

A TÉCNICA DA MONTAGEM CINEMATOGRAFICA E A POLIFONIA EM *O MEZ DA GRIPPE*

Marcelo Fernando de LIMA⁵⁷

Naira de Almeida NASCIMENTO⁵⁸

Resumo: Neste artigo nosso objetivo é estudar o uso de princípios da técnica da montagem cinematográfica em *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier (1933-2008). Estudamos também o uso da polifonia nessa novela. Buscamos neste artigo uma aproximação entre a linguagem da prosa e a da narrativa cinematográfica. No estudo, concluímos que *O Mez da Grippe* apresenta uma utilização inovadora de elementos da montagem na literatura.

Palavras-chave: Prosa. Cinema. Montagem. Polifonia. Tecnologia.

Abstract: *In this paper we aim at studying the use of principles of film montage technique in Valêncio Xavier's (1933-2008) O Mez da Grippe. We have also studied the use of polyphony in this work. In this article, we have tried an approach between the language of prose and the cinematographic narrative. In the study, we have concluded that O Mez da Grippe presents an innovative use of montage elements in literature.*

Keywords: *Prose, Cinema, Montage, Polyphony, Technology*

⁵⁷ Professor-adjunto do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UTFPR, Curitiba, PR, Brasil.

⁵⁸ Professora-adjunta do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UTFPR, Curitiba, PR, Brasil.

Introdução

Nascido em São Paulo, Valêncio Xavier Niculitcheff (1933-2008) viveu desde os seus 21 anos em Curitiba, onde trabalhou como jornalista, cineasta, escritor, tradutor e produtor cultural. Como jornalista, atuou na *TV Paranaense* (atual RPC) e na *TV Paraná* (hoje CNT). No jornalismo impresso, foi cronista e repórter dos jornais *O Estado do Paraná*, *Gazeta do Povo* e nos suplementos culturais *Nicolau* e *Mais! (Folha de S. Paulo)*. Como âmbito da promoção cultural, ajudou a criar em 1975 a *Cinemateca de Curitiba*, que foi dirigida por ele nos anos 1990. Foi também diretor do *Museu da Imagem e do Som* (MIS).

Nos anos 1970, Valêncio teve uma atuação destacada produzindo material jornalístico para a televisão. Ele realizou reportagens para o programa *Globo Repórter*, que foi um espaço importante para o aprimoramento da linguagem do documentário brasileiro, exibindo trabalhos de cineastas como Eduardo Coutinho, Sylvio Back, Maurice Capovilla, entre outros. Nessa época, sob o comando do jornalista Luiz Carlos Maciel, um dos fundadores do alternativo *O Pasquim*, o programa deu liberdade para a experimentação de linguagem e escolha de temas. Limitado pela padronização imposto logo depois, o programa passou por uma reforma em 1983, excluindo a participação dos cineastas e as experimentações de linguagem mais ousadas.

Toda a obra de Valêncio para o cinema e para a literatura é marcada pelo uso híbrido de palavras, imagens e sons. Sua atuação em várias áreas e mídias trouxe uma forte marca cinematográfica para a literatura, e de certa forma imprimiu um estilo literário à sua maneira de fazer cinema. Para Boris Schneiderman (1993, p.102), todo o percurso de Valêncio “está marcado por uma relação entre palavra e imagem, imagem e movimento, o branco e preto da página, prosa e verso, jornalismo e ficção etc.”

Na aproximação que faz com o cinema, Valêncio apropria-se do procedimento técnico responsável pela primeira revolução da linguagem cinematográfica: a montagem ou edição, discutida teoricamente e aplicada na prática de maneira pioneira por Sergei Eisenstein em filmes como *O Encouraçado Potemkim* (1925) e *Outubro* (1927). O princípio adotado por Valêncio em suas obras literárias é o mesmo para os trabalhos cinematográficos. Há uma semelhança entre a forma de composição de *O Mez da Grippe* (1981) e, por exemplo, *O Pão negro* (1993), documentário sobre a Colônia Cecília, experiência anarquista no interior do Paraná do final do século XIX. E essa semelhança está no uso técnico da montagem e da articulação de vozes sociais, criando uma visão de mundo polifônica.

