

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Priscila Lins Bezerra Pinheiro

**Desempacotando a biblioteca de Valêncio Xavier:
permanência e rupturas em *O mez da gripe***

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Priscila Lins Bezerra Pinheiro

**Desempacotando a biblioteca de Valêncio Xavier:
permanência e rupturas em *O mez da gripe***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

São Paulo

2021

BANCA EXAMINADORA

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sei que *está no detalhe* e para além dele.

À CAPES, pela bolsa concedida.

À Professora Cida, por ser permanência duradoura e afetuosa, por continuar me guiando nos trajetos da Literatura e da Arte, por ter me apresentado à obra de Valêncio Xavier, por ter me orientado e ter feito essa pandemia mais possível por meio de nossos diálogos de amizade e conhecimento.

À Professora Maria Salete Borba, pelo gentil aceite de participação da Banca de Qualificação e pelas ricas orientações. Muito do que há na versão final deste trabalho foi em razão de suas considerações.

À Professora Maria José Palo, pela participação da Banca de Qualificação e pelos aguçados comentários na arguição do trabalho. Sem dúvida, a Sra. me motivou a repensar e replanejar trajetos.

À Ana Albertina, pelo sorriso sempre presente no rosto, mesmo que por telefone, e foram muitas as vezes que nos falamos, pela presença feita mesmo que não estivéssemos juntas presencialmente.

A todas as professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, em especial aquelas com as quais tive prazer de ter aula, presencial ou remotamente: Beth Braith, Vera Bastazin, Beth Cardoso, Leila Darin e Maria Rosa.

A todos os colegas do Programa, em especial à Juliana Valverde, Amanda, Adele, Marcelo e Anna Victória. Minha gratidão pelas trocas, pelas tardes de discussão e sorrisos.

Ao Leonardo Tavares, pela oportunidade de diálogo, que contribuiu significativamente para que eu chegasse até aqui.

Às minhas amigas-irmãs Cristiane, Elisângela e Regiane, por sempre me incentivarem e terem uma palavra de alento. Das permanências que me fazem muito feliz nesta vida!

À minha mãe, irmãs e sobrinhos. Como é bom saber que posso contar com vocês em tempos de luta e em tempos de paz.

Ao meu companheiro Claudio, por ser esta pessoa tão especial e compreensiva, pelo seu apoio incondicional em todos os momentos.

À Helô, o meu mais novo amor, por ser das permanências mais lindas que já tive.

Colar novamente não recupera jamais a autenticidade[...] subverto a regra, desconfiguro o mundo [...] Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria.

Compagnon, 1996, p. 10.

PINHEIRO, Priscila Lins Bezerra. **Desempacotando a biblioteca de Valêncio Xavier**: permanências e rupturas em *O mez da gripe*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2021. 133 p.

RESUMO

Esta dissertação especula sobre a poética da apropriação como pós-vida na obra *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier (1981), na qual espectros mnemônicos da forma manifestam-se por meio de permanências e rupturas. Pautada nas relações entre imagem e texto, esta investigação objetiva refletir, por um lado, como Valêncio Xavier ativa a sobrevivência das imagens dos objetos verbovisuais de sua biblioteca, acolhendo as (des)continuidades e os anacronismos. Por outro lado, tenta apreender a potência da apropriação que Valêncio imprime a suas ninfas, por meio do *ready-made*, da montagem e da colagem. Para explorar tal problemática, questiona-se: como a biblioteca de Valêncio engendra trajetos de leitura e escritura em *O mez da gripe*? Como a escritura valenciana de *O mez da gripe* incorpora formas preexistentes? A fim de pôr luz a essas indagações, conjectura-se que a apropriação é procedimento poético de retorno, gerador de outro espaçotempo em *O mez da gripe*, assim como sugere-se que a novela engripada é forjada no limiar das artes. A fundamentação teórico-crítica apoia-se nos conceitos *coleção* e *aura*, de Walter Benjamin, na noção de pós-produção, de Nicolas Bourriaud, assim como na concepção de *fórmulas de páthos*, de Aby Warburg. Este estudo evidencia, entre outras considerações, que o colecionador Valêncio Xavier arquiteta uma poética de apropriação, por meio da qual inscreve sua literatura viral na tradição de obras que trazem em si o traço do desastre.

Palavras-chave: Valêncio Xavier; *O mez da gripe*; Novela verbovisual; Apropriação; Escritura; Fórmula de páthos.

PINHEIRO, P. L. B. **Unpacking Valêncio Xavier's library: permanence and rupture in *O Mez da Grippe*** [Unpublished master's thesis]. Pontifical Catholic University of São Paulo. 2021. 133 p.

ABSTRACT

The present thesis reflects on the poetics of appropriation as continuous life in the literary work *O Mez da Grippe* (The Flu Month, own translation) by Valêncio Xavier (1981), in which mnemonic spectra of the form appear through permanence and rupture. Based on the relations between image and text, the here established investigation aims to answer, on one hand, how Valêncio Xavier allows the survival of his library's verbal-visual object's images, embracing their discontinuities and anachronisms. On the other hand, this thesis attempts to capture the power of appropriation which Valêncio impresses on his nymphs through the *ready-made* style, montage and collage. In order to conduct such research, we must inquire: how does Valêncio's library engender routes of reading and writing in *O Mez da Grippe*? How does his writing incorporate pre-existing forms? For the purpose of answering these questions, we assume appropriation is a poetic procedure of return, creator of a different spacetime in *O Mez da Grippe*. We also suggest the novel in question is fashioned on the grounds of the arts. This work's critical theoretical foundation relies on Walter Benjamin's concepts *collection* and *aura*, Nicolas Bourriaud's notion of *postproduction* as well as on Aby Warburg's *pathos formula*. Furthermore, the present study stresses that Valêncio, as a collector, architects his poetics of appropriation so as to carve his viral literature on the tradition of literary works which carry the mark of disaster within.

Keywords: Valêncio Xavier; *O Mez da Grippe*; verbal-visual novel; appropriation; writing; *pathos formula*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da revista Paliumm	Figura 2 – Detalhe da capa da revista Lama	15
Figura 3 - Capa e detalhe da capa O mez da gripe.....		16
Figura 4 -Reprodução de páginas do livro Zero (2010).....		22
Figura 5 -Reprodução de páginas do livro Zero (2010).....		22
Figura 6 - Reprodução de página do livro Guerra camponesa no Contestado (1979).....		24
Figura 7 - reprodução de página do livro Guerra camponesa no Contestado (1979).....		24
Figura 8 - Carta de Augusto de Campos – 26/08/1975.....		26
Figura 9 - Carta de Antonio Candido – 13/09/1988		27
Figura 10 - Reprodução da capa de Cidade de Deus (1970) e Zovos (1977)...		29
Figura 11 -Reprodução de fragmentos da obra Somos todos assassinos (1980)		29
Figura 12 - Pseudo Mais (1996)		31
Figura 13 - Reprodução de páginas do livro Légendes Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazone (1923)		33
Figura 14 - Reprodução de páginas do livro Légendes Croyances et Talismans des Indiens de l'Amazone (1923)		33
Figura 15 - Reprodução de páginas do livro Pathé-Baby (1926)		34
Figura 16 - Reprodução de páginas do livro O mez da gripe (1998)		35
Figura 17 - Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y. Las meninas, 1656		42
Figura 18 - Rones Dumke e Valêncio Xavier. Las meninas, 1993		43
Figura 19 - Rones Dumke. Las meninas, 1993. (Detalhe)		43
Figura 20 - Rubens, Peter Paul. Pallas e Arachne, 1636-37.....		45
Figura 21 - Jordaens, Jacques. Apolo vencedor de Pan, 1636 - 1638.....		45
Figura 22 - Rones Dumke e Valêncio Xavier. Las meninas, 1993. (Detalhe) ...		46
Figura 23 - Valêncio Xavier. Las meninas, 1993. Detalhe.		47
Figura 24 - pintura baixo o conceito Merz.....		50
Figura 25 - Reprodução de páginas do livro O camponês de Paris (1926)		53

Figura 26 -- Reprodução de páginas do livro <i>O camponês de Paris</i> (1926)	53
Figura 27 -Reprodução de páginas do livro <i>Nadja</i> (1928).....	54
Figura 28 - O nascimento de <i>Vênus</i> (1485) e <i>A primavera</i> (1480)	61
Figura 29 - Detalhe - O nascimento de <i>Vênus</i> e <i>A primavera</i>	61
Figura 30 - Collage - ilustração de Henry Darger (1892–1973)	66
Figura 31 - Processo decalque obra de Henry Darger	68
Figura 32 - Processo decalque obra de Henry Darger	68
Figura 33 – Velázquez. <i>Las meninas</i> , 1656; Rones Dumke. <i>Las meninas</i> , 1993;	69
Figura 34 - Nascimento de <i>Vênus valenciana</i>	70
Figura 35 - Nascimento de <i>Vênus</i> , o verso	71
Figura 36 - Anúncio de guerra em <i>O mez da gripe</i>	73
Figura 37 - Painel dedicado à guerra em <i>O Mez da gripe</i> . Montado pela autora sob inspiração de Warburg	73
Figura 38 - <i>uvens bélicas</i> , no Arquivo Warburg	74
Figura 39 - Valêncio Xavier. <i>Desembrulhando as balas Zequinha</i> , 1973	76
Figura 40 - <i>Figurinhas das Balas Zequinha</i>	77
Figura 41 - <i>Cenas do filme franco-japonês</i>	80
Figura 42 - Pablo Picasso. <i>Guitar</i> , 1913.	85
Figura 43 - <i>Página moléstias do peito</i>	93
Figura 44 - <i>Perfil da mulher romântica O mez da gripe</i>	94
Figura 45 - <i>As nuvens de caveiras</i>	97
Figura 46 - <i>Ilustração caveiras, século XV</i>	98
Figura 47 - <i>Ilustração caveiras, século XVII</i>	99
Figura 48 - <i>Ilustração caveiras, século XIX</i>	100
Figura 49 - <i>Caveiras em tempo de peste</i>	101
Figura 50 - <i>Prancha 41a</i>	103
Figura 51 - <i>Desenho Minha mãe morrendo (nº 7)</i>	104
Figura 52 - <i>Comparativa, obras de Warburg e Flávio de Carvalho</i>	105
Figura 53 - <i>Composição figurativa de sofrimento e morte valencianos</i>	106
Figura 54 - <i>A pós-vida nas imagens valencianas</i>	107
Figura 55 - <i>Cartões-postais O mez da gripe</i>	110
Figura 56 - <i>Fotogramas, Curta-Metragem Caro Signore Fellini</i> , 1979.....	112
Figura 57 - <i>cenas do filme Carta a Fellini</i>	114

Figura 58 - Cartão-postal de Curitiba	116
Figura 59 – Dia 22 de Out. 1918. Conselho.....	117
Figura 60 - dia 6, nov. 1918. Vigoroso ataque britânico	118
Figura 61 - Retratos e janelas.....	122
Figura 62 - Situação Epidemiológica da Covid-19 no Brasil	124
Figura 63 - Não obstante, poema	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Estilhaços da História: fragmentos verbovisuais na literatura convulsiva de Valêncio Xavier	14
CAPÍTULO 1: VALÊNCIO XAVIER COM VELÁZQUEZ E DUCHAMP	41
1.1. Valêncio Xavier, autor de <i>Las meninas</i>	41
1.2. O efeito Duchamp: A beleza será convulsiva, ou não será	49
1.3. Aby Warburg, o colecionador	60
CAPÍTULO 2: Da biblioteca na garagem, rremembranças de um colecionador	66
2.1. Sobre outras meninas: ninfas valencianas	66
2.2. Desembrulhando balas, livros, coleções e história(s)	75
2.3. Produção singular, gráfica particular: apropriação no século XX	84
CAPÍTULO 3: O viral na novela valenciana engripada	91
3.1. Doença, morte e pós-vida em <i>O mez da gripe</i>	91
3.2. Cartofilia valenciana: trajetos de um colecionador	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS: Não obstante, continuamos firmes na nossa atitude pela razão	120
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO: Estilhaços da História: fragmentos verbovisuais na literatura convulsiva de Valêncio Xavier

Eu Alephemet o Sábio
 que tudo sabe e tudo vê
 que abre todas as portas
 que leu mil livros
 livros de palavras
 e livros ilustrados
 que lê o destino
 no ventre
 dos escorpiões
 das areias
 não sei dizer o que senti
 mil e uma noites no deserto
 pensei e não sei o que pensar

(XAVIER, 2001. p. 31)

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar.

(SONTAG, 2007, I.24)

Emaranhado à biografia de Valêncio Xavier (2001), o narrador-personagem da novela *Minha mãe morrendo* revela o escritor na biblioteca. A leitura de “mil livros de palavras” ou “ilustrados” expande-se na poética valenciana como manifestação da apropriação de textos verbovisuais: há uma aproximação do tempo da leitura ao da escritura. Vestígios de uma bibliografia vasta e diversificada da literatura universal e fragmentos palávrlicos-visuais “aderem às páginas do livro” [...] forjando “imprevistos enlaces entre várias linguagens” (GANDIER, 2008, p. 1).

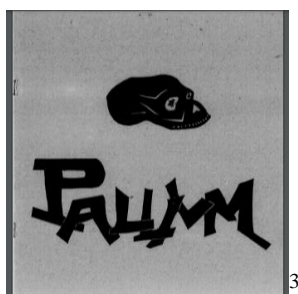
Valêncio Xavier Niculitcheff foi, antes de publicar suas obras literárias, jornalista, fotógrafo, desenhista e diretor de cinema. Homem multimídia, começou a experimentar uma estratégia delirante em seus textos. Alcinhado de Frankenstein de Curitiba por Joca Reiners Terron, Valêncio, que era paulistano, aceitava o apelido, pois admitia que tal como a personagem de Mary Shelley,

que montava sua criatura com pedaços de cadáveres, ele escrevia “literatura com pedaços de coisas”.

Além dessa aproximação sombria com a literatura universal, há um acercamento local que o insere na tradição dos escritores lúgubres ou malditos¹ de Curitiba. Como exemplo, o grupo *Cenáculo*, liderado por Dario Vellozo, que tinha por emblema um escudo datado de 1893 e nele gravadas uma cruz, uma pena e uma caveira. As revistas *Pallium* (1898) e *Lama*²(2009), editadas por Júlio Pernetta e Silveira Neto, e por Fabiano Viana, respectivamente, também possuíam em suas insígnias a representação da morte, como é possível verificar nas seguintes ilustrações (MOREIRA, 2014, p. 191,192):

Figura: Detalhe da capa da revista Lama

Figura 1 - Capa da revista Palliumm Figura 2 – Detalhe da capa da revista Lama



Fonte: autor não referenciado, Hemeroteca Digital Brasileira.



Fonte: autor não referenciado, Blog Baú de Fragmentos⁴.

¹ É o caso de Dalton Trevisan (14/06/1925 –) e Paulo Leminsk (24/08/1944 – 7/06/1989).

² Com o slogan “Venha sujar suas mãos”, a revista tinha um apelo ao universo *pulp fiction*. As revistas *pulp*, ou *pulp fictions*, primeiramente lançadas nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1950, eram assim chamadas por serem impressas em papel de baixa qualidade, por alguns centavos. “Criaturas, psicopatas, vampiros, detetives. Todos estão presentes. Do terror ao suspense. Do realismo fantástico ao horror inimaginável”. Assim Fabiano Viana apresentava a *Lama*.

³ Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/423785/per423785_1898_00002.pdf>. Acesso em 23 jul. 2021.

⁴ Disponível em: <<https://baudefragmentos.blogspot.com/?m=0>>. Acesso em 23 jul. 2021.

