos, motivados pela ignorância da população, conduziria ao pânico (Barata, 1988).

Além do benefício imediato no nível dos direitos da cidadania, o acesso às informações traz para a população outros dividendos.

O fato de se divulgar a existência de uma epidemia e seus números leva a população e os médicos a se mostrarem atentos para o problema, ocorrendo, então, busca de atendimento e diagnóstico mais precoces. A rápida aplicação da terapêutica correta reduz a letalidade, bem como os riscos de complicações e sequelas (BARATA, 1990).

É nas questões de âmbito coletivo que o dever do Estado de informar a coletividade sobre o que está ocorrendo se coloca, uma vez que a vivência pessoal da doença não permite aos indivíduos captar a dimensão do problema.

Mais do que a simples divulgação da existência de epidemia e do número de casos e óbitos ocorridos, compete ao Estado informar às pessoas sobre o comportamento da doença, não apenas do ponto de vista clínico (sinais e sintomas), mas, principalmente, em seus aspectos epidemiológicos: grupos de riscos, distribuição geográfica, fatores que favorecem a transmissão entre outros (Barata, 1990).

Embora os trechos extraídos das matérias jornalísticas permitam identificar conjuntos de posturas diferentes quanto ao direito à informação, não há, ainda, por parte das autoridades, a prática salutar de usar os meios de comunicação de massa para aumentar a consciência sanitária da população. As informações divulgadas são, em geral, parciais, incompletas e limitadas (Barata, 1990).

Ao analisar o comportamento da imprensa diante da situação epidêmica, consideram-se a informação e o acesso a ela fatores de primordial importância, pois dispor de informações e, principalmente, de dados corretos sobre a realidade dá ao homem uma possibilidade maior de intervenção e, também, pode permitir que tal intervenção se dê de modo consciente, não alienado (Barata, 1990).

A qualidade da informação, evidentemente, está na dependência de um conjunto de fatores. Dentre eles, pode-se destacar alguns, tais como: o pouco conhecimento de epidemiologia por parte de algumas autoridades, inclusive da própria área de saúde; a pouca compreensão por parte dos jornalistas dos assuntos cobertos e a dificuldade de comunicação entre autoridades ou técnicos e jornalistas, gerando informações parciais ou mesmo distorcidas (Barata, 1990).

Exemplificando, o relatório do Sr. Trajano Reis de 1919 mostrou que a gripe espanhola matou somente 384 pessoas em Curitiba por ocasião da pandemia, o que absolutamente é uma inverdade, ratificando mais uma vez a condução inadequada dos assuntos relativos aos cuidados para com a saúde pública e, mais do que isso, agredindo de maneira cruel os cérebros das pessoas que pensam e podem contribuir de alguma forma para a qualidade de vida população.

Síntese

A gripe espanhola que matou muitas pessoas mudou a rotina e as relações sociais da população. No entanto, nenhuma sociedade é capaz de viver fora da rotina o tempo todo e embora atormentadas pela situação de catástrofes, as pessoas vão retornar às suas, antigas ou novas, rotinas.

Os serviços públicos foram sobrecarregados mostrando-se frágeis frente ao evento, com desfalque de funcionários, falta de medicamentos e recursos escassos. A análise das notícias da época sobre o fato permitiu observar que elas não contribuem para que houvesse uma reação proativa da população em relação à pandemia. Os textos que deveriam esclarecer e informar as pessoas estão nitidamente censurados para não transparecer o despreparo e a falta de competência das autoridades no enfrentamento do problema, autoridades que, num primeiro momento, negaram o fenômeno e, posteriormente, não contabilizaram seus doentes e mortos.

A imprensa traz duas mensagens que refletem a atuação do Estado e a própria atuação da imprensa diante dos eventos, ambas marcadas por nuances e contradições. A população abandonada encontrava-se à deriva de informações para se organizar e saber o que deveria ser feito. Desta forma, a análise das notícias da época, principalmente na narrativa do escritor Valêncio Xavier, nos dá a sensação que estamos assistindo, à semelhança dos habitantes da Curitiba de 1918 diante da gripe espanhola, a uma epidemia de desvalorização e de banalização das relações humanas no contexto urbano, o que remete à reflexão da importância da informação ética diante dos fatos.

REFERÊNCIAS

BARATA, R. C. B. *Meningite: uma doença sob censura?* São Paulo: Cortez, 1988.

_____. Saúde e direito à informação. *Caderno de Saúde Pública*. Rio de Janeiro: [s.n.], v. 6, n. 4, out./dez 1990.

BERTOLLI FILHO, C. *A gripe espanhola em São Paulo, 1918*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

DEL PRIORE, M. *O mal sobre a terra*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003, p. 145.

DURKHEIM, É. *O suicídio*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

GIDDENS, A. *Constituição da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 70-1.

KOLATA, G. *Gripe: a história da pandemia de 1918*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 14.

MARIOT, F. Gripe Espanhola foi provocada por um vírus das aves. Redação Terra. 2000. Disponível em: <http://dn.sapo.pt/2005/10/06/sociedade/gripe_espanhola_provocada_um_virus_a.html>. Acesso em: 15 set. 2009.

MERTON, R. K. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

OLIVEIRA, N. *Correio Braziliense*. Brasília: [s.n], mar. 2001.

OLIVEIRA, E. C. A Gripe Espanhola em Goiás. In XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 17 a 22 de julho de 2005, Londrina. *Anais...* Londrina: Universidade Estadual de Londrina – ANPUH, 2005.

SALLES, G. V. F. *Economia e escravidão na capitania de Goiás*. Goiânia: UFG, 1992, p. 225.

WEBER, M. *Economia e sociedade*. Brasília: UNB, v. 2, 1999, p. 332.

XAVIER, V. *O mez da gripe*. Curitiba: Fundação Cultural Casa Romário Martins, 1981.

SOBRE OS AUTORES

Antonio Manoel dos Santos SILVA

Professor do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade de Marília – UNIMAR – e do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, campus de São José do Rio Preto, SP.

Heloisa Flory Gonçalves da MOTTA

Mestranda do Programa de Mestrado em Comunicação da UNIMAR – Universidade de Marília, SP.

Cláudia Mara Piloto da Silva PAROLISI

Mestre em Comunicação, Universidade de Marília - UNIMAR, BRASIL.

Professora Coordenadora da E.E. Antonio Augusto Netto – Marília/SP.

Professora da ETEC Antonio Devisate – Marília/SP.

clauparolisi@yahoo.com.br

Clara Beatriz DEZOTTI

Mestre em Comunicação – Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade de Marília (UNIMAR).

Tina TAVARES

Jornalista pela Universidade Estadual de Londrina, mestre em comunicação e cultura (UNIMAR) e docente do programa de pós-graduação *lato sensu* do UNIVEM (Marília-SP), tinatavares.globo@ig.com.br

Patrícia THOMAZ

Mestre em Comunicação pelo Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade de Marília – UNIMAR – SP.

Thiago Cruz LUIZ

Mestre em Comunicação pela Universidade de Marília – UNIMAR – SP.

Mário TAGARA

Mestrando do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade de Marília – UNIMAR, SP.

Giovana BETINE

Mestre em Comunicação pela UNIMAR – Universidade de Marília, SP.

Vanessa Ramos Igarashi CARREGARI

Licenciada em Letras pela UNESP, Mestre em Comunicação pela UNIMAR, e-mail:
nessa_ramos@terra.com.br

Paulo Jair VIOTTO

Mestre em Comunicação – Programa de Mestrado em Comunicação da UNIMAR: Universidade de Marília, SP.