A geração de Valêncio, formada sob a influência do cinema, foi a primeira a buscar diálogo mais evidente com os meios audiovisuais no Paraná. A linguagem do cinema, renovada nos anos 1960 pela *Nouvelle Vague* francesa, o *Cinema Novo* brasileiro e o *Neorealismo* italiano foi a que mais influenciou sua geração – tanto que alguns escritores de seu grupo chegaram a atuar diretamente na produção de filmes e vídeos, tais como Sylvio Back, Paulo Leminski, Octavio Duarte e Toninho Vaz.

Nosso objetivo é relacionar a obra *O Mez da Grippe* com a linguagem cinematográfica, analisando especificamente sua apropriação da técnica da montagem. Procuramos analisar também a polifonia como um princípio importante nessa novela, que busca a reprodução realista das vozes sociais, a partir da montagem de textos que se entrecrocavam, tornando a mensagem aberta e complexa. Baseando-nos em considerações teóricas de Bakhtin (2003), podemos dizer que o texto de Valêncio é uma espécie de mosaico da realidade; nele, a linguagem é entendida como concreção social viva, e opinião multilíngue, colocando-se no limite do seu território e do outro.

Este artigo está dividido em três partes. Na primeira, definimos os conceitos de polifonia e montagem cinematográfica, e sua pertinência no desenvolvimento das convenções formais da literatura moderna. Na segunda, fazemos um esboço introdutório à obra de Valêncio, traçando algumas características de sua forma de composição; na terceira, analisamos a utilização da montagem em *O Mez da Grippe*.

O mundo múltiplo da prosa

Uma das marcas da literatura moderna é a busca pela ideia de multiplicidade. Umberto Eco, ao falar da leitura, afirma que a literatura moderna se caracteriza pela abertura interpretativa. Essa abertura é “programada” no texto, que projeta o seu leitor-modelo, fazendo da interpretação um ato múltiplo, capaz de acionar uma série de elementos, induzindo o leitor “[...] a deslocar-se continuamente para ver a obra sempre sob aspectos novos, como se ela estivesse em contínua mutação” (ECO, 2005, p. 44). Já para Italo Calvino, os prosadores modernos tentam, por meio de convenções literárias, compreender e representar a realidade de uma maneira múltipla, como uma *rede de conexões* entre fatos, pessoas e coisas, com “[...] a presença simultânea dos elementos mais heterogêneos que concorrem para a determinação de cada evento” (1997, p. 121).

Embora a consciência da multiplicidade já estivesse presente em épocas anteriores, foi principalmente com a modernização tecnológica e sob a era da reprodutibilidade técnica, a partir do final do século XIX, que ela se tornou mais presente nas obras literárias. Mas foi no século XX que as transformações tecnológicas tiveram uma influência decisiva na produção artística, quando “[...] o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento” (BERMAN, 1997, p 17).

Ao fazer um breve histórico do conceito de multiplicidade, Calvino afirma, por exemplo, que a literatura medieval gerou obras com referencial simbólico relativamente estável. Na Idade Média, dominada pelo catolicismo, a arte literária estava relacionada à unidade divina, numa sociedade em sua maioria analfabeta e miserável, que não tinha sua voz representada na literatura. É como se nesses textos não existisse a necessidade de representar o mundo como um conjunto complexo e em movimento. No outro polo, “os livros modernos [...] nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão” (CALVINO, 1997, p. 131), gerando uma pluralidade de linguagens que garante que a verdade não seja parcial.

Ao analisar o surgimento do discurso romanesco tendo como base o aumento do número de leitores no século XVIII, Ian Watt (1990) afirma que o romance se diferenciava de outras formas narrativas por apresentar personagens e ambientações muito mais complexos e múltiplos. Segundo ele, os textos medievais mostravam personagens que se destacavam apenas pelo nome. Na era moderna, no entanto, eles ganham contornos precisos e personalidades cada vez mais problematizadas. Numa sociedade em que os traços individuais são valorizados, a multiplicidade aparece como um elemento essencial. E no romance, essa necessidade originou obras bastante complexas do ponto de vista de construção de personagem. Para Calvino, cada “vida é uma enciclopédia [...] onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” (p. 138).