O imaginário funesto paranaense é fundante alegoria da morte na obra de Valêncio Xavier, configurando não só o “espírito humano petrificado; mas [...] também natureza em decadência, transformação do cadáver em esqueleto que será pó” (BUCK-MORSS apud MOREIRA, 2014, p. 190). Tal alegoria metamorfoseia os “seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas” (GAGNEBIN apud MOREIRA, 2014, p. 190). São estes emblemas mortíferos que introduzem e permeiam a novela em estudo *O mez da grippe* (1981):

Figura 3 - Capa e detalhe da capa *O mez da grippe*



Fonte: Rones Dumke, capa do livro *O Mez da grippe*, 1981, reprodução da imagem disponível na Internet.

A capa da primeira edição da obra, imagetivamente, é simulacro das palavras introdutórias do ensaio *A doença como metáfora* (1978), uma vez que a ilustração apresentada é céu negro de nuvens cadavéricas, é escuridão que indicia, pelo olhar penetrante da figura masculina, o prenúncio de uma longa e assustadora noite no reino dos são. O contexto urbano é retratado em perspectiva e o homem ocupa o plano central da imagem. Com olhar austero e bigode imponente, leva um *bóton* em seu paletó com o símbolo da morte (letra M e uma cruz). Todos esses aspectos lúgubres são confirmados na epígrafe que abre a novela:

“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”. (SADE apud XAVIER, 1998, p.7)

Se “Sade é surrealista no sadismo⁵ [...] pela singularidade de um imaginário erótico ao qual seu nome estava definitivamente vinculado” (MORAES, 2006, p. 113), na obra valenciana, o divino Sade, assim reverenciado pelos surrealistas (1924), que o ressuscitam, engendra poética (des)estruturante. O retorno a Sade e a essa vanguarda é determinante para “o entrecruzamento de superfícies textuais e plásticas e a interpenetração de vários referentes” (GANDIER, 2008, p. 1) verbovisuais, fragmentários, eróticos e mortíferos na obra valenciana. Como Valêncio Xavier adentra nessa atmosfera surrealista em 1975, quando escreve *O mez da gripe?* Segundo Maria Salete Borba (2020, p. 13)

aquele menino que frequentava as matinês, no auge de sua juventude, em 1959, aos 26 anos, vai para Paris com o intuito de recuperar uma herança e aproveitar o aprendizado que a cidade, com todas as suas histórias, podia lhe oferecer. A vida de estudante na capital francesa não foi fácil, tal como ele lembrava e contava; mas foi marcada pelo aprendizado e pela presença de artistas, entre os quais se destacam Wifredo Lam e Jean Arp. São os vestígios dessa temporada na capital francesa, além de suas lembranças narradas em conversas, de seus cadernos de anotações, que constituem o arcabouço mnemônico de 100 anos em 100 filmes. Vejamos o porquê. Numa das visitas realizadas à residência de Valêncio Xavier em 2004, ao longo da conversa ele apresenta um caderno da época de estudante; neste caderno uma lista extensa de filmes registra o interesse do jovem Valêncio pelo cinema. Esse interesse inicial pela cultura cinematográfica foi o primeiro passo de uma longa jornada.

Wifredo Lam (1902–1982), cuja origem era afro-cubana, foi bem acolhido em uma Paris vanguardista e inclusiva. Sua ancestralidade e interesse pela arte africana o aproximou de Picasso, que estudava as máscaras africanas. Breton via na relação com Wifredo uma “forma profunda de surrealismo na prática, com a derrubada da hierarquia, fruto da libertação da imaginação, expressão de uma revolução racial”⁶. Wifredo fusionou o cubismo e o surrealismo, manifestando

⁵ Frase publicada no primeiro Manifesto do Surrealismo (1924). Informação obtida no texto “O ‘divino marquês’ dos surrealistas, In: **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina, de Eliane Robert Moraes, 2006.

⁶ Wifredo Lam, Imagination Unchained - Julian Stallabrass – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K9RgEiNQ0Kc&ab_channel=TeleSUREnglish> 12’00 – 12’12

sua “descolonização mental”⁷. A obra *Empereur des mouches* (1948), de Lam, que pode ser comparada à *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881 –1973), com elementos da cultura africana, é exemplo disso. É Wifredo quem conhece Valêncio e o apresenta a Jean Arp⁸, que o indica para o trabalho de fotógrafo em algumas galerias de arte, como a de Denise Bleibtreu.⁹

Jean Arp (1886 – 1966), franco-alemão, produzia esculturas e transitava entre o dadaísmo e o surrealismo. O caso era um dos procedimentos realizados na composição de suas obras, principalmente entre os anos de 1916-17. Muitas telas “Sem título”, deste período, que estão no MOMA, têm por descrição: “colagem com quadrados arranjados de acordo com a lei do acaso”. Tal premissa de aleatoriedade era um posicionamento contra a ordem e as regras impostas à vida e à arte principalmente antes da Primeira Guerra Mundial, que é fator predominante para a ruptura com os antigos padrões.

O contato com Lam, Arp e outros artistas visuais, o trabalho fotográfico realizado em algumas galerias de arte e a atmosfera artística parisiense, em 1959, pós Segunda Guerra Mundial, fizeram com que Valêncio, anos mais tarde, conjugasse “os mais heteróclitos elementos plásticos, dispersos no tempo e no espaço” em sua obra literária (CERDEIRA apud VALENTIM, p. 120). Como novelista-gráfico, o autor criou novos usos ao apropriar-se de notícias quase inteiras de jornais, de propagandas, santinhos, desenhos, fotografias, dentre outros, manifestando subversão por meio da linguagem estética. É importante enfatizar que quando Valêncio Xavier começa a produzir suas obras literárias, na década de 60, vivia-se a Ditadura Militar no Brasil.

Quanto ao cinema visto em sua viagem a Paris, é possível que na imensa lista de filmes do jovem Valêncio predominassem aqueles chancelados pela *nouvelle vague*. A “nova onda” surgiu dos destroços da Segunda Guerra Mundial. Contra os sonhos despedaçados, a estética como arma:

A rua contra o estúdio, a invenção ou acontecimento contra a adaptação literária de luxo, o relato em primeira pessoa contra o roteiro, a luz do dia contra as sombras e a luz dos refletores, o descuido irresponsável e um pouco dândi contra a seriedade sossegada e o

⁷ *Idem*. 0’52

⁸ Em sua tese **A poética de Valêncio Xavier**: anacronismo e deslocamento, Maria Salete Borba aborda com detalhes a estadia de Valêncio na França e a relação com esses artistas.

⁹ Na França, foi ícone das vanguardas artísticas no pós-guerra. Grandes artistas passaram por sua galeria. Foi ela quem organizou a primeira exposição de Mondrian na França, em 1957.

pessimismo do cinema estabelecido, atores jovens e desconhecidos contra os monstros sagrados já envelhecidos, a ideia de que o cinema é mais paixão que aprendizado e que se aprende a fazer filmes vendo-os com os próprios olhos e não apenas como assistente de direção. (DANEY apud GALVÃO, 2008, p. 21).

Esse tipo de cinema estético-político influenciou Valêncio e o impulsionou a produzir filmes com “o desejo de mostrar o desenho deixado pela realidade no celuloide” (BAZIN apud GALVÃO, 2008, p. 7). É em 1959, ano em que Valêncio esteve em Paris, que os filmes *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Quatre Cent Coups* (1959), de François Truffaut, receberam a *Palme d'Or*. *Hiroshima mon Amour* (1959), com roteiro de Marguerite Duras e direção de Alain Resnais, foi bem recebido, apesar de ser um “filme tão provocador em 1959, e de um escrito de vanguarda, distante dos hábitos do grande público”. (MARIE, 2003, p. 174). Alain Resnais passa a ter grande importância na produção cinematográfica e literária futura de Valêncio, principalmente no que diz respeito à montagem.

Estar em Paris na transição da década de 50 para 60 é experiência marcante para Valêncio. Nesse período do pós-guerra, os ideais artísticos surgidos com o surrealismo (1924) são retomados, a fim de reavivar a “violenta necessidade [que] parecia levar a uma concepção de mundo na qual a silhueta humana desaparecia em função de tudo que a perseguia, para reaparecer sob o talhe de formas monstruosas ou de deformidades ameaçadoras” (MORAES, 2006, p. 121). Quando Valêncio Xavier volta ao Brasil, inicia-se o decênio da Ditadura Militar. Esse fator é predominante para que o surrealismo e o espírito da arte como arma sejam necessariamente recuperados.

É na década de 60 que Valêncio Xavier estreia sua vida literária. A primeira publicação do conto “Acidentes de trabalho” (1963) ocorreu na revista carioca *Senhor*¹⁰, que tinha projeto gráfico arrojado. Apaixonado pela brevidade narrativa, ele seguiu participando da cena literária em periódicos. A seguinte publicação de maior destaque deu-se na coletânea de contos *7 de amor e violência*¹¹ (1965). Sobre essa obra é importante enfatizar que foi a primeira em Curitiba a se manifestar contra o golpe militar. A antologia reunia textos de sete jovens autores: Elias Farah, Jodat Kury, Nelson Padrella, Oscar Volpini, Sylvio

¹⁰ XAVIER, Valêncio. Acidentes de trabalho. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 49, 1963.

¹¹ FARAH, Elias. et al. *7 de amor & violência*. 2 ed. Curitiba: Criar Edições, 1986.

Back, Valêncio Xavier e Walmor Marcellino. Antes de ser apreendida pelo Dops, 1500 exemplares da obra foram vendidos envoltos

por uma tarja preta que trazia a frase, assinada pelo crítico literário e contista Hélio Pólvora: “A primeira experiência ficcional que toma a ‘revolução’ (vai mesmo entre aspas, porque não se entende revolução sem povo) como pano de fundo, mostrando como ela repercutiu na palhoça do camponês esquecido e como reagiram os jovens angustiados de uma grande cidade”(OLIVEIRA, 2014, on-line).

O projeto revolucionário da capa é defendido por Nelson Padrella quando afirmava que a literatura é “a experiência do trauma [...] expressa num discurso que revela as dimensões da fragmentação, do desconsolo e da resistência face ao que a realidade impunha” (PADRELLA apud OLIVEIRA, 2014, on-line). Artista plástico e escritor, nascido no Rio de Janeiro e criado em Palmeira, nos Campos Gerais, Padrella também se aventurava no cinema junto com Oscar Volpini, Sylvio Back e Valêncio Xavier. A aproximação cinema/literatura presente no título *7 de amor e violência* é apenas um indício da relevância que o cinema tem para a produção literária valenciana.

Na década de 70, Valêncio Xavier escreveu três ensaios importantes para a historiografia de Curitiba: *Desembrulhando as balas Zequinha*¹² (1973), *História de Curitiba em quadrinhos*¹³ (1975) e *O lazer na Curitiba antiga*¹⁴ (1975). Em 1975, em parceria com o artista plástico Poty Lazzarotto, também lançou o livro *Curitiba, de nós*¹⁵, reunião de crônicas de memória da cidade no começo do século XX. Embora essas obras não tenham sido reconhecidas, foram substanciais para a obra futura de Valêncio Xavier, uma vez que, em sendo paulistano, ele foi se apropriando da cultura e do imaginário da cidade-cenário de sua produção fílmica e literária. Por meio dessa breve historiografia, temos contato com um Valêncio Xavier pesquisador. Vemos quão fundante pode ser o arquivo, a grande coleção da História, em sua poética.

¹² XAVIER, *Desembrulhando as balas Zequinha*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 1, n. 1, ago. 1975.

¹³ XAVIER, Valêncio. *História de Curitiba em quadrinhos*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 11, abr. 1975

¹⁴ XAVIER, Valêncio. *O lazer na Curitiba antiga*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 7, fev. 1975

¹⁵ LAZZAROTTO, Potyguara; XAVIER, Valêncio. *Curitiba, de nós*. 2 ed. aum. Curitiba, Nutritional/SEEC, 1989

No ano de 1975 dois fatos marcantes ocorrem na vida de Valêncio: a co-fundação da Cinemateca de Curitiba no Museu Guido Viaro e a pesquisa-escrita do livro que o consagrou: *O mez da gripe*. Como diretor da Cinemateca, pôde restaurar filmes antigos, inscrever Curitiba no cenário cinematográfico brasileiro, estar em contato com o acervo da Sétima Arte e produzir filmes¹⁶. É interessante notar como Valêncio usa a arte como resistência em um período histórico tão sombrio e pesado como foram os anos de chumbo (1964 – 1984). A respeito desse pragmatismo de engajamento, que remonta às vanguardas e ao modernismo, Antonio Candido observa que

no decênio de 70 pode-se falar em verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. [...] o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente. (CANDIDO, 1989, p. 208-9)

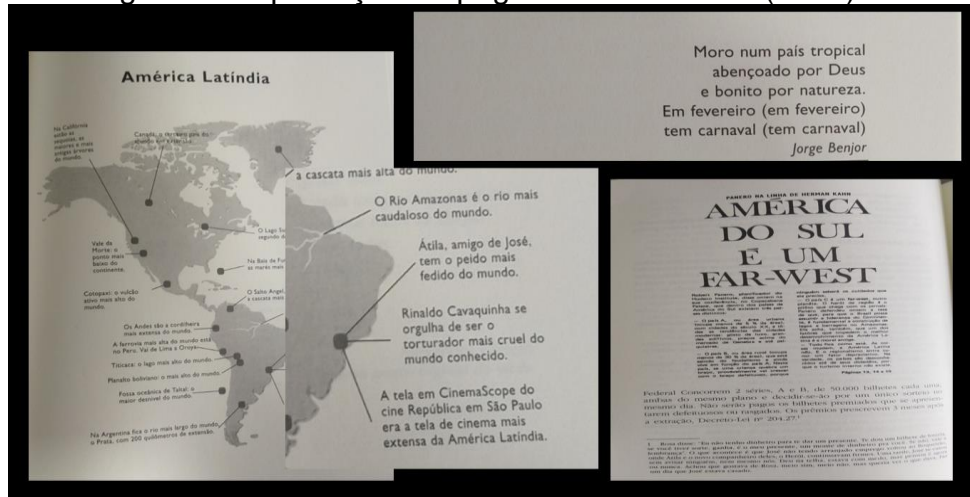
Embora tivesse escrito *O mez da gripe* em 75, livro com o qual seria mais reconhecido, a publicação apenas ocorreu em 1981. É interessante, porém, analisarmos três obras experimentais que dialogam com a poética valenciana de apropriação, montagem e colagem publicadas nesse ínterim. O romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão (1975), expressava a “sensação do Brasil despedaçado”¹⁷. Brandão, que também era jornalista, relata que a censura que lotou suas gavetas na redação foi a mesma que serviu de arquivo para seu

¹⁶ Obra fílmica de Valêncio Xavier: *Nós, O Paraná: História de um povo* (1960) – Direção: Salomão Scliar; *O Mate* (1963); *Jogos universitários* (1970); *A visita do velho senhor* (1975), direção de Ozualdo Candeias e direção executiva de Valêncio Xavier; *Salão da gravura, sala Poty* (1976); *O Monge da Lapa* (1979); *Caro signore Feline* (1980) - prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada de Curta Metragem; *O Corvo* (de Edgar Allan Poe) – (1982); *Pinturas rupestres do Paraná* (1992).

¹⁷ I.L. Brandão, Folhetim, 15/07/79: “Loyola, para cada texto um comício”. In: Gavetas vazias? tUma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70), de Tânia Pelegrini (1987).