A literatura burguesa realista construiu uma série de estratégias textuais para que a representação fosse o mais próximo possível do contexto externo tomado como referência. Assim, o gênero romanesco desenvolveu elementos que garantissem a ideia de fidelidade e multiplicidade. Dessa convenção, podemos citar: o narrador quase sempre em terceira pessoa; as constantes descrições do espaço; a marcação precisa do tempo cronológico; a busca da estilização da fala comum; a utilização de argumentos de prova baseados no discurso

científico e documentação; a exposição de várias vozes na narrativa por meio da caracterização das personagens pela oralidade.

A ideia de multiplicidade pode ser associada à polifonia, conforme definida por Mikhail Bakhtin (2003), para quem a formação do discurso se dá sempre a partir da apropriação do discurso de outrem. Essas características são mais evidentes na produção artística. O romance, segundo Bakhtin, constrói-se por meio da polifonia. O narrador no romance é como um regente de orquestra que comanda as múltiplas vozes presentes na sociedade; em tal gênero textual, é possível encontrar uma diversidade de falares sociais, como a narração direta, a estilização da oralidade, a busca de formas escritas não-artísticas, como os diários e cartas, fontes literárias, discurso moral, digressões, notícias, relatórios etc. Trata-se de elementos que podem ser encontrados em *O Mez da Grippe*, onde há montagem de discursos que se entrecrocavam, contribuindo para formar uma realidade múltipla e contraditória.

Essa lógica de composição foi gerada, dentre outras técnicas, pela diagramação da página de jornal e da publicidade, a partir do final do século XIX, com o aprimoramento das tecnologias de impressão, que permitiram a inserção de fotografias nos impressos. Assim, no jornal, que funciona como um mosaico, uma mistura de códigos. “Uma mesma mensagem é composta na sincronia de vários sistemas sógnicos, nas misturas do verbal e do não-verbal” (SANTAELLA, 1992, p. 16).

Encontramos em *O Mez da Grippe* elementos que são caros ao realismo, tais como a preocupação com a documentação dos fatos, o que o aproxima também do discurso jornalístico. Há ainda a utilização de diversas vozes sociais, garantindo a complexidade da construção do sentido. O que existe de novo na novela de Valêncio Xavier é a utilização de recursos da montagem cinematográfica, em que os discursos verbais e visuais entram em conflito, e concorrem para a formação do sentido, porque aparecem justapostos. Em alguns casos, o uso das diversas vozes busca mostrar a própria contradição e a dessacralização das formas discursivas oficiais. E essas construções de sentido ganham relevo com a montagem.

Para Sergei Eisenstein (1999, p. 14), “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova realidade, que surge da justaposição”. Ao formular sua teoria da montagem, Eisenstein tentou defini-la como um procedimento artístico e técnico usado em diversas modalidades, até mesmo antes da existência do cinema. O que o diferencia dos processos tradicionais de composição é sua

descontinuidade, que exige a interferência do espectador para construir o significado dos elementos justapostos.

Entre os exemplos de criações artísticas que utilizam a montagem, Eisenstein cita os haicais, contos específicos de Guy de Maupassant e alguns textos de Leonardo da Vinci, considerados pelo cineasta como verdadeiros “roteiros cinematográficos”. Apesar de a montagem estar presente mesmo antes do cinema, sua associação com a poesia é recente. As inovações trazidas pelas novas técnicas de reprodução possibilitaram a observação de objetos em ângulos e velocidades não vislumbradas antes pelo olho humano, introduzindo uma nova sensibilidade e dialogando com outras formas de arte, conforme Walter Benjamin (1993, p. 169): “O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente”.

No Brasil, a incorporação de elementos da montagem à criação literária foi apontada de maneira pioneira por Haroldo de Campos, em ensaio sobre a poesia de Oswald de Andrade. Para Campos, Oswald teria usado a montagem como uma “técnica de objetivação”, um procedimento “anti-ilusório”, afastando o poema da ideia de subjetividade. Ao mesmo tempo, a montagem, por ser um recurso pouco utilizado na poesia até então, causaria estranhamento. “Ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas e de inebriá-lo nos estereótipos de uma sensibilidade de reações já codificadas, esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo”, diz Campos (In: ANDRADE, 1971, p. 21). A técnica da montagem é utilizada com objetivos semelhantes na obra de Valêncio Xavier.