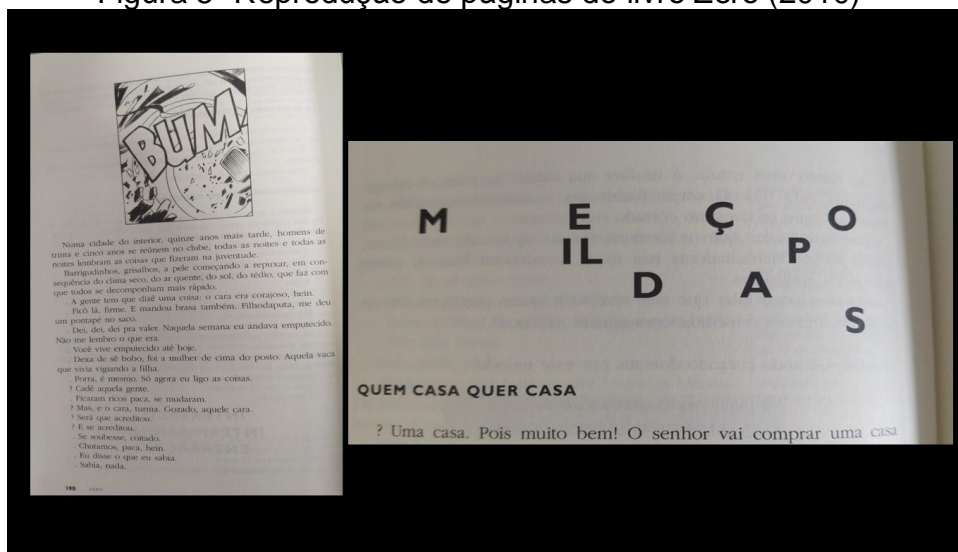
romance distópico e experimental, era ela, “a censura [,] como produtora de cultura”.¹⁸ É nas páginas do romance com diagramação diversa, em um país distópico, que conhecemos a América Latíndia de Loyola:

Figura 4 -Reprodução de páginas do livro Zero (2010)



Fonte: Composição realizada pela autora; Zero, 2010, p. 99, 105, 196.

Figura 5 -Reprodução de páginas do livro Zero (2010)



Fonte: Composição realizada pela autora; Zero, 2010, p. 190, 228.

O paradoxo de viver em um “país tropical/ abençoado por Deus” é construído com as características das pessoas que vivem neste país. Uma delas, o “Átila, amigo de José, tem o peido mais fedido do mundo. Rinaldo Cavaquinho

¹⁸ (Gustavo Dahl. Opinião, 21/3/75). IN: *Gavetas vazias?* Uma abordagem da narrativa brasileira dos anos 70).

se orgulha de ser o torturador mais cruel do mundo conhecido”. Há nesse país “a tela de cinema mais extensa da América Latíndia”. Apesar de tanta beleza, chega a destruição e com ela “mil pedaços”. Todos os estilhaços aderem à página literária, como escritura orgânica do caos. Os elementos heteróclitos partem do jornal censurado, das histórias em quadrinho, das canções, dos mapas etc. O trabalho gráfico, que lembra o do jornal, gera movimento, fragmentação e multiplicidade de vozes neste romance verbovisual.

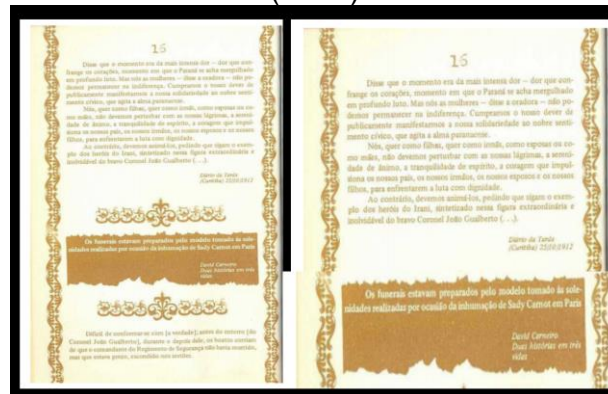
Outra obra que merece destaque é *Guerra camponesa no Contestado*¹⁹, de Jean-Claude Bernardet²⁰(1979). A comparação feita entre este romance e *O mez da gripe* é de maior estreitamento, uma vez que ambos os autores fizeram uso de jornais curitibanos colocados em suas obras. A forma de se apropriar e montar de Bernardet é diferente da de Valêncio²¹, convida-nos a adentrar nestas páginas literárias curitibanas:

¹⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo: Global Editora, 1979.

²⁰ Nascido na Bélgica, de família francesa, Jean-Claude Bernadet passou a infância em Paris. Veio para o Brasil com sua família aos 13 anos, naturalizando-se brasileiro em 1964. É professor emérito da Escola de Comunicações e Artes da USP, teórico de cinema, crítico cinematográfico, cineasta e escritor brasileiro. Publicou dentre outros livros, publicou estas obras teóricas: *Cinema brasileiro*: propostas para uma história e *Cineastas e imagens do povo*, além dos romances *Aquele rapaz* (1990), *A doença, uma experiência* (1993) e *Os histéricos* (1996) – este em colaboração com Teixeira Coelho, *Céus Derretidos* (1996), *O Caso dos Irmãos Naves* (2004) – este em colaboração com Luís Sérgio Person. Observa-se que como o Valêncio, Bernadet é homem de cinema.

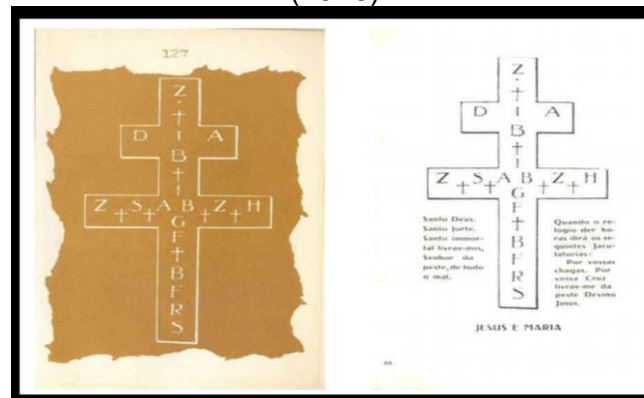
²¹ Valêncio fez a pesquisa usada para a composição do livro de Bernadet. Tive conhecimento deste fato e da obra de Bernardet por meio desta dissertação: ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. *O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier* (décadas de 1970-2000). Curitiba, 2012. 117 f. Consultar p. 35.

Figura 6 - Reprodução de página do livro Guerra camponesa no Contestado (1979)



Fonte: Rodrigo Gomes de Araújo, 2012, p. 35.

Figura 7 - reprodução de página do livro Guerra camponesa no Contestado (1979)



Fonte: Rodrigo Gomes de Araújo, 2012, p. 36.

Analisando a primeira página, observamos que, embora a apropriação se dê neste romance, cuja temática é a Guerra do Contestado²², a diferença entre ele e *O mez da gripe* recai sobre a forma crua como cada recorte é colado abruptamente por Valêncio. Na segunda página é possível reconhecermos a cruz bizantina usada por Valêncio no *Mez* para figurar, na página 68, quase ao fim da novela, o número de mortos pela gripe espanhola, diferentemente do significado que ganha essa cruz no romance que retrata a morte por conta da Guerra do Contestado. Vê-se a recorrência de algumas imagens e como elas

²² Ocorrida entre os anos de 1912 e 1916, a Guerra foi ocasionada por questões políticas e econômicas entre os governos do Paraná e de Santa Catarina. Estima-se que entre soldados e civis tenham morrido mais ou menos 10.000 pessoas, conforme informações veiculadas neste estudo: Disponível em <https://fe-old.fe.unicamp.br/pf-fe/publicacao/5236/img4_16.pdf>. Acesso em 20.jul.2021.

têm sobrevivência em tempos “da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1935).

Somos todos assassinos, de Sebastião Nunes (1980), é a terceira obra que nos serve de diálogo com *O mez*. Sabe-se da admiração que Valêncio tinha pelo escritor mineiro. Advindo da área publicitária, Sebastião é artista gráfico e torna-se escritor, publicando poemas a partir de 1969, e, depois, a partir de 1980, começa a escrever prosa. Em entrevista concedida à escritora e jornalista Marília Kubota (apud TRIDENTE, 2016, on-line), pouco antes de ter Alzheimer, Valêncio Xavier falou sobre seu desejo de reconhecimento à produção de Sebastião Nunes, quando perguntado se haveria, na opinião dele, um público para prosa de invenção:

MK – A publicação de *O Mez* pela Companhia das Letras foi um investimento de risco num mercado voltado para o lucro. Você acha que existe público para a prosa de invenção?

VX - Imaginava que *O Mez da Gripe* ia fazer certo sucesso entre meu público costumeiro, mais de ambiente universitário ou especializado. Mas pegou também o público geral, que se diverte e não se chateia com minhas histórias. Há muitos nesse Brasil afora, considerados malditos, que fazem uma literatura experimental sem querer cagar regras, ou meter sapiência, ideologias e mágoas em seus textos, ou imitando esse e aquele – escrevem só pelo prazer de escrever. Um grande público espera por eles, é só uma editora decente se interessar. De momento eu cito o André Sant’Anna com seu primeiro livro *Amor* e o Sebastião Nunes: você sabe, Sebastião, que eu queria que aquilo que está acontecendo comigo acontecesse com você.

Entende-se, pela resposta à provocação feita pela entrevistadora, que Valêncio era conhecedor de tantos outros escritores que, assim como ele, escreviam de forma experimental e não tinham recepção do mercado literário. Mais uma vez, deparamos-nos não só com a faceta leitora e pesquisadora de Valêncio, mas também com a política, quando discorre sobre a importância da liberdade para a criação artística. Quanto a Sebastião Nunes, que tinha uma literatura mais debochada contra o capitalismo, incluindo o produto cultural, figurava na lista dos autores malditos, por conseguinte, ficava fora de circuito mercadológico. Sabendo de sua maldição, era ele quem fazia todo o processo de edição, publicação e venda de forma particular²³. Para que ele pudesse

²³ Em 1980, fundou a Edições Dubolso, com o objetivo principal de editar seus livros e de outros escritores, chegando a um total de mais ou menos 50 autores, em livros individuais ou antologias, numa época em que não existiam os sistemas de produção sob demanda e de baixas tiragens.

manter sua arte delirante, escrevia aos amigos escritores e críticos literários, que o apoiavam, como é possível ler em algumas das cartas trocadas com ele:

Figura 8 - Carta de Augusto de Campos – 26/08/1975

sp 26 ago 75

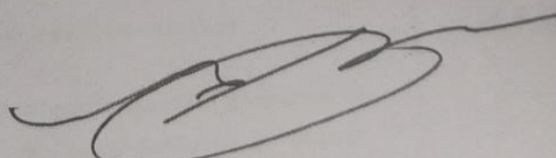
caro sebastião

diante de sua carta, só há uma coisa a fazer: mandar o livro. ele vai, a parte. obrigado pelo q você diz a meu respeito, mas precise lembrar q POEMÓBILES é - tanto eu mais de q meu - de JULIO PLAZA. ele belou os objetos, trocamos idéias, eu pus os textos - algo assim como letra-e-música. além disso ele produziu e mentou os livros. a ele, pois, as maiores glórias, se as há.

plaza e eu estamos agora lutando com uma nova caixa e dependemos - em parte - das vendas de POEMÓBILES, q não teve patrocínio de nenhuma editora, para partirmos para ela. se você conhecer outras pessoas interessadas q possam adquirir o livro, dê meu endereço. ok?

junto com POEMÓBILES vai ARTÉRIA, uma nova revista daqui, com muito pique. espere q você tenha visto a CÓDIGO, nrs 1 e 2, lá da bahia. coisas novas e coisas nessas. se não, posse mandar. e você; tem algum novo projeto em vista? daqui de longe, siga seu trabalho, com muito interesse. se você ainda tiver, mande um exemplar de FINIS OPERIS para o plaza.

UM ABRAÇO



Fonte: Fabrício Marques, 2008, p. 147

Figura 9 - Carta de Antonio Candido – 13/09/1988

São Paulo, 13 de setembro de 1988

Querido Sebastião:

Acabo de receber a sua carta e mando pela volta do correio o cheque cruzado Banerpa nº 152253 no valor de Cr\$ 10.000,00 (dez mil cruzeiros), pedindo-lhe que me mande quatro pares de livros, pois desejo presentear um amigo. Já estou a par do seu trabalho e tencionava mesmo obter a Autologia e o Bernardo.

Desejo boa sorte na luta pela poesia inconformada. Fe' na poesia, agora e sempre!

Abraço do
Antonio Candido

Fonte: Fabrício Marques, 2008, p. 142

Na primeira carta, lê-se as palavras de Augusto de Campos referindo-se à falta de patrocínio de *Poemóviles*²⁴ (1974). Sua obra, em colaboração com

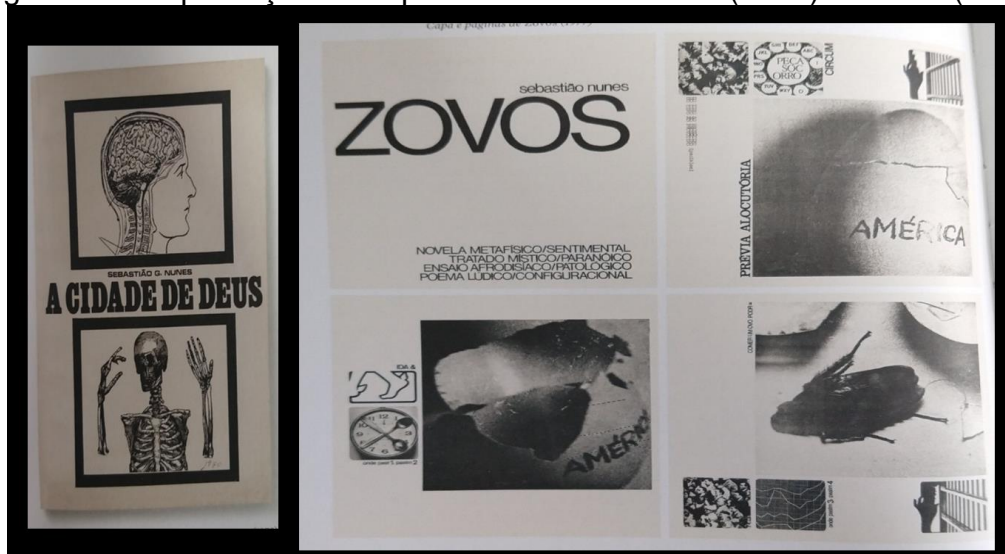
²⁴ Obra de Augusto de Campos e Julio Plaza, continha 12 poemas e forte inspiração em Duchamp. O "não livro", como chamava Augusto de Campos, era estruturado no "entre". "O entre atua em pelo menos três níveis: na relação entre as artes, entre os signos e no sentido. Ao mesmo tempo, atua entre esses três níveis associando-os permanentemente e estabelecendo um jogo de abertura e fechamento, de conexão e retração". Texto disponível em: <<https://revistarosa.com/3/entreabrir>>. Acesso em 21.jul.2021.

Julio Plaza, por poucos era compreendida. Na missiva à Sebastião Nunes, que parece ter elogiado o trabalho do poeta concretista, ele agradece ao apoio, dizendo-lhe que enviaria um exemplar de seu livro. Finaliza a carta enfatizando o entusiasmo e o interesse por conhecer “coisas novas e nossas”. Como é possível entender pela leitura da carta, muitos projetos literários foram natimortos no nosso país. No Brasil a leitura é para poucos, pensar e produzir um texto que faça refletir e demande uma maior interação do leitor, quase como co-autor, não é algo desejável por muitos. A circulação de algumas obras, principalmente essas experimentais ficava, então, restrita ao próprio núcleo literário. Em períodos ditatoriais tal experiência é ainda mais radical.

Quanto à carta de Antonio Candido, vê-se o interesse do crítico pela obra do poeta mineiro e a difusão que fazia dela. A saudação ao final é emblemática e reveladora da segregação pela qual passava Sebastião. O recado que Valêncio dá a Sebastião na entrevista concedida à Marília Kubota parece ser o mesmo que Antonio Candido dá a Sebastião: “Desejo boa sorte na luta pela poesia inconformada. Fé na poesia, agora e sempre!”.

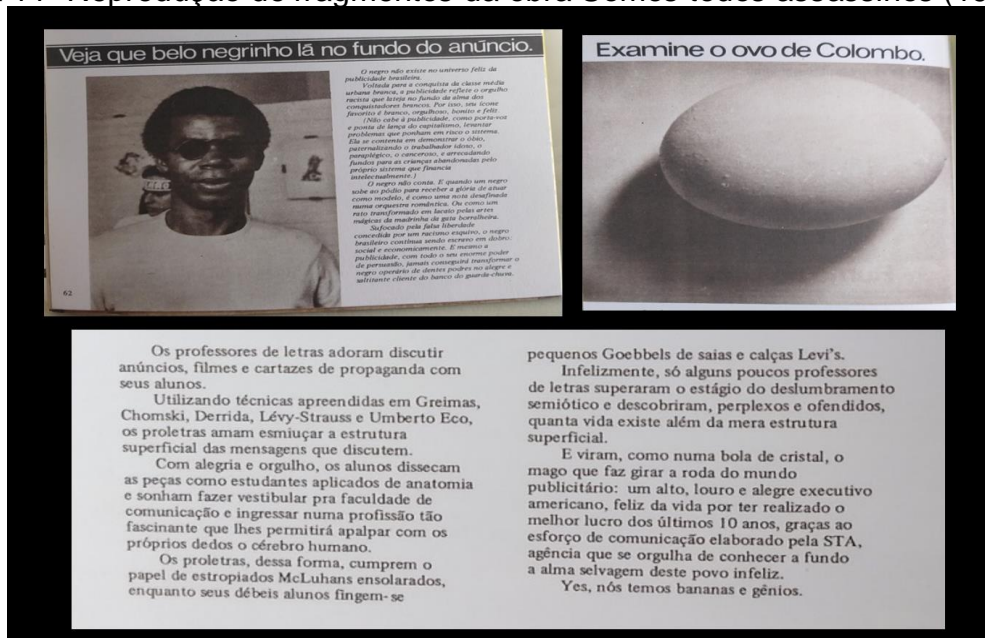
Alguns fragmentos da obra de Sebastião Nunes são apresentados nesta seleção:

Figura 10 - Reprodução da capa de Cidade de Deus (1970) e Zovos (1977)



Fonte: Gustavo Piqueira, 2018. (p. 7-10), composição realizada pela autora.

Figura 11 -Reprodução de fragmentos da obra Somos todos assassinos (1980)

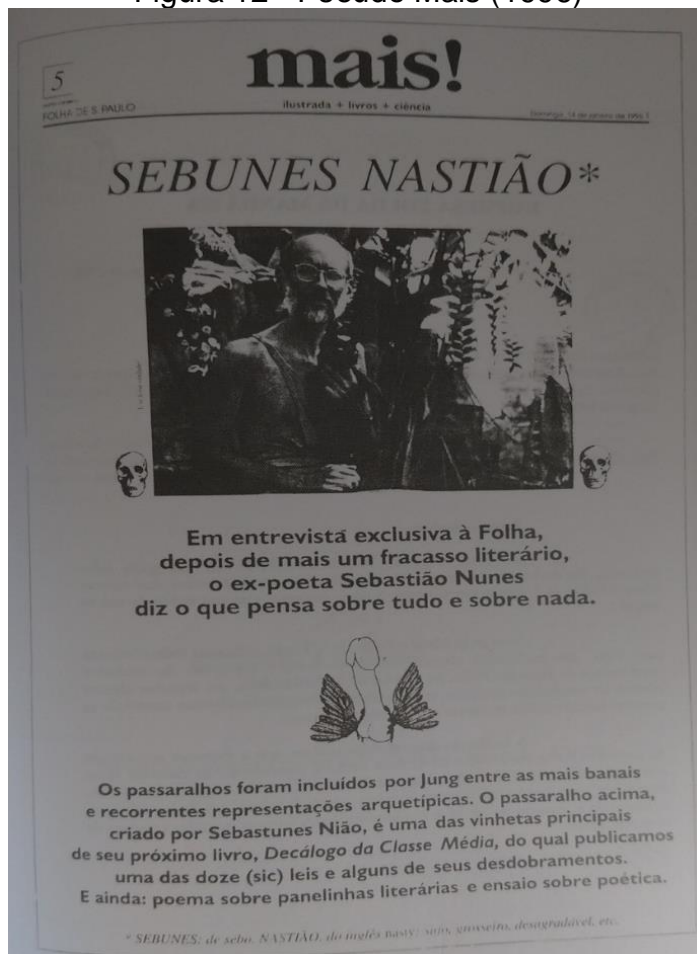


Fonte: Gustavo Piqueira, 2018. (p. 18-19), composição realizada pela autora.

Na primeira composição de imagens observa-se como a criação de Sebastião Nunes ultrapassa o limite da linguagem verbovisual em sua materialidade. O ovo, como metáfora continental, é paradigma da criação. Diria Valêncio Xavier, é um ovo “mentido”, aquele que não deu certo. O poema “novelametafísico/sentimental/tratadomístico/paranoico/ensaioafrodisíaco/patológico/poemalúdico/configuracional” é a aglutinação de nomes de diversos gêneros textuais, podendo ser entendido como uma crítica à própria dificuldade da recepção que quer catalogar a obra ou enquadrá-la. O título “ZOVOS” revela que o ovo mentido é o ovo. Pela sonoridade “ZOVOS”, em caixa alta, lembra os vendedores de ovos gritando nas ruas para vendê-los – assim como todo artista quer “vender” sua obra. Ao lado dessa obra, na capa de *Cidade de Deus* é interessante verificar como a questão urbana ligada à morte, pela figuração da caveira, também é presente na produção de Sebastião Nunes. A caveira é recorrente em toda a sua obra, assim como o é na obra de Valêncio Xavier.

Na segunda composição, imagético e textualmente, há uma crítica ao consumo. O verbo no imperativo, tão comum ao universo publicitário, aparece em ambas as frases de destaque. Na imagem na qual se indica que o negrinho do anúncio seja visto, a ironia prevalece, uma vez que a frase do anúncio indica que o negro está no fundo do anúncio enquanto o rapaz que está em destaque, em primeiro plano. A frase que está ao lado da imagem do garoto contribui com a crítica aos padrões e à publicidade: “O negro não existe no universo feliz da publicidade brasileira”. Na imagem ao lado, a frase imperativa anuncia: “Examine o ovo de Colombo”. Logo abaixo, em destaque, o texto aborda, pejorativamente, o tipo de consumo especializado realizado, muitas das vezes, pelos críticos e acadêmicos. A falta de reconhecimento fez com que Sebastião publicasse mais uma obra repleta de sarcasmo, tom predominante de sua produção:

Figura 12 - Pseudo Mais (1996)



Fonte: Gustavo Piqueira, 2018. (p. 37).

O referido fracasso literário publicado no suplemento cultural do jornal criado pelo “ex-poeta”, revela a insatisfação de Sebastião Nunes pela falta de reconhecimento, verbal e visualmente, e ao mesmo tempo, um posicionamento por meio da arte. Por esse motivo, Valêncio Xavier enviou um recado a Sebastião na entrevista realizada por Marília Kubota. Gostaria que seu amigo fosse reconhecido. O que, de alguma forma, aconteceu em 2018. O livro *Sebastião Nunes: delirante lucidez* (2018), publicado por Gustavo Piqueira, trouxe o escritor mineiro à cena literária para um público mais abrangente.

Quanto a Valêncio Xavier, ele contava que em sua infância ouvia dizer que quando o ovo ia ser frito e não estava bom era um ovo mentido.²⁵ Essa

²⁵ História relatada por José Carlos Fernandes, quem trabalhou e conviveu com Valêncio Xavier por 10 anos. A partir de 2h56', no vídeo disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=XK-MQW17su8&t=9822s&ab_channel=ECAUSPOficial>. Acesso em 22.jul.2021.

expressão é título da obra *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), na qual a personagem do tal menino mentido confunde-se com a biografia do autor. Segundo José Carlos Fernandes, jornalista que trabalhou e conviveu com Valêncio por dez anos, ele, Valêncio, o teria confidenciado que era aquele ovo mentido. De certa forma, a falta de reconhecimento de sua obra literária e a não compreensão dela, assim como não gravar os filmes de que tinha vontade, torná-lo-ia um homem mentido. Apesar disso, Valêncio continuou produzindo sua obra e, em 2006, teve mais um livro publicado pela Companhia das Letras: *Rememorações da menina de rua morta nua* e outros livros. Seu sucesso de publicação pela Companhia das Letras deu-se, principalmente, pela boa e elogiosa recepção de sua obra por Décio Pignatari, Flora Süssekind e Boris Schnaiderman.

Segundo Valêncio (apud TRIDENTE, 2016, on-line), quando perguntado sobre a recepção de *O mez*, ele respondeu que “imaginava que *O Mez da Gripe* ia fazer certo sucesso entre meu público costumeiro, mais de ambiente universitário ou especializado. Mas pegou também o público geral, que se diverte e não se chateia com minhas histórias”. Apesar da boa recepção, a obra não foi reeditada, sendo republicada depois de dezessete anos, em 1998, por indicação de

Flora Süssekind [que] o indicou para Luiz Schwarcz, editor da Companhia das Letras, que reuniu num só volume os livros *O Mez da Gripe*, *O Minotauro*, *O Mistério da Prostituta Japonesa* e *13 Mistérios + O Mistério da Porta Aberta*. O livro recebeu, em 1999, o prêmio Jabuti de Melhor Produção Editorial. (KUBOTA apud TRIDENTE, 2016, on-line).

Depois de algum tempo dessa segunda edição, *O mez da gripe* ficou esgotado por muito tempo. A partir do ano de 2010, por exemplo, a compra só era possível em sebos e valia mais ou menos 200 reais. Foi com o novo projeto de reedição pela Arte e Letra, editora paranaense, em 2020, que a novela engripada voltou a ser acessível e ganhou novos leitores. Contudo, essa nova geração de leitores se deu pela fatídica coincidência com a pandemia de Covid-19.

Entre permanências e rupturas, é notável que o projeto literário da década de 70 até início dos anos 80 tem traços revolucionários similares àqueles já vistos nas vanguardas artísticas e no modernismo. Na França, por exemplo,

Louis Aragon (1926) e André Breton (1928), com a publicação de *O camponês de Paris* e *Nadja*, respectivamente, inserem, na cena literária, um texto verbovisual repleto de colagens de excessos deixados pelo consumo capitalista: fotos e reprodução de cardápios, recortes de jornais, mapas, ruas e monumentos urbanos, dentre outros. Vale a pena ressaltar os escritores brasileiros que também, no início do século XX, apresentavam os “primeiros cruzamentos entre texto, imagem e objeto” (PIQUEIRA, 2019), como é caso de Vicente do Rego Monteiro (1923), com *Légendes Croyances et Talismans des Indiens de l’Amazone*; Oswald de Andrade (1925), com *Pau Brasil*; Vicente do Rego (1925), com *Visages de Paris* e Antônio de Alcântara Machado (1926), com *Pathé-Baby*:

Figura 13 - Reprodução de páginas do livro *Légendes Croyances et Talismans des Indiens de l’Amazone* (1923)



Fonte: Gustavo Piqueira, 2019, p. 16, 17 e 18.

Figura 14 - Reprodução de páginas do livro *Légendes Croyances et Talismans des Indiens de l’Amazone* (1923)



Fonte: Gustavo Piqueira, 2019, p. 9 e 25.

Figura 15 - Reprodução de páginas do livro *Pathé-Baby* (1926)

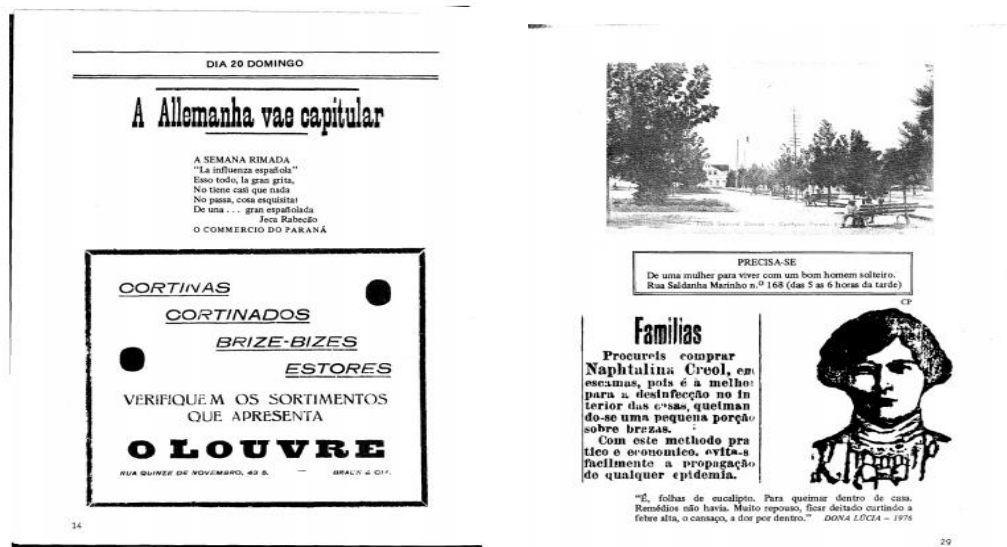


Fonte: Gustavo Piqueira, 2019, p. 37.

Dentre essas obras de produção brasileira, a que mais se aproxima do gesto de apropriação e montagem feita nas décadas de 60/70/80, é o *Pathé-Baby* (1926). Se há um retorno dessas poéticas “inovadoras”, que se repetem desde as vanguardas e o modernismo, o que falta ser entendido para a compreensão e recepção de obras como *O mez da gripe*? O retorno a essas vanguardas e os desdobramentos delas ocorrem por que ainda não foi possível compreendê-las totalmente?

Na novela *O mez da gripe*, Valêncio Xavier vale-se da apropriação de fragmentos verbovisuais tais como manchetes, recortes de notícias, anúncios publicitários, obituários e cartões-postais. É intrigante observar a moldura que enquadra cada fragmento, são ainda mais interessantes as não-molduras e os novos enquadramentos criados por meio da leitura dessa obra breve e múltipla:

Figura 16 - Reprodução de páginas do livro *O mez da gripe* (1998)



Fonte: Valêncio Xavier, *O mez da gripe*, 1998, p. 14 e 29.

Se pudéssemos conversar com Valêncio neste momento de pandemia de Covid-19, com certeza perguntaríamos como ele escreveria, que forma utilizaria, que poética engendraria para narrar a novela da pandemia de 2020. Foi com essa curiosidade de quem conversa com um autor genial que a entrevistadora Marília Kubota fez esta pergunta a Valêncio:

MK - Algumas histórias suas parecem extraídas de novelas policiais ou programas populares de TV, descrevendo a miséria e a paixão humanas. Como você escolhe a linguagem de uma obra? Você tem obsessões literárias? Como sabe que uma história chega à forma final? VX - Vamos por partes. Novelas policiais e programas populares de TV são parte das misérias e paixões humanas, e a minha linguagem é a única que sei transar. E não escolho temas, eles é que me escolhem. Sim, os assuntos me perseguem, mas que eu saiba minha única obsessão é o amor. Canso de dizer que no meu computador tem colado uma frase do cineasta Alain Resnais, mestre da forma e do conteúdo: “A forma preexiste em algum lugar, não sei onde, e se incorpora na história à medida que escrevemos”. Não tem nada de sobrenatural, a gente tem de sentir quando a forma se completa e quando a história termina, senão danou-se tudo. (KUBOTA apud TRIDENTE, 2016, on-line).