Na prosa do autor paranaense, as convenções cinematográficas são assimiladas na construção do texto; nesse movimento, identificam-se muitos procedimentos que Eisenstein procurou definir como montagem. O autor utiliza “fotogramas” que se justapõem, sugerindo cenas e situações. Essa incorporação da linguagem cinematográfica à narrativa é praticamente “natural”. A tradição da palavra escrita, interface que dominou a produção cultural, tornou-se menos importante no século XX; já o papel do cinema aumentou de maneira expressiva. Há uma tendência geral de as informações serem apresentadas cada vez mais sob a forma de imagens em movimento, organizadas a partir da divisão do tempo (MANOVICH, 2001, p. 78).

A matéria da literatura acomoda-se numa “estrutura” do cinema: a sequência e o ritmo das imagens, a composição do som, a sugestão das cores, os movimentos de “câmera”. Essa ideia pode ser corroborada com as observações de Jakobson sobre a significação no cinema.

Diz ele que, ao lado dos signos, que têm por função significar, “[...] existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema” (1970, p. 154-5). Dessa forma, no cinema o objeto (*res*) funciona como signo.

Em um texto que visa se aproximar da linguagem cinematográfica, sua própria materialidade tem importância destacada na construção do sentido. Ela não apenas representa um referente externo, mas a si mesma. Na modernidade, a leitura literária tem dado destaque às relações entre som, sentido e visualidade, sobretudo na poesia. Desde o início do século XIX, a incorporação da paginação no sistema do poema corresponde a uma integração sobre as relações entre a tipografia e a dimensão oral da poesia. “A dimensão visual do poema se impôs como representação da oralidade da linguagem, figurando na escrita o dinamismo da palavra falada” (DESSONS, 1996, p. 55). Essas observações não valem apenas para a poesia, mas também a determinadas obras em prosa.

Um artista da mídia

Valêncio Xavier integra uma geração de artistas que renovou a produção paranaense na década de 1970, quando Curitiba deixava de ser uma cidade provinciana do ponto de vista cultural. Sua obra foi realizada num momento em que a produção local, até então na rabeira dos grandes centros, passou a ter maior autonomia e originalidade. Na análise do poeta Paulo Leminski, Curitiba tornou-se local privilegiado para a experimentação de linguagens, justamente por estar à margem do centro da produção de bens culturais e, por causa disso, não ter compromisso com a tradição e com o mercado (LEMINSKI, 1988, p. 12).

O desenvolvimento da produção artística foi beneficiado, em certa medida, pelo próprio crescimento da capital do Estado e pelo desenvolvimento de uma política estatal (ainda que limitada) voltada para o setor da cultura. Na década de 1970, era inaugurada a Cidade Industrial de Curitiba (CIC), responsável por impulsionar a industrialização e incentivar migrações. Isso contribuiu para o aumento populacional, o fortalecimento dos estratos médios da população e a ampliação do mercado de bens culturais. A criação de empreendimentos culturais e espaços de sociabilidade geraram uma atmosfera propícia à criação artística. A cidade passou a contar com um número expressivo de teatros, casas de show, clubes de poesia, cineclubes, editoras, publicações especializadas, eventos, exposições,

além do apoio do setor público na área cultural, com a criação da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e dos Centros de Criatividade.

Essa atmosfera propiciou o surgimento de coletivos artísticos, que se reuniam em torno de editoras, eventos, bares, bandas de música, jornais e na imprensa nanica. A profusão de eventos na cidade, envolvendo uma diversidade de meios, ajudou a forjar uma mentalidade aberta a inovações em plena Ditadura. Curitiba gerou movimentos que contemplaram artes plásticas, cinema, literatura e teatro. Essas práticas problematizaram as transformações históricas pelas quais o país passava; promoveram o diálogo com as novas mídias e diferentes materiais; contribuíram para a ampliação da oferta de bens culturais (FREITAS, 2003, p. 25). Com a modernização dos padrões artísticos, a própria literatura se renovou, ampliando o diálogo com as artes “tradicionais”, como o teatro e as artes plásticas, mas apropriando-se também de procedimentos utilizados no cinema, no vídeo e na propaganda.

O uso de novos materiais e suportes passou a ser constante, principalmente nas artes plásticas. Com a relativa popularização de instrumentos tecnológicos, como as câmeras de vídeo, borram-se os limites entre os gêneros artísticos. Ocorre, a partir desse período, a hibridização e multiplicação das linguagens artísticas, proporcionadas em parte pelas novas tecnologias:

De um lado, os meios de reprodução, tais como xerox, off-set e diapositivos multiplicavam as possibilidades para a arte experimental. De outro, propagava-se o uso de audiovisuais e filmes super-8 e 16 mm, por vezes registrando ações conceituais que promulgavam a imaterialidade da arte (SANTAELLA, 2005, p. 261).

Em depoimento, o próprio Valêncio Xavier destaca, de maneira jocosa, a importância das palavras, imagens e sons na composição de suas narrativas:

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. 5-9).

Do ponto de vista da atuação profissional, Valêncio Xavier foi um artista que experimentou diversas linguagens. Desde suas primeiras publicações, seus trabalhos apresentam formas híbridas. No entanto, essa hibridização está mais presente em livros como

O Mez da Grippe (1981), *Maciste no Inferno* (1983), *O Minotauro* (1985) e *O Mistério da Prostituta Japonesa & Mimi-Nashi-Oichi* (1986). E foi essa característica que chamou a atenção da crítica, no final dos anos 1980, a partir de um artigo publicado por Décio Pignatari para o *Folhetim*, suplemento cultural da *Folha de S. Paulo*, e no início dos 1990, com Flora Süssekind e Boris Schneiderman.

Süssekind, por exemplo, atenta para a estratégia de construção textual de Valêncio, que monta seus livros a partir de várias histórias que se sobrepõem ou se interpõem, formando camadas narrativas. Ela exemplifica o método de Valêncio a partir da novela *Maciste no Inferno*, em que o leitor “assiste” a um filme mudo, por meio de fotogramas, partituras musicais e legendas, e a história de um molestador *habitué* do escuro da sala de cinema, que tenta atacar a mulher sentada na poltrona vizinha.

De um lado, o que se exhibe publicamente – o filme; de outro, o que se esconde, o que espera o escuro para se manifestar – o desejo. E é a justaposição entre dois registros, o cinematográfico, socializável, e o perverso, não verbalizado de todo, secreto, que constrói a novela. Como se Valêncio Xavier, com esta duplicidade, apontasse ambiguidades características da própria ficção literária: sua leitura privada, solitária; sua difusão em larga escala, anônima. E, por outro lado, ao mesmo tempo em que expõe práticas secretadas de seu personagem, deixa-o entregue a completo anonimato (SÜSSEKIND, 1993, p. 248).

Outra narrativa marcante na obra de Valêncio é *O Minotauro* (1985), que conta a história de um homem que, no meio da noite, resolve fugir de um hotel depois de ter feito um programa com uma prostituta. Neste texto, várias vozes se misturam e se cruzam na escuridão do hotel: a do homem que se perde entre os labirintos dos corredores, tentando fugir para não pagar a prostituta que continua dormindo; a narrativa do mito de Teseu e o Minotauro, reproduzida de forma sucinta em duas páginas; a conversa de uma prostituta à procura de uma certa Marilda, sua companheira de ofício, e o porteiro do hotel; a notícia do assassinato de uma mulher (“8 de maio – bela loira devorada por urubus”) grafada na folha de jornal usada como tocha pelo homem que tenta vencer a escuridão e fugir do hotel.

Embora não use elementos visuais como fotografias, desenhos, fotogramas ou anúncios publicitários, o autor tenta reproduzir o clima de obscuridade e de movimento na figuração minimalista de um corredor escuro de hotel: cada página é encimada por um número ou símbolo, como se fosse a indicação dos quartos e de espaços do hotelzinho. Os números aparecem baralhados e vazados na página do papel, sobre uma tarja negra, simbolizando a única forma de sinalização na escuridão. À medida que lemos a narrativa, imaginamos o homem tateando no escuro, tendo como guia apenas aqueles signos baralhados.