Se a linguagem que Valêncio usava era, segundo ele, “a única que sabia transar”, olhando os nossos jornais hoje e comparando com a novela da gripe de 100 anos atrás, podemos supor como seria a novela ²⁶valenciana engripada do Coronavírus. O grande mistério, conforme nos conta Valêncio nessa entrevista, recai sobre a frase de seu cineasta favorito, “Alain Resnais, mestre da forma e do conteúdo: ‘A forma preexiste em algum lugar, não sei onde, e se incorpora na história à medida que escrevemos’”. Sob tal incógnita valenciana nos debruçaremos nesta pesquisa.

Nosso objetivo é estudar os transbordamentos imbricados entre literatura e artes visuais tanto como fenômeno de mestiçagem da linguagem literária quanto como expressão da porosidade e hibridez dos procedimentos artísticos no fazer do livro, além de analisar a potência poética da apropriação e como é ativada a preexistência da forma como pós-vida na obra *O mez da gripe*.

Interessa-nos, desse modo, pensar na poética de apropriação de *O mez da gripe* como gesto que ativa a preexistência da forma. É por meio dessa premissa que indagamos: como a biblioteca de Valêncio engendra trajetos de leitura e escritura em *O mez da gripe*? Até que ponto a escritura valenciana de *O mez da gripe* incorpora formas preexistentes? Para responder a essa problematização, orientam-nos as hipóteses: a apropriação é poética de retorno e leva a outro espaçotempo em *O mez da gripe*; essa novela engripada é forjada no limiar das artes.

No que diz respeito ao embasamento teórico-crítico, esta dissertação sustenta-se nos conceitos aura e coleção, de Walter Benjamin; na noção de pós-produção de Nicolas Bourriaud, assim como na concepção de fórmula de páthos de Warburg.

A noção de coleção em Benjamin é entendida como tomada de posse, atribuição de valor e reorganização dos objetos em um novo conjunto potencial. A biblioteca, o colecionador e a coleção são perpassados pelo limiar, chegando a entre-lugares fronteirços. A aura, segundo conceito benjaminiano abordado na pesquisa, gera tensão quanto à autenticidade da obra de arte, entendida como atributo exclusivo do original, não da cópia. Seria a obra de Valêncio desaturada?

²⁶ O artista visual Gustavo Airstem tem um projeto inacabado de (re)escrita de *O mez da gripe* no Instagram. O perfil é @mezdagrippe.

O termo apropriar abrange uma diversidade de práticas e modos de produção que vão desde a apropriação de objetos, de ideias e de formas até as práticas de colecionar e catalogar. Nicolas Bourriaud analisa que em tempos de pós-produção, todas essas práticas recorrem a formas já produzidas, principalmente via reciclagem e *ready-made*. A obra de arte é, assim, inscrita em uma rede de signos e significações, em vez de ser considerada como forma autônoma ou original.

Aby Warburg ressalta em seus estudos que as imagens advêm de formas do passado. Para presentificá-las em suas manifestações iconológicas, as imagens, que têm sobrevivência por meio da fórmula de páthos, geram impacto no indivíduo mesmo que de maneira inconsciente como um tipo de memória coletiva. Em sua pós-vida, as imagens, anacronicamente, sobrevivem entre permanências e rupturas, em outro espaçotempo.

Quanto à fundamentação teórico-crítica ligada à fortuna crítica, são norteadores os estudos²⁷ que se debruçaram sobre a obra de Valêncio Xavier. Entre estes, destacam-se: *Experimentalismo e multimídia: O mez da gripe*, organizado por Antonio Manoel dos Santos Silva (2009); *Contatos e contágios: escritura sobre Valêncio Xavier* (2014), livro que organiza os trabalhos apresentados no Simpósio Nacional Contatos e Contágios: 30 anos de *O mez da gripe* de Valêncio Xavier, ocorrido de dezembro de 2011 a janeiro de 2012 em Florianópolis; *100 anos em 100 filmes* (2020), que tem como *corpus* a compilação de documentos feita entre os anos de 2003 a 2005, ambos os livros foram organizados pela estudiosa de Valêncio Xavier, Maria Salete Borba. Sua dissertação, defendida em 2005, intitulou-se *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier* e sua tese, em 2009, *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Nos dois trabalhos, Maira Salete foi orientada por Raúl Antelo, que, entre o Brasil e a Argentina, publicou alguns textos sobre Valêncio, um deles no livro *Feura del canon: escritura excéntricas de América Latina* (2014), no qual consta o artigo “Valêncio Xavier y el pensamiento del mal” ou “O pensamento do mal”, que integra o livro *Contatos e contágios: escritura*

²⁷ Tais estudos têm sido um pouco mais representativos no campo acadêmico nesses últimos anos. Além dos que foram mencionados, outros artigos, dissertações e teses são encontrados, sobretudo os que dizem respeito à obra *O mez da gripe*. Na maioria dos casos, são leituras que privilegiam o viés de texto-montagem, da bricolagem, do hipertexto e da história/memória.

sobre Valêncio Xavier (2014). Soma-se a esses o livro *Valêncio Xavier: o minotauro multimídia*, de Ângela Maria Dias (2016).

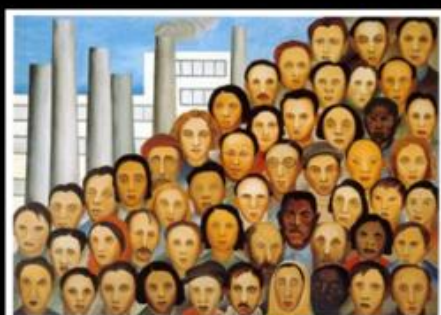
Esta pesquisa é de cunho bibliográfico, utiliza-se dos métodos analítico e comparativo. Parte-se da investigação das poéticas que privilegiam a inter-relação da literatura e das artes visuais em *O mez da gripe*; passando pela verificação de práticas que forjam a apropriação no campo literário valenciano, chegando-se à contemplação da forma que preexiste nessa novela viral como pós-vida.

O primeiro capítulo, “Valêncio Xavier com Velázquez e Duchamp”, é encetado pela obra *Las meninas*, criação original de Velázquez e apropriação criativa de Valêncio Xavier e Rones Dumke. Com a representação em decadência, chegamos à especulação de novas práticas do campo da arte em expansão. Corrobora essa discussão o adentramento nas vanguardas dadaísta e surrealista, que tanto contribuíram com o *ready-made* e com uma estética em convulsão. O pensamento por imagem do colecionador Aby Warburg parece concordar com essa lógica, uma vez que ele cria uma ciência sem nome, em prol de fazer sobreviver as formas, anacronicamente.

O segundo capítulo, “Da biblioteca na garagem, rremembranças de um colecionador”, estabelece, inicialmente, um diálogo entre *Las meninas*, de Valêncio Xavier e Rones Dumke, e as meninas de Henry Darger ou ninfas dargerianas. Seriam *Las meninas* ninfas valencianas? Tendo a máxima perseguida por Valêncio Xavier, “A forma preexiste em algum lugar, não sei onde”, buscamos responder a esse questionamento. Passamos, então, pela biblioteca de Valêncio, tentando reconhecer como ele tensionava os pólos de ordem e desordem de sua coleção. Chegamos, ao final desse capítulo, a esta possível consideração: é por meio da apropriação, operacionalizando o *ready-made*, a montagem e a colagem que Valêncio, de maneira diversa daquela usada por Darger, econtra a forma preexistente.

O terceiro capítulo, “O viral na novela valenciana engripada”, tem como premissa, por um lado, a leitura de *O mez da gripe* sob o paradigma das permanências e rupturas provenientes da sobrevivência das formas, nutrindo uma conexão entre literatura e artes visuais, assim como busca apreender como a novela se insere na tradição das obras que abordam temas pandêmicos. Por outro lado, privilegia-se a leitura analítica da novela sob o viés do colecionador

Valêncio, investigando seu trajeto por entre as ruas de Curitiba por meio da cartofilia. Em suma, esse capítulo busca entender até que ponto o viral na novela mnemônica de Valêncio gera fórmulas de páthos como pós-vida por meio da apropriação e como a coleção extrapola o limiar, chegando a um entre-lugar.



Fonte: Claudio Huenchumil Cruz. Operarias, obra Digital, 2021; Tarsila do Amaral. Operários, 1933. Óleo sobre tela, 150 x 205 cm. Coleção Governo do Estado de São Paulo. Fonte: Ribeiro (2013, p. 84-85); Hans Baluschek. Proletarierinnen (Operárias), 1900. Märkisches Museum, Berlim. Fonte: Especificada na Lista de Figuras. Litografia, 107 x 71 cm; Valentina Kulaguina. Dia internacional da mulher trabalhadora, 1930. Museu Central Estatal da História Contemporânea da Rússia. Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil (2001, p. 147).

CAPÍTULO 1: VALÊNCIO XAVIER COM VELÁZQUEZ E DUCHAMP

Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.
(ANDRADE, 1970, p. 9)

1.1. Valêncio Xavier, autor de *Las meninas*

Colar novamente não recupera jamais a autenticidade[...] subverto a regra, desconfiguro o mundo [...] compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. Nada se cria.
(COMPAGNON, 1996, p. 10)

Se para Michel Foucault (1966), a obra *Las meninas* (1656) é um marco para a Arte no que tange à representação, podemos inferir que, para Valêncio Xavier, a releitura desse quadro do pintor espanhol Diego Velázquez, idealizada com Rones Dumke²⁸, em 1993, no periódico *Gazeta do Povo*, seja um manifesto de seu processo criativo pregresso e futuro.

Las meninas de Velázquez ou *La Familia de Felipe IV*, como inicialmente foi chamado o famigerado quadro, coloca-nos, como receptores, em um lugar ativo dentro da tela, feito até então inusual na pintura. O retrato da família real desdobra-se não só no autorretrato de seu pintor, mas também tensiona o papel do artista e do espectador. Outro aspecto muito significativo diz respeito ao gesto fotográfico presente na tela. Nela podemos observar, ainda, a questão do duplo, principalmente pelo uso enigmático do espelho e do reflexo das personagens que nele aparecem, como é possível verificar nesta representação da obra:

²⁸ Artista visual curitibano com quem Valêncio Xavier trabalhou algumas vezes. É dele a realização da ilustração da capa da primeira edição da obra *O mez da gripe* (1981). Nasceu em setembro de 1949 e faleceu no final de janeiro de 2020, em decorrência de problemas cardíacos.

Figura 17 - Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y. Las meninas, 1656



Fonte: Museo do Prado, Madrid. Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm.

“Olhamos um quadro de onde o pintor, por sua vez, nos olha”, (FOUCAULT, 1966, p.5) e cujos duplos interessa-nos, sobretudo, o duplo do espelho; o duplo de Velázquez, que, para Foucault, seria, o autorretrato, a representação da representação do pintor; os pares que circundam as meninas; além dos duplos nomes da tela e dos idiomas, espanhol e português, que também fazem parte, linguisticamente, dessa obra pictórica ou as duplas telas representadas na parte superior da parede da sala. Velázquez aprendeu: “a imagem deve sair da moldura” (FOUCAULT, 1966, p.11), e nos ensinou que a arte pode ser constituída desse “espetáculo de olhares” (FOUCAULT, 1966, p.17).

Valêncio Xavier criou mais um duplo para *Las meninas*. O duplo, agora, traz em si a poética verbovisual desse autor curitibano: em uma camada, cortes/colagens sobre a obra reproduzida de Velázquez; na outra, um conto com base em observações urbanas sobrepostas ao fio narrativo sugerido na obra do pintor espanhol, como vê-se a continuação:

Parece-nos que, por meio dessa releitura da obra de Velázquez, Valêncio Xavier escreve, tal como Foucault, uma arqueologia²⁹ de sua obra. O jogo proposto por Velázquez, o de o receptor fazer parte do quadro, é proposto por Xavier, a seus leitores, em seus textos verbovisuais. Na jogada de Ronés Dumke e Valêncio Xavier, as personagens que ocupam o lugar da obra original são:

Ao invés de Velázquez, agora vemos o próprio Dumke. Em vez do Rei e da Rainha, a face de Xavier. A anã Maribárbola foi substituída por Sebastian de Morra. Além disso, há um outro anão, Edu, na parte de baixo do lado esquerdo, vestido à maneira contemporânea, e uma menina vestida de vermelho. A Infanta está desnuda cobrindo a imagem original, como se sua imagem "real" estivesse emergindo de seu vestido, sua essência desabrochando de seu casulo e seus pés se desvincilhando dos protetivos sapatos, combinando assim com os pés descalços da outra menina. Lado a lado, as duas meninas sugerem o título. Xavier, o escritor, é quem agora vê a cena, em lugar do Rei e da Rainha da Espanha. E é também ele quem re-inventa o cenário antigo com sua visão pós-colonial que oferece novas conotações ao sistema real do século dezessete. Através de seus olhos, a cena que se descortina mostra uma "menina" privada de sua realeza que se equipara a uma outra menina similar. (ARAUJO, 2004, p. 155)

“Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” e “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1970, p. 9-13) parecem ecoar no espaçotempo valenciano: ver com olhos livres, apropriar-se e criar, por meio de fórmulas pré-existentes, fazem parte de uma arqueologia e gráfica próprias de Valêncio Xavier. Por isso, em lugar do rei e da rainha é ele quem vislumbra e monta a cena, que é bricolada por Dumke, que, por sua vez, está no lugar de nos interpelar como receptores, assim como já o havia feito Velázquez.

Além desses duplos construídos por Xavier, há um outro que emerge em meio às sombras da tela de Velázquez. Na parte superior da parede do fundo da sala estão as obras *Pallas e Arachne*, de Peter Paul Rubens (1636-7) e, à direita, *Apolo vencedor de Pan*, de Jacques Jordaens (1636 – 1638). Ambas foram encomendadas por Filipe IV para decorar a Torre de La Parada e Velázquez as

²⁹ “A tarefa da arqueologia é primeiramente descobrir a verdadeira forma da expressão que não possa ser confundida com nenhuma das unidades linguísticas, sejam quais forem, significante, palavra, frase, proposição, ato de linguagem. (...) É preciso então rachar, abrir as palavras, as frases e as proposições para extrair delas os enunciados, como fazia Raymond Roussel, inventando seu "procedimento". (DELEUZE, 2005, p. 61).

manteve em sua obra para que o ambiente fosse retratado fielmente. Tais telas podem ser vistas com mais clareza abaixo:

Figura 20 - Rubens, Peter Paul. Pallas e Arachne, 1636-37



Fonte: Virginia Museum of Fine Arts, Virginia. Óleo sobre madeira, 26,67 x 38,1 cm.

Figura 21 - Jordaens, Jacques. Apolo vencedor de Pan, 1636 - 1638



Fonte: Museo do Prado, Madrid. Óleo sobre lienzo, 180 x 270 cm.

Por meio desse recurso o que Velázquez faz além de retratar a riqueza de seu amigo, rei Filipe IV, é também registrar as camadas de pinceladas e narrativas existentes na Torre de La Parada, assim como a transição do gesto da visualidade na pintura, que fica impregnada e, ao mesmo tempo, salta de sua tela.

Valêncio Xavier e Rones Dumke agregam um novo díptico a essas duas obras, que passam a compor a versão curitibana de *Las meninas*:

Figura 22 - Rones Dumke e Valêncio Xavier. Las meninas, 1993. (Detalhe)



Fonte: Colagem sobre obra impressa. Periódico Gazeta do Povo/ Biblioteca Pública do Paraná.

Se em *Las meninas* de Velázquez o revelar flertava com o obliterar em relação às duas telas supracitadas, na colagem de Valêncio e Rones Dumke é o escancarar que é colocado em primeiro plano. Nele a nudez dos corpos, o sexo explícito e o grotesco dão forma à nova obra em que a temática da sexualidade e da morbidez é tão presente quanto à apropriação como procedimento de criação verbovisual. Sobre o aspecto visual, é o próprio Valêncio quem cita Fredric Jamenson para sugerir sua relação com o visível e a apropriação dos corpos-texto:

Já *As marcas do visível* é leitura para iniciados. Fredric Jameson, que a editora Graal se esquece de dizer quem é, se explica: “parece-me que devemos repensar a oposição alta cultura/cultura de massa...”. E, no livro explica por que, e afirma: “o visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento... uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu”. (XAVIER apud BORBA, 2020, p. 90)

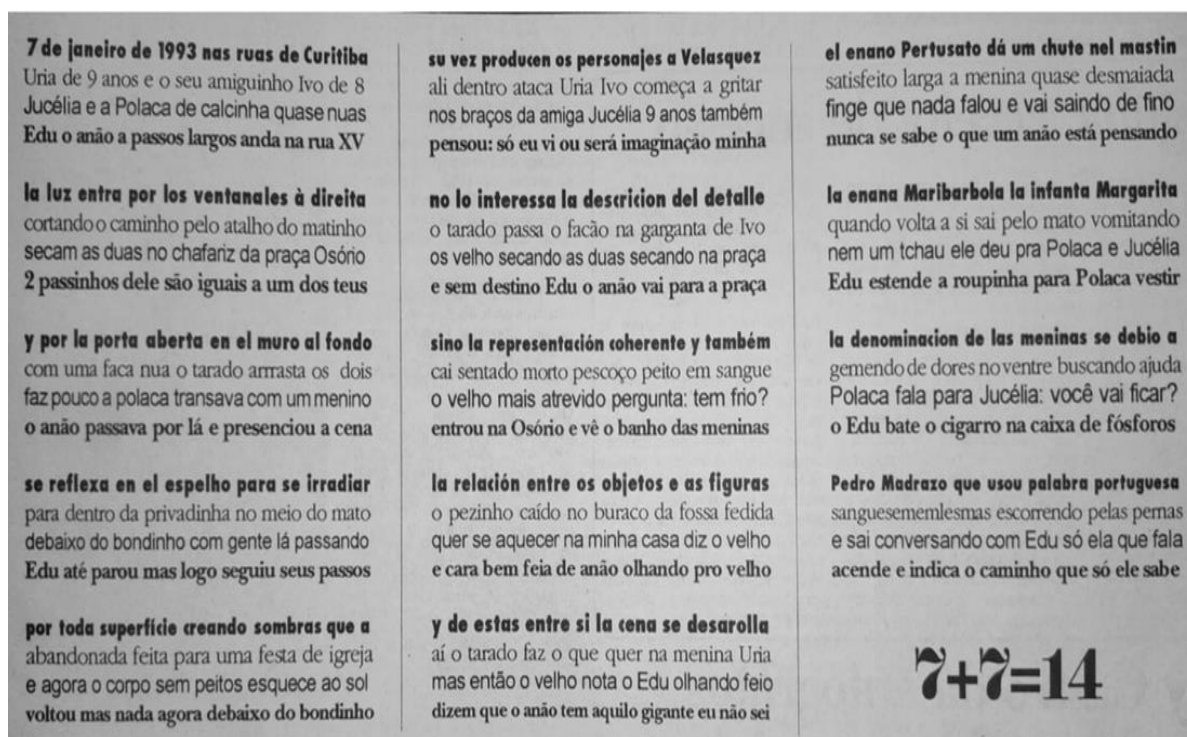
“Ver com olhos livres” (ANDRADE, 1970, p. 9) era o que Valêncio fazia ao apreciar sua filmografia e, desnudando-a, trazia novos corpos à sua página literária. O pornográfico, em sua gráfica particular, transborda o olhar, deixando marcas visíveis de uma outra relação com os corpos humanos, no derramamento dos

assuntos mórbidos que revelam uma sociedade degradante. A busca compulsiva pelo prazer carnal acompanha os personagens que se revelam carentes, hostis, violentos, cafajestes, vazios, frios. Não há espaço para a fraternidade, nem para experiência de sentimentos nobres. A exploração entre os indivíduos recai nos domínios de Tanatos. A supremacia da morte é retratada das mais diversas formas: guerra, suicídio, assassinato, doença. No mesmo sentido – deliberadamente – constrói a morte dos sentimentos, das perspectivas, das possibilidades. Pode-se mesmo dizer que, no universo articulado

por Valêncio Xavier, Eros está a serviço de Tanatos. (CHIKOSKI, 2004, p. 11)

Isso é notável, também no novo duplo, agora verbal, que ele imprime à obra, reafirmando que “Eros está a serviço de Tanatos”:

Figura 23 - Valêncio Xavier. Las meninas, 1993. Detalhe.



Fonte: Periódico Gazeta do Povo/ Biblioteca Pública do Paraná.

De forma fragmentada, quatro narrativas são reveladas paralelamente. Elas devem ser lidas de acordo com a sua posição linear no quarteto formado pela mancha de texto, fonte utilizada e coluna. Na primeira linha de cada fragmento narrativo, que está em negrito, há a descrição da obra de Velázquez, em espanhol, assim “a luz entra pelas janelas à direita” e “pela porta aberta ao fundo”, mas, agora, tudo isso acontece no dia “7 de janeiro de 1993 nas ruas de Curitiba”. O claro e o escuro da obra barroco-realista de Velázquez dão contornos, desta vez, a uma cidade do século XX, na qual as meninas ou ainda, as crianças, são cada vez mais fragilizadas e violentadas. Neste novo jogo, $7 + 7 = 14$, há de se pensar os duplos para que a conta tenha o resultado perfeito. Na arqueologia de Xavier, a importância entre imagem e texto tem equidade, ou

seja, ambos são elementos operados sem hierarquia, postos na mesma dimensão em termos de relevância.

Embora se julgue uma “pessoa despreparada para compreender a abrangência do pensamento de Lacan”, Valêncio Xavier traz à tona em seu texto “O olho e a fenda” uma consideração muito interessante sobre o olhar, na qual o psicanalista teria afirmado que

o olhar não está presente no nosso campo perceptivo, e a função desse quadro de Velázquez (Las meninas) seria a de provocar o surgimento do olhar - ele surge para guardar a fenda. A obra de arte só se "ver-e-fica" quando o quadro adquire essa função de provocar o olhar, ausente em nossa percepção. (LACAN apud XAVIER, 1999).

Para Lacan, Las meninas forjaria o surgimento do olhar representativo para a nossa percepção da obra de arte, sobretudo a partir da modernidade. Dessa forma, é muito significativo que esse quadro de Velázquez tenha sido eleito como uma das obras das artes visuais para a releitura de Valêncio Xavier. Para além disso, ao fazer a recriação da tela, ele está enfatizando qual é a sua perspectiva artístico-criadora, muito embora encerre o texto deixando mais perguntas do que respostas:

Bem, tudo isso são detalhes técnicos, teorias comprovadas ou não, talvez conjeturas, pensamentos perdidos... Mas há perguntas não respondidas. A quem olha Velázquez, e o que expressa seu rosto? O que vemos em "Las Meninas"? O que Velázquez quis dizer com esse quadro? O que pensam os personagens verídicos aprisionados na tela? E o que estamos pensando nós, espectadores? Eu não tenho respostas? E você, leitor, tem? (XAVIER, 1999, S/P).

Para uma obra como Las meninas tais questionamentos sempre serão válidos, porém Valêncio Xavier respondeu a elas antes mesmo de escrever este texto na Folha em 1999. Em 1993, quando fez a co-criação da tela, respondeu, principalmente, ao que ele via como espectador, interagindo, tal como havia proposto Velázquez. Mas como respondeu? Sobretudo por meio da apropriação ou pela sobrevivência dos textos verbovisuais.

1.2. O efeito Duchamp: A beleza será convulsiva, ou não será

*Pegue um jornal.
Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que
você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção algumas
palavras que formam esse artigo e meta-as num
saco.
[...]
E você tornou-se um escritor infinitamente
original e duma sensibilidade encantadora,
ainda que incompreendida pelo vulgo.
(TZARA, 1987, p. 42)*



“L.H.O.O.Q.” Marcel Duchamp.

A literatura, para além dos vieses traçados anteriormente, desde o modernismo vem apresentando novas práticas de não pertencimento, que rumam ao alargamento do campo. Os transbordamentos foram motivados, principalmente, pelo advento da Primeira Guerra Mundial, que ensejou novas poéticas por meio das vanguardas.

A “oficina de combinações” (BRIZUELA, 2014, p. 174) foi inaugurada pelos artistas visuais de vanguarda cubista, dadaísta e surrealista. Obras como *Guitar*, de Pablo Picasso (1913), *Das Undbild*, de Kurt Schwitters (1919), fizeram com que os artistas das imagens expandissem, primeiro, o campo das visualidades ao da palavra. Isso pode ser visto na obra Merz³⁰ de Schwitters:

³⁰ Os artistas do grupo Dadá (Kurt Schwitters) são incentivados a realizar suas primeiras colagens com refugos e restos, como papéis impressos e bilhetes de transporte encontrados nas

Figura 24 - pintura baixo o conceito Merz



Fonte: Kurt Schwitters, Das Undbild, colagem. Centro Georges Pompidou, Paris, França.1919. WikiArt.

Os resíduos imagéticos e palávrlicos conferem à obra do artista alemão o *status* híbrido e multifacetário. Embora não se reconhecesse dadaísta, seu gesto criativo nos remete às obras de Marcel Duchamp.

A fonte (1917), obra incônicada do universo das Artes Visuais, é um mictório branco de louça escolhido em uma loja, assinado por um pseudônimo de Marcel Duchamp (1887 – 1968), R. Mutt³¹, e colocado à prova em um concurso de arte, do qual o próprio Duchamp era júri. A fonte foi rechaçada, o artista francês foi desligado do evento, mas a obra entrou para a História da Arte como sendo do tipo que é composta por três atos para que seja considerada uma obra de arte: a escolha de um objeto de série pronto, a ideia que suscite reflexão do público e sustente o argumento e a assinatura do artista, promovendo a exposição da peça em um museu ou galeria de arte.

ruas. Em 1919, numa dessas experiências com esse procedimento técnico, aparece como elemento principal do trabalho a parte de um anúncio com a palavra Merz impressa, fragmento de um nome alemão para Banco de Comércio (Kommerzbank), que fora recortado ao acaso. Octavio Paz (2002, p. 57) considera que essa palavra refere-se também a Ausmerzen (resíduos), Schmerz (pena) e Herz (coração). Schwitters passa a adotar esse nome em todos os seus processos criativos: "(...) senti necessidade de encontrar um nome genérico para designar essa espécie nova. Meus quadros, na verdade, escapavam às antigas classificações, tais como: expressionismo, cubismo, futurismo ou qualquer outra. Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ (...). Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia - escrevo poemas desde 1917 - e, finalmente, a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ."

Merz passou a ser o grupo de um homem só, uma extensão individual do Dadá, conduzida por Kurt Schwitters e desenvolvida, por exemplo, em poesias, colagens, 'instalações', arquitetura, e esculturas.

Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf>>. Acesso em 18.abr.2021.

³¹ Teorias mais recentes sugerem que Duchamp haveria se apropriado da ideia de sua amiga Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven quando usou o mictório como *ready-made*.

Na época em que Duchamp apresentou um dos seus mais conhecidos *ready-mades* ele estava nos Estados Unidos, motivado, principalmente, pela fuga da Primeira Guerra Mundial que ocorria na Europa. Nesse mesmo período, outros artistas ³²estavam refugiados da guerra na Suíça: nascia, assim, no Cabaret Voltaire, o Dadaísmo ou o movimento antiarte. Duchamp foi um dos artistas mais reconhecidos por essa vanguarda artística, principalmente pelo conceito duchampiano de *ready-made*³³. A partir dessa premissa, ou melhor, dessa provocação dos dadaístas, a arte teve grandes impactos, retornando diversas vezes, com alguns desdobramentos, em tempos futuros.

A América continuou sendo lugar de refúgio a Duchamp e entre os anos de 1918 e 1919 ele viveu na Argentina. Segundo a crítica literária Graciela Speranza (2006), Duchamp haveria influenciado artistas da palavra e das visualidades, que se expandiram rumo ao fora do campo. Para a estudiosa, Jorge Luis Borges não teria passado incólume ao efeito Duchamp. Segundo Speranza, para a máquina textual do século XX “a inegável onipresença da imagem na cultura do século leva a explorar as relações entre visão e logos, imagens e textos, representação visual e verbal” (SPERANZA, 2006, p. 23. Tradução nossa³⁴). Nesse sentido, desde Duchamp,

essa interação se materializa, tornando-se constitutiva da representação: todos os meios são mistos em alguma medida e por mais que o impulso de os purificar tenha sido uma das grandes utopias da modernidade, já não há artes puramente visuais ou verbais. Empurradas pelo desejo de ser *outro*, as artes visuais – mas também a literatura e o cinema – se lançam para fora de suas linguagens e seus meios específicos e encontram *fora de campo* uma energia estética e crítica liberadora. (SPERANZA, 2006, p. 23. Tradução nossa³⁵)

³² É nesse contexto que o poeta romeno Tristan Tzara (1896-1963) cria o movimento Dadaísta, em meados da primeira guerra mundial, junto aos artistas Hugo Ball (1886-1927) e Hans Arp (1886-1966).

³³ Definição de Ready-made feita por Duchamp: “Um objeto comum é elevado ao estado de dignidade de uma obra de arte pela mera escolha de um artista” (DUCHAMP apud PELED, 2005, p. 1724). *Ready-Made: Inclusão Ruidosa* é um artigo que apresenta parte da dissertação de Yiftah Peled, 2005. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/177.pdf>>. Acesso em 6.fev.2021.

³⁴ “La innegable omnipresencia de la imagen en la cultura del siglo lleva a explorar las relaciones entre visión y logos, imágenes y textos, representación visual y verbal”.

³⁵ “esa interacción se materializa y se vuelve constitutiva de la representación: todos los medios son mixtos en alguna medida y, aunque el impulso de purificarlos ha sido una de las grandes utopías de la modernidad, no hay ya artes puramente visuales o verbales. Empujadas por el deseo de ser *otro*, las artes visuales - pero también la literatura y el cine – se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora”.

Tal liberdade foi manifesta em mais uma obra de Duchamp. A versão da Mona Lisa (1503) do artista dadaísta, a obra L.H.O.O.Q (1919), além de trazer à discussão a questão da reprodução na esfera da arte, de maneira irreverente agregou outras camadas de significação à História da Arte. Quando Duchamp realizou a intervenção em uma réplica impressa da obra magna de Leonardo Da Vinci (1452 -1519), ele criou “[...] grafismos, pintura e escritura [que] estão inter-relacionados ou sobrepostos como em um palimpsesto caótico e proliferante de um redemoinho vital” (SPERANZA, 2006, p. 336. Tradução nossa³⁶). Para além disso, inscreveu novamente as artes visuais em uma zona expandida, da qual a linguagem verbal faz parte. L.H.O.O.Q ou “Elle a chaud au cul” e que, em tradução coloquial, quer dizer “Ela tem fogo no rabo” engendra um jogo irônico e uma armadilha hipertextual cujas intenções se hibridizam e se multiplicam no espaçotempo, rumo ao deslimite do campo.