A linguagem do cinema é evocada com a passagem das páginas, em que os números têm o poder de sugerir as imagens do corredor escuro e os caminhos tortuosos percorridos pelo homem que precisa sair do hotel.

Imagens e vozes de *O Mez da Grippe*

O Mez da Grippe, publicado numa brochura em 1981, é uma novela que tem, a princípio, o objetivo de narrar o período em que ocorreu o surto da gripe espanhola em Curitiba, do final de outubro ao início de dezembro de 1918, época em que também se desenrolava o final da Primeira Guerra Mundial. Conta com recortes de jornais, fotografias, cartões postais, relatórios oficiais, poemas, desenhos, depoimento oral, símbolos religiosos. Eles são usados de maneira intercalada, baralhando a narrativa, dando a impressão de que se trata da edição de um jornal, de um almanaque ou de um documentário cinematográfico.

O livro foi composto como um documentário cinematográfico no modo observativo, ou seja, em que não há interferência direta de uma voz narrativa central e ordenadora; as próprias imagens e depoimentos conduzem a história, destacando sua característica polifônica. Nesse modo narrativo, o isolamento do cineasta-narrador “[...] na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz” (NICHOLS, 2005, p. 148). E é isso que ocorre: Valêncio Xavier evita o tom didático de um documentário expositivo, e procura baralhar as diversas vozes, que entram em choque em trechos da composição.

Apesar disso, sua narrativa é realista, pois se mantém fiel a determinadas convenções que destacam seu teor múltiplo, tais como o ocultamento do narrador, que se esconde atrás das vozes presentes na narrativa; a descrição do ambiente, com o uso de imagens da época e textos documentais, tais como relatórios, textos jornalísticos, fotografias, depoimento; a marcação do tempo, com os dias do mês exibidos no cabeçalho da maioria das páginas e a atualização diária dos fatos, por meio das notícias do *Commercio do Paraná* e do *Diário da Tarde*; a utilização de várias vozes na narrativa. É um livro realizado como se fosse a edição de um filme-documentário, em que o editor, a partir do material bruto registrado por uma câmera cinematográfica, recorta e cola os pedaços da realidade registrada a partir de uma certa lógica de edição.

Fazendo mais uma vez um paralelo com o cinema, Valêncio utilizou o mesmo princípio na construção de seus filmes. Dentre eles, *O pão negro* (1993), sobre a Colônia

Cecília, comunidade anarquista efêmera na cidade de Palmeira, interior do Paraná, no final do século XIX. Neste documentário, assim como em *O Mez da Grippe*, Valêncio mistura diversas vozes, entre elas trechos de escritos teóricos do anarquismo (lidos pelo jornalista Manoel Carlos Karam); depoimentos (dentre eles, o de Oreste Agotani, descendente dos pioneiros da colônia, e de historiadores); fotografias de época; trilha sonora com trechos de óperas italianas; jornalismo policial, que criminaliza o movimento social de maneira carnalizada; e a encenação de determinados episódios da formação da colônia, por meio de docudrama, ou seja, modalidade documental que dramatiza as ações em vez de apenas descrevê-las.

Em *O Mez da Grippe*, podemos localizar vozes que ajudam a compor o panorama do final do ano de 1918 em Curitiba, tais como: a) um homem de bigode que aparece associado a um poema erótico. Ele aparece na capa e logo no início do livro e chega praticamente a seu final; b) o registro do espaço da cidade por meio de cartões postais e fotografias. Eles mostram as belas construções da cidade burguesa da *belle époque*, em contraste com os enunciados que mostram os estragos causados pela gripe; c) anúncios publicitários dos produtos da época, geralmente voltados às mulheres, à higiene e à saúde; d) anúncios classificados que oferecem vagas para empregados domésticos, atestando que muitos caíram doentes ou morreram, e por esse motivo precisam ser substituídos; e) o depoimento de Dona Lúcia, uma testemunha ocular da gripe, entrevistada em 1976, pelo próprio Valêncio, e que funciona como elo para diversos fragmentos do livro; f) pequenos excertos satíricos de jornais, geralmente minimizando a gravidade da doença; g) manchetes dos jornais sobre a Segunda Guerra Mundial; h) manchetes sobre a epidemia da gripe; i) matérias jornalísticas sobre a morte de internos em um hospital psiquiátrico em Curitiba; j) símbolos religiosos; k) textos satíricos que mostram o clima de hostilidade contra a população formada por imigrantes e descendentes alemães em virtude da derrota na guerra; l) poemas satíricos sobre a gripe; m) pensamentos e axiomas publicados nos jornais; n) pequenas notas sociais em jornal.