Anos mais tarde, Louis Aragon (1926) e André Breton (1928) inauguraram na modernidade literária francesa. É possível observar esses delimites nestas páginas dos livros surrealistas *O camponês de Paris* e *Nadja*:

³⁶ “[...] grafismos, pintura y escritura [que] se interrelacionan o se superponen como en un palimpsesto caótico y proliferante del torbellino vital”.

Figura 25 - Reprodução de páginas do livro O camponês de Paris (1926)

seu vinho do Porto. O vinho do Porto *Certa* é tomado quente ou frio, há diversas variedades dele, que os amantes apreciarão. Mas o Porto vermelho comum, que custa dois francos e cinquenta, já é tão recomendável que eu temeria causar-lhe algum dano falando dos outros. Causa-me pesar dizer que o bom Porto torna-se mais e mais raro em Paris. É preciso ir ao *Certa* para bebê-lo. O proprietário assegura-me que não é sem sacrifício que ele consegue fornecê-lo a sua clientela. Existem vinhos do Porto cujo gosto não é mau, mas que são de alguma forma débeis. O paladar não os retém. Eles somem. Nenhuma lembrança permanece. Não é o caso do Porto do *Certa*: quente, firme, seguro, e verdadeiramente de bom timbre. E o Porto não é a única especialidade daqui. Há poucos lugares na França em que se possui uma gama semelhante de cervejas inglesas, *stout* e *ales*,⁹⁹ que vão do preto ao vermelho, passando pelo amarelo, com todas as variações do amargor e da violência. Eu recomendo — não é esse o sentimento da maioria de meus amigos (com exceção de Max Morise) — que não experimentem, como eu, a *strong ale* de dois francos e cinquenta: é uma bebida desconcertante. Recomendaria ainda a *Mousse Moka*, sempre leve e bem firme, o *Théâtre Flip* e o *Théâtre Cocktail*, para usos diversos, esses últimos esquecidos no quadro seguinte:

64 CERTA 99		BEBIDAS	
PREÇOS			
Martini	Cocktail	Porto Flip	
Perfect	"	Brandy	3 ^{fr} .50
Rose	"	Sherry	
Brandy	"	Egg Nogg	
Champagne	"	Flam	4 ^{fr}
Gin	"	Sour	
Gilbey	"	Sangaree	
St. James	3 ^{fr} .	Flak me Hup	3 ^{fr} .50
Derby	"	Kiss me Quick	
Oranien	"	Pousse Café	5 ^{fr} .
Max	"	Polo-Môle Mixture	2 ^{fr} .50
Walker's	"	Gilbey's Gin	3 ^{fr} .50
Manhattan	"	John Collins Gin	
Oscar	"	Brom	3 ^{fr} .50
Dada	4 ^{fr} .	Clover Club	
Sherry	Cobler	Mousse Moka	2 ^{fr} .50
Champagne	"		
Porto	"		
Café Glacé	1 ^{fr} .50	Florin	

Whisky	
Soda	
— 5 ^{fr} . —	

104

105

Fonte : Louis Aragon. Editora Imago, 1996, p. 104-105.

Figura 26 -- Reprodução de páginas do livro O camponês de Paris (1926)

BOM DIA, CARO AMIGO!
Já comeu
seus biscoitos
MOLASSINE?

e esses comentários:

MOLASSINE { dogs & } biscoitos
 { puppies }

Depois do armeto vem o fornecedor de champanhe de S.A.R., o duque de Orleans. Ele possui quatro vitrines, que seguiremos dos *boulevards*, no fundo da Passagem: a primeira contém *Chianti*, *Lacrime Christ* e *Malvoisie*; a segunda contém *Chianti*, *Lacrime Christ* e *Asti*; a terceira contém aquecedores elétricos de cobre vermelho. A quarta, do outro lado da porta, contém apenas champanhe com as armas dos reis de França. Na vitrine dos aquecedores, há planos e desenhos de casas de campo situadas em *Domfront-en-Champagne* (no *Sarthe*), a três minutos da estação de trem, sobre a grande linha de Paris a Mans. Enfim um cartaz anuncia ao amador:

UMA RARIDADE: CALVADOS 1893
Engarrafado
APÓS DEZOITO ANOS DE TONEL!

Aí estamos no canto do segundo corredor, cuja extremidade dá no fundo da galeria do Termômetro.

126

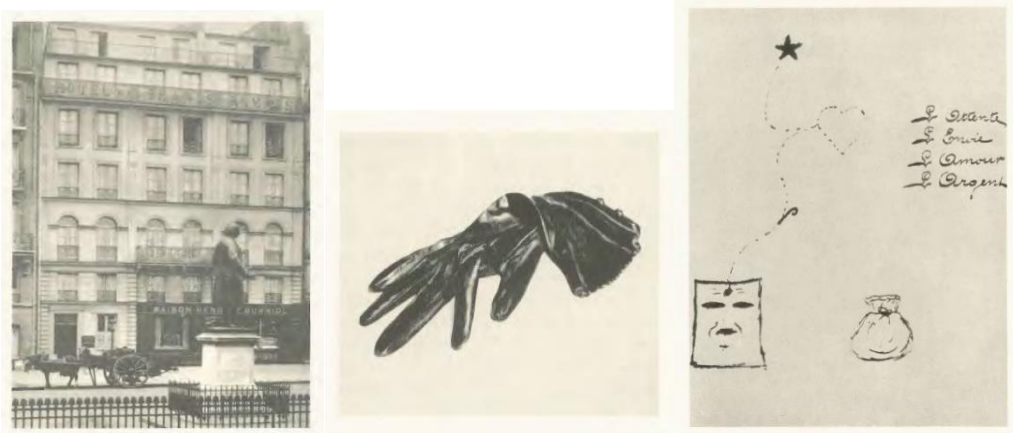
Esse ângulo, assim como também do outro lado do corredor o fundo da galeria, é ocupado por um ortopedista especialista em hérnias que não tem artigos demais em suas lojas para tão heterodóto comércio. Ao lado do vendedor de champanhe, observem como ele expõe belas mãos articuladas de madeira e outras de uma só peça. E bengalas, muletas, ventosas, bastonetes anti-enxaqueca. E depois, que alguém me explique esse crime passionnal, duas mãos cortadas numa bacia. Ataduras herniárias para todas as variedades de hérnias, simples ou duplas, com seu tampão sustentado por uma cinta metálica elástica, ataduras herniárias para adultos, ataduras herniárias para crianças. Na loja do fundo do corredor, todos esses elementos se encontram com muitos outros: meias elásticas, meias para varizes, cuecas, recipientes para aplicar injeções, alguns decorados com flores, cintas para mulheres, rosas, vermelhas, brancas, de borracha, de seda, de linho ou algodão, irrigadores, clisobombas, clisteres, fumigadores, pipos de seringas, seringas, bolsas de água quente, aquecedores de madeira para aquecedores de carne, bacias para banhar os olhos, sondas e vidros de grau, tubos de ensaio, etc. e um reclame para o Conservatório René Maubel. Um cartaz trilingue anuncia também:

PRESERVATIVOS
Contra diversas ENFERMIDADES
HIGIENIC PRESERVATIVE
Against various MALADIES
PRÉSERVATIFS
Contre diverses maladies

127

Fonte: Louis Aragon. Editora Imago, 1996, p. 126-127.

Figura 27 -Reprodução de páginas do livro Nadja (1928)



Fonte: André Breton. Editora Cosac Naify, 2007, p. p. 31, 61 e101.

A “topografia espiritual” d’*O camponês de Paris* abriu caminhos para que “entremos neste livro-cidade emblemático do surrealismo, por várias portas” por ele abertas (GAGNEBIN, 1996, p. 241-242). Contudo, o nosso ponto de partida será o *Hôtel des Grands Hommes*. A primeira fotografia que aparece no romance, introduziu o percurso no “despojamento voluntário de um escrito dessa natureza [que] contribui sem dúvida para a renovação de sua audiência, ao deslocar seu ponto de fuga para além dos limites habituais” (BRETON, 2007, p. 20). Os “livros eróticos sem ortografia” (BRETON, 2007, p. 20) revelam que

Breton desliga a suspeita de romanesco agrupando elementos anedóticos em unidades maiores, no interior das quais a acumulação e um fenômeno análogo ao da memória retiniana criam a impressão de coerência no descontínuo. Sugerem a existência de uma rede, em que cada elemento acaba de tomar, e confirma pela proximidade, a autenticidade daqueles que o rodeiam e do sistema como um todo. Outros elementos se somam à montagem de anedotas e conseguem criar uma ilusão de cimentação do plano do real, pois contêm múltiplos cortes. É o papel que se devolve às 47 fotografias da edição revisada. Seria fastidioso analisá-las em detalhe, mas podemos facilmente classificá-las em categorias: retratos; lugares onde a ação se desenrola; objetos encontrados e obras de arte; documentos como cartas, uma página de um livro de Berkeley, um cartaz de cinema; desenhos de Nadja. (BEAUJOUR, 2007, p. 163)

O “antiliterário” em *Nadja* “vai empreender um percurso iniciático tão intenso quanto transformador” (MORAES, 2007, p. 9). O questionamento introdutório da personagem incógnita na obra surrealista “Quem sou?” transborda a perspectiva existencialista. Tal indagação parece traduzir a busca de identidade da própria forma de pensar e fazer da arte/literatura. “Eu sou a

alma errante' - responde Nadja sem hesitar, oferecendo a Breton um espelho de múltiplas faces, que vai desmentir qualquer promessa de unidade do 'eu' [...]" (MORAES, 2007, p. 13). A poética errática vincula-se à poética convulsiva, como é possível ler, quase como um adendo ao primeiro Manifesto Surrealista de 1924, em:

"A beleza será CONVULSIVA, ou não será" - afirma o autor no final do romance, numa expressão que associa, em definitivo, sua singular personagem ao paradigma fundamental da poética surrealista. Em *L'Arnourfou*, ele retornaria ao tema, para reiterar seu mote central, confirmando a primazia da beleza convulsiva como fonte da criação artística. A máxima de Breton traduzia o sentimento estético de todo um grupo de escritores e artistas que, ao dar as costas às exigências da identidade, se entregava com paixão ao projeto de duvidar das formas e de deslocar continuamente os sistemas de referência. (MORAES, 2007, p. 15)

"Ao deslocamento físico dos personagens, marcado pela desorientação e pela disponibilidade para a surpresa, corresponde um deslocamento mental de semelhante porte e intensidade". (MORAES, 2007, p. 14). Espreitemos um pouco desse personagem/sujeito expresso em *Nadja*:

Como vi o que, em dita hora, num dito tempo, do qual espero, de toda a minha alma, que será novamente dito, te concedia a mim. Ela é como um trem que resfolga sem cessar na estação de Lyon, e que sei nunca vai partir, jamais partiu. É feita de impulsos, muitos dos quais não têm a menor importância, mas que sabemos ser destinados a provocar um impulso, que tem importância. Que tem toda a importância que eu não gostaria de dar a mim mesmo. O espírito reivindica um pouco por toda parte direitos que não tem. A beleza, nem dinâmica nem estática. O coração humano, belo como um sismógrafo. Reino do silêncio ... Um jornal matutino será suficiente para me dar notícias de mim mesmo:

X..., 26 de dezembro. - O operador encarregado da estação de telégrafo sem fio situada na Ilha da Areia captou um fragmento de mensagem que teria sido emitida domingo à noite, às tantas horas pelo ... A mensagem dizia, resumidamente: 'Alguma coisa não vai bem', mas não indicava a posição do avião no momento, e, devido às péssimas condições atmosféricas e as interferências que se produziam, o operador não conseguiu compreender nenhuma outra frase, nem entrar de novo em comunicação. A mensagem foi transmitida num comprimento de onda de 625 metros; por outro lado, considerando a força da recepção, o operador considera que o avião possa estar localizado num raio de oitenta quilômetros em torno da Ilha da Areia.

A beleza será CONVULSIVA, ou não será. (BRETON, 2007, p. 146)

A frase "Alguma coisa não vai bem" é sinalizadora dos desvios tanto da personagem como dos sujeitos que estavam fora do livro. Alguma coisa não

estava muito bem no mundo e, principalmente, na Europa, nas primeiras décadas do século XX. É em decorrência do mal-estar, da fragmentação do sujeito e da atmosfera caótica gerados pela Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) que

Nadja deve ser lido a essa luz de arrombamento, que nos coloca o mais perto possível de um homem que pensa na noite de seu tormento. Tão perto que este livro parece ter sido escrito só para aquele que está lendo. Também é aí que reside sua beleza perigosa. Cuidado, pois você só o lerá de verdade se conseguir arrombar aquilo que acredita ser.

[...]

Daí a violência com que André Breton ataca o romance, cuja função falseadora, sob essa perspectiva; não dá margem a nenhuma dúvida. A rigor, não se trata aqui, de modo algum, da oposição de um gênero literário a outro, mas de uma inacreditável tentativa de desvio das potências da literatura, para interrogar a pessoa humana à margem dela mesma, onde e quando o modelo social dá lugar a tudo o que nos assombra. Em 1946, Georges Bataille escrevia: "Em matéria de separar o homem de si mesmo, há o surrealismo e mais nada". Vinte anos antes, a desconcertante ilustração disso era dada por Nadja. (BRUN, 2007, p. 151-156)

A violência do arrombamento com que se deve ler *Nadja*, como sugerido, dialoga com a pergunta: “[...] Não seria com esse fim, então, que nos aplicamos tanto a encerrar *Nadja* nos limites da literatura, justamente porque alguma coisa neste livro continua a derrubar as barreiras com que se protege tudo o que se escreve?” (BRUN, 2007, p. 155). Como possível resposta, Blanchot (2007, p. 165) afirma:

Nadja: não devemos nos afastar deste livro, livro "sempre futuro", não apenas porque abriu um novo caminho para a literatura (como se contentar com uma inovação dessas, justo quando é o futuro do futuro que está em jogo?), mas talvez porque, passando a confiar a cada um de nós o cuidado de compreender a ausência de obra que se designa como seu centro, ele nos obriga a provar a partir de que falta e em virtude de que defeito toda escrita contém o que se escreve. Essa ausência - já visada pela escritura de pensamento, onde ela se faz necessária (e presente) pelo acaso - é tamanha que muda a possibilidade de qualquer livro, fazendo da obra o que sempre deveria se desobrigar, uma vez que ela modifica as relações entre o pensamento, o discurso e a vida.

O futuro do futuro para os livros do futuro, com Breton e outros tantos escritores das vanguardas modernistas, deu-se por meio da expansão do

campo³⁷ literário. A exemplo de *Nadja*, as contaminações das linguagens artísticas no texto rompem as amarras impostas ao campo literário. Se com Flaubert e Baudelaire, em meados do século XIX, um salto havia sido dado nos âmbitos, sobretudo, social, econômico e político, é com a intensificação das trocas entre pintores e escritores no início do século XX que ocorre um novo alargamento. Sobre essa possibilidade Breton indaga, em 1925, "E quando todos os melhores livros, hoje sempre ilustrados com desenhos, passarão a sair apenas com fotos?" (BRETON apud KRAUSS, 2007, p. 171), ao que Krauss responde:

Não era uma pergunta sem importância, já que as três grandes obras de Breton seriam de fato "ilustradas" com fotografias. *Nadja* (1928), traz imagens quase que exclusivamente de Boiffard; *Les Vases communicants* (1932) tem alguns fotogramas e documentos fotográficos; e a maior parte do material ilustrado de *L'Amourfou* (1937) divide-se entre Man Ray e Brassá. Na atmosfera altamente onírica desses livros, a presença das fotos soa bastante extravagante - um adendo ao texto que é tão misterioso em sua motivação quanto as imagens, em si, são banais. (KRAUSS, 2007, p. 171-172)

Essa dilatação do campo, no caso de Breton, com a inserção da fotografia na sintaxe literária, reflete-se mais fortemente

Num mundo onde já não há continuidade entre as coisas, e muito menos entre as coisas e as palavras que as designam, entre o mundo e sua prosa haveria – desde fins do século XVIII e começos do século XIX – a constante ameaça do limbo do naufrágio depois da ruptura dessa relação harmoniosa que Foucault denominou “a prosa do mundo”. (BRIZUELA, 2014, p. 14-5)

Entre permanências e rupturas, analisando o contexto histórico-cultural brasileiro, é a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922, que o experimentalismo e a comutação entre as artes são mais intensos. Amalgamados, artistas visuais e escritores gráficos esgarçam os preceitos modernistas e tornam profícuos os anos 60, 70 e 80 quanto à desapropriação da especificidade das artes. No campo da literatura, nesse aspecto, são expoentes,

³⁷ Lê-se o campo sob a perspectiva de Pierre Bourdier em *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário* (1992). Na obra, o autor apresenta como o campo da literatura foi forjando a sua autonomização frente à Igreja, por exemplo, e como a literatura foi, para pintores como Manet, um auxílio quanto à libertação do campo pictórico. Porém, logo após essa parceria, houve, novamente, por meio dos “censores”, a separação dessas áreas artísticas. É possível pensarmos o retorno que de aproximação e entrelaçamento da literatura e das artes visuais, mais enfaticamente, nas vanguardas cubista, dadaísta e surrealista, no início do século XX.

dentre outros, os autores: José Agrippino de Paula (1967), com *PanAmérica*, Ignácio de Loyola Brandão (1974), com o romance *Zero* e Sebastião Nunes (1980), com a obra *Somos todos assassinos*. Para esses escritores, cuja literatura é campo de experimentação,

A saída do livro é também a resposta a uma crise mais geral que se dera primeiro em dois dos vetores principais da narrativa moderna – o sujeito e o narrador. [...] O livro como unidade organizadora, como totalidade, como objeto e representação de um mundo que entre a capa e a contracapa tinha um sentido, havia entrado em crise antes da década de 1980 [...] Sem um sujeito forte que pudesse viver dentro do livro, e sem um narrador que pudesse dar conta de todo o universo diegético, como escrever? (BRIZUELA, 2014, p. 144-145)

Valêncio Xavier (apud CHIKOSKI, 2004, p. 23) afirmava que em seu processo criativo ele ia “escrevendo e chega uma hora que a imagem aparece e diz: agora é comigo. Ela entra na história”. Atendendo, então, a esse imperativo, o que ele fazia era “colocar a imagem com uma função narrativa dentro do livro, de forma que tivesse o mesmo peso que o texto”. Vê-se, assim, que a invocação feita pelo narrador de *Minha mãe morrendo* (Senhor, liberta-me das imagens) também poderia ser professada por Valêncio, mas, nesse caso, seria uma solicitação ambígua, repleta de ironia, já que este, assumidamente, era um homem da imagem.

Nas obras do Frankenstein de Curitiba, de maneira geral, a fotografia é presente. Em *O mez da gripe* e outros livros³⁸ (1981), *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001) e em *Rrememorações da menina de rua morta na rua* e outros livros³⁹ (2006), a presença da fotografia é algo a ser observado como parte integrante do universo narrativo, pois ela não é utilizada como mera ilustração do texto. Por que o narrador usaria uma fotografia na qual está escrito (em cuja placa, no contexto urbano, estaria escrito) “Senhor liberta-me das imagens?” (XAVIER, 2001, p.35). Seria por que esse escritor, assim como Breton já observava, nota a impossibilidade de viver em um mundo sem a intervenção das lentes fotográficas?

³⁸ Os outros livros são: *Maciste no inferno* (1983), *O minotauro* (1985), *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Oichi* (1986), *13 mistérios + O mistério da porta aberta* (1983 – 1990).

³⁹ Os outros livros são: *Memórias de um homem invisível*, *O barqueiro da morte*, *Mulheres em amores*, *Sete (7) o nome das coisas*, *Macao* e *Coisa da noite escura*: todos publicados em 2006, última coletânea de trabalho de Valêncio.

O jornalista-gráfico curitibano realiza uma literatura enciclopédica, hipertextual. Adentrando nas páginas da novela, os olhos do leitor questionam, a princípio, o gênero, pela construção singular que é feita com a página em branco, por exemplo, pela mancha preta que ocupa outros lugares não muito usuais na tela em branco, que é a página para o autor. A diagramação expande-se desde a tipografia, passando pela iconicidade da palavra, representando os vários discursos narrativos presentes na obra, muito além da questão semântica. Há também o desdobramento da letra em imagens, fotos ou postais, como forma de

[...] alteridade que nos fita, em toda vivência do visível que escape ao familiar ou surpreenda nele o estranho, ou o sinistro, além de fazer deslizar as fronteiras entre percepção e imaginação, memória e ficção, assume a prática literária como jogo figural em que o pluralismo dos signos e imagens, entre o verbal e o não verbal, dramatiza o estatuto da linguagem como chão da experiência existencial e do pensamento como selo da finitude. (DIAS, 2016, p. 49).

Os percursos criados pelo escritor, jornalista, diretor de cinema Valêncio Xavier são múltiplos e nos colocam em contato com uma literatura expansiva em sua hibridez verbovisual, pertencente a uma genealogia que

é alimentada e poderia remontar a Flaubert e Benjamin, Duchamp e Brecht, Godard e Barthes, Debord e ao pop, até se tornar uma pedra de toque da arte conceitual. E embora a apropriação seja geralmente associada ao pastiche eclético dos anos 80, ela se baseia em três inovações de capital das vanguardas históricas - o ready-made, a montagem e a colagem [...]. (SPERANZA, 2017, l. 1515-24. Tradução nossa⁴⁰)

Embora pareça haver uma linha cronológica entre os autores citados pela crítica argentina Graciela Speranza (2017) em seu livro *Cronografías: Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, ela faz uma defesa do tempo anacrônico ao relatar sua percepção frente à obra *La dureé poignardée* do pintor surrealista René Magritte (1938). Para ela, a transfiguração do tempo se dá quando

Imagens e histórias [...] ultrapassaram fronteiras, mídias, linguagens [...] passaram a compor uma constelação de elementos muito diversos

⁴⁰ “es nutrida y podría remontarse a Flaubert y a Benjamin, a Duchamp y a Brecht, a Godard y a Barthes, a Debord y al pop, hasta convertirse en piedra de toque del arte conceptual. Y aunque el apropiacionismo suele asociarse al pastiche eclético de los ochenta, abreva en tres innovaciones capitales de las vanguardias históricas – el *ready-made*, el montaje y el collage [...]”

e distantes, capazes de desmontar a história como se desmonta um relógio, para depois traçá-la e abri-la para novos significados. (SPERANZA, 2017, l. 60-9. Tradução nossa⁴¹)

Valêncio Xavier parece fazer parte desse espaçotempo anacrônico.

1.3. Aby Warburg, o colecionador

A forma preexiste em algum lugar, não sei onde.
(RESNAIS apud TRIDENTE, 2016, S/P).

Aby Warburg, foi historiador da arte e antropólogo das imagens, formador de um pensamento por imagens. Assim como nas artes houve uma contaminação dos campos, ele percebeu que poderia borrar os limites entre as ciências. Em busca da forma, criou uma ciência sem nome.

Aby Warburg nasceu em Hamburgo, em uma família de tradicionais banqueiros judeus. Tinha 13 anos quando renunciou à primogenitura em favor de seu irmão Max, com a condição de que este comprasse todos os livros que ele, Aby, desejasse por toda a vida. Em 1886 introduziu seus estudos de História da Arte, Filologia e Filosofia em Bonn. Ao longo dos anos, estudou por um tempo em Munique, Estrasburgo e Florença. Em 1891 defende seu Doutorado em Estrasburgo, com tese sobre Botticelli. O estudo compreendia uma nova visada para a história das artes e tinha por *corpus* as obras do pintor florentino Sandro Botticelli (1445-1510):

⁴¹ “Imágenes y relatos [...] atravesaban fronteras, medios, lenguajes [...] venían a componer una constelación de elementos muy diversos y distantes, capaz de desmontar la historia como se desmonta un reloj, para después remontarla y abrirla a sentidos nuevos”.

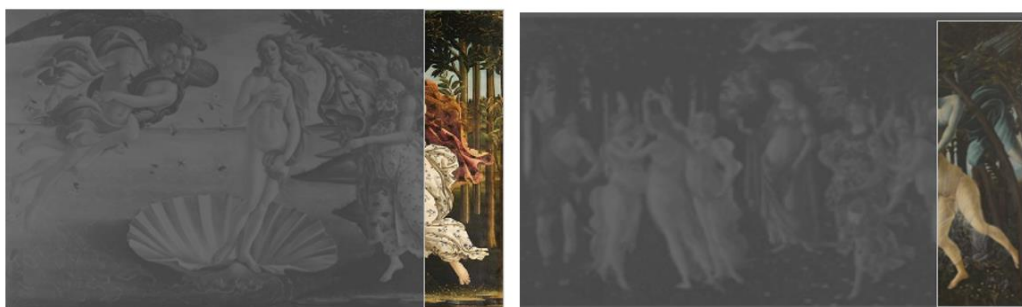
Figura 28 - O nascimento de Vênus (1485) e A primavera (1480)



Fonte: Sandro Botticelli. O nascimento de Vênus.
e
A primavera.
Galleria degli Uffizi, Florença.
Itália.

A defesa de Warburg enfatiza “argumento visível, baseado em um pensamento visual”, revela que “muito além de uma iconografia como forma, há uma vivacidade da imagem nela mesmo” (SCHIAVINATTO⁴², 2018, on-line), que existe/resiste como forma presentificada de uma memória da imagem na imagem. Tal legibilidade para o pesquisador deu-se pela observação de uma presença que se fazia memorável nas obras, como é possível ver neste detalhe:

Figura 29 - Detalhe - O nascimento de Vênus e A primavera



Fonte: Sandro Boticelli, composição da autora.

Para Warburg, a fórmula de páthos das imagens são assimiladas “na capacidade de encantar, de olhar o tênue, na superfície do simples, do pequeno, do diminuto” (SCHIAVINATTO⁴³, 2018, on-line). Segundo o criador da “ciência

⁴² Curso SESC ministrado por Iara Lis Schiavinatto Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ry6BqV15hhs&t=2s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo
>. Acesso em 10.jun.2021. (minuto 38'50 – 39'25)

⁴³ *Ibid.* minuto 42'05 – 42'14.

sem nome”, tal fenômeno teria ocorrido nas obras do pintor florentino. O apoio e o movimento corpóreo da perna de Vênus e a figuração de roupas e cabelos esvoaçantes em pessoas que correm ou são atingidas pelo efeito do vento foi compreendido pelo estudioso como fórmula de páthos. Para o historiador da arte, como afirma Waizbort (2015, p.10), a

Antiguidade, [era] como se, embora morta, permanecesse viva e assombrando épocas posteriores. Morta-viva. Sua presença revela-se por vezes de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados. Dar conta dessas modalidades de presença e transformação, que rompem com uma temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo, é um desafio que Warburg formulou para si.

Para dar conta do desafio feito a si mesmo, Warburg dá sequência a suas pesquisas e empreende novos projetos. Um deles diz respeito à sua antiga e permanente paixão pelos livros. Detentor de vasto acervo, em 1924 ele constrói uma biblioteca próximo à casa de sua família e a abre ao público. Pouco tempo depois, em 1933, por conta do regime nazista, Warburg e sua família acreditam ser melhor transferir o acervo de Warburg para Londres. “Então se realizou o traslado físico de 60.000 livros, de milhares de positivos e fotografias e de móveis, e no dia 12 de dezembro de 1933 os pequenos barcos a vapor *Hermia* y *Jessica* carregados com 531 caixas remontaram lentamente o rio Elba” (CAMPOS, 2016, p.13). A coleção abrange as seguintes áreas do conhecimento: Arte (história, produção e crítica), Sociologia, Antropologia, Religião, Astronomia, principalmente. Atualmente, a Biblioteca Warburg tem cerca de 350.000 volumes e é lugar de estudo reconhecido, sobretudo, no âmbito da História da Arte, no que tange à interdisciplinaridade.

Warburg estabeleceu categorias de organização dos livros da Biblioteca. As categorias são estas: Imagem, Palavra, Orientação e Ação. Nelas estão contemplados os objetivos: estudar a tenacidade dos símbolos e imagens na arte e arquitetura europeias; a persistência de motivos e formas nas línguas e literaturas ocidentais; a transição gradual, no pensamento ocidental, das crenças mágicas para a religião, ciência e filosofia e a sobrevivência e transformação de padrões antigos em costumes sociais e instituições políticas. Além dessa disposição por área de interesse de pesquisa, em cada andar da biblioteca, há umas orientações de arquivamento estabelecida por Warburg, que “rompem com

uma temporalidade linear e dão vazão ao múltiplo e heterogêneo” (WAIZBORT, 2015, p.10).

Na biblioteca, além do acervo de livros, há uma coleção de fotografias. Nela há registros fotográficos físicos de esculturas, pinturas, desenhos, gravuras, tapeçarias dentre outras formas de imagens. A coleção foi iniciada por Aby Warburg no final da década de 1880 e inclui dezenas de milhares de fotografias e slides do final do século XIX e início do século XX, junto com centenas de milhares de imagens adicionadas desde que o Instituto chegou a Londres em 1933. A maioria das obras retratam europeus e variam em data da antiguidade clássica até cerca de 1800. A coleção de fotografias, tal qual o acervo de livros, tem uma organização não convencional. Ela segue a lógica iconográfica, assim as fotografias são ordenadas não por artista ou por período, mas por assunto.

Warburg deu sequência aos seus projetos de investigação e em 1927 ele deu início ao Atlas. Segundo Campos (2016, p.13), Warburg afirmava que o Atlas era seu “intento de contar uma história da arte sem palavras, que seu Atlas era ‘uma história de fantasmas para adultos’”. Esses são alguns percursos e questionamentos que permeiam o Atlas Mnemosyne:

Em primeiro lugar, os percursos, as perambulações, os caminhos. Quais foram os caminhos percorridos pelas imagens e pelos textos até chegar aos artistas, que os configuram segundo suas necessidades? Como eles tomaram contato com esses elementos vindos da Antiguidade? Quais foram os suportes desses conteúdos? Quais foram os mediadores? Como os transformaram? Com que finalidades? – fantasmas – apresentação. (WAIZBORT, 2015, p.10)

Para responder a esses questionamentos, o projeto consistia na elaboração de uma série de painéis de madeira, recobertos com tecido preto, sobre os quais Warburg fazia uma composição de imagens, usando reproduções fotográficas, fotos, postais e impressos dentre outros. A seleção das imagens, o número de painéis e a disposição das imagens foram mudando constantemente, e durante este período os painéis foram fotografados três vezes. Desse projeto inconcluso, há 79 pranchas⁴⁴.

⁴⁴ Todas as pranchas podem ser consultadas neste site: <<http://www.engramma.it/eOS/#modal-one>>. Acesso em 12.jun.2021.

Com