O livro conta com diversos conflitos em torno da construção do significado. As vozes se entrecrocaram, em procedimento que podemos explicar levando a conceituação de Bakhtin (2003) sobre a polifonia. Com isso, tem-se a diversidade da vida social, cultural e ideológica das personagens, pondo em evidência a essência do conflito social e ancorando a novela em pressupostos realistas. Em *O Mez da Grippe*, têm-se vozes que concorrem para firmar determinado sentido e minar outros. Assim, há vozes que formam narrativas que se opõem: as

que buscam o controle social e visam acalmar a população tentando impor a ordem em relação à epidemia da gripe, e as que pretendem revelar uma verdade além da versão oficial.

Há também uma narrativa íntima, que está à margem dos grandes acontecimentos, embora se desenvolva nesse contexto, e interfira na grande narrativa da gripe de uma maneira carnavalizada, como é o caso do poema erótico que podemos associar ao homem do bigode. Os fragmentos do poema estão em todo o texto. É um importante fio narrativo. Enquanto a cidade é tomada pela gripe, há um homem movido pelo desejo sexual incontrolável que sai às ruas em busca de sexo. Ele é apresentado já no início, na mesma página em que aparece o título de jornal: “A paz está interrompida”, referindo-se aos episódios finais da Primeira Guerra Mundial:



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

Aproveitando a vulnerabilidade das pessoas e a possibilidade de manter-se anônimo, ele invade uma casa e estupra uma mulher loira doente (que mais tarde aparece no relato de D. Lúcia), totalmente tomada pelo delírio da doença. Apesar de estar em casa com o marido, este nada pode fazer por se encontrar também doente. O poema descreve minuciosamente o ato sexual e a perversidade do homem, que se esconde no anonimato, como é possível ver a seguir:

DIA 30 SÁBADO

O KAISER ESTÁ COM HESPANHOLA

De amanhã em diante será restabelecido o tráfego dos bonds os quais circularão de acordo com o antigo horário.

DT



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

“Ela, a mulher, nunca mais ficou com o juízo perfeito. Passava uns tempos boa, teve até um filho, criança linda. De repente, dava assim como uma tristeza nela, safa a andar sozinha pelas ruas, sempre com um vidrinho de veneno nas mãos. Nunca largava do veneno, mesmo quando estava normal, alegre com o marido e o filho. . .”

DONA LÚCIA – 1976

66

A edição do poema e a montagem das páginas corroboram para pôr em questão o discurso oficial. Este pretende mostrar a gripe como uma doença bastante séria, mas passível de controle e tratamento, desde que a população tome algumas precauções, tais como a de não frequentar ambientes fechados, não visitar parentes, adotar medidas de higiene, como a desinfecção dos ambientes com creolina. O discurso oficial, veiculado pelo jornal *Commercio do Paraná*, traz um retrato amenizado da realidade, que logo é problematizada:

CONSELHO

ACONSELHAMOS AOS HABITANTES DE CURITIBA 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

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



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

18

Na página acima, vemos o discurso oficial de Trajano Reis, diretor do serviço sanitário, pedindo que os curitibanos não se visitem, “até que termine a epidemia no Rio de Janeiro”, ou seja, não se admite ainda no dia 22 de outubro que a doença é epidêmica também em Curitiba. Abaixo do texto está o poema do homem de bigode, descrevendo como este entrou na casa da mulher que contraíra gripe e estava muito doente. O primeiro verso contrasta com o discurso oficial do diretor do serviço sanitário, ao anunciar: “Entro na casa”. O poema está entrecortado pelas imagens de uma tranquila rua do Batel, tradicional reduto da classe média alta de Curitiba. O poema “entra” na casa/fotografia, sugerindo tanto a contestação da ordem civil por não atender a demanda de Trajano Reis, a penetração sexual e a inoculação do vírus da gripe de maneira epidêmica na cidade. Esse efeito de polifonia e de carnavalização do discurso oficial ganha destaque com a adoção da montagem cinematográfica, que evidencia os contrastes. Procedimento semelhante ocorre na página a seguir:

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



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

DONA LÚCIA – 1976

54

O poema erótico, neste caso, é reforçado pela imagem do anúncio de uma pomada para os seios. O título do anúncio, em destaque, evidencia a imagem do seio volumoso. Em seguida, o depoimento de D. Lúcia dá continuidade ao fio da história da mulher que, juntamente com seu marido, adoece em casa, sem qualquer atendimento. A mulher, identificada como Clara, é atacada sexualmente pelo homem de bigode em seu poema erótico. A partir do contraste, da montagem, Valêncio Xavier faz com que duas narrativas aparentemente distintas se misturem. Além disso, a junção entre o poema erótico, a imagem sugestiva do anúncio e o fragmento da história de D. Lúcia destacam a relação entre sexo e doença presente ao longo do livro.

Considerações finais

As possibilidades interpretativas de *O Mez da Grippe* vão muito além do esboço apresentado acima e têm gerado uma série de estudos. Elaborado de maneira originalíssima numa época em que o entrecruzamento de narrativas e o uso de diversas mídias não eram tão constantes na literatura como ocorre hoje, o livro desponta como um dos mais importantes

textos da literatura paranaense recente. Valêncio Xavier, artista que dominava outras áreas da produção cultural como o jornalismo e o cinema, criou uma forma originalíssima de realizar uma narrativa minimalista a partir de fragmentos da realidade, montando um mosaico da Curitiba do final do ano de 1918.

A atualidade de *O Mez da Grippe* está no fato de problematizar a luta pela verdade em torno da epidemia da gripe espanhola, em que o campo discursivo encontra contendores que pretendem plasmar o discurso oficial, visando o controle social, e as vozes dissonantes, como o poema do homem do bigode. Nesse caso, Valêncio vale-se de uma característica muito cara ao romance (e à literatura em prosa, de uma forma geral): a capacidade de fornecer uma visão que problematiza a realidade. Assim, podemos entender a relação do texto de Valêncio com a própria noção de realismo. Em vez de aceitar a palavra escrita de maneira ortodoxa, Valêncio ensina o leitor a buscar as contradições, evidenciadas com o procedimento técnico da montagem. É como se a técnica funcionasse como um efeito de estranhamento tão poderoso a ponto de levar o leitor a problematizar a realidade.

Referências

- ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- ATEM, R. **Panorama da poesia contemporânea em Curitiba**. Curitiba, PR, 1990, 276f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Ana Maria Ioriatti e Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DESSONS, G. **Introduction à l'analyse du poème**. Paris: Dunod, 1996.
- ECO, U. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FREITAS, A. **Arte e contestação: o Salão Paranaense nos anos de chumbo**. Curitiba: Medusa, 2013.

JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema.** Trad. Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LEMINSKI, P. **Sério Paranaenses – n. 2.** Curitiba: Editora UFPR, 1988.

MANOVICH, L. **The language of new media.** Massachusetts: MIT, 2001.

NICHOL, B. **Introdução ao documentário.** Trad. Mônica Martins. Campinas: Papyrus, 2005.

SANTAELLA, L. **Cultura das mídias.** São Paulo: Razão Social, 1992.

_____. **Panorama da arte tecnológica.** In: LEÃO, Lúcia (Org.). *O chip e o calendoscópio: reflexões sobre as novas mídias.* São Paulo: Senac, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

XAVIER, Valêncio. O Frankenstein de Curitiba. **Revista Cult**, São Paulo, n. 20, p. 5-9, mar. 1999. Entrevista concedida a Joca Reiners Terron.

_____. **O Mez da Grippe e outros livros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WATT, I. **Ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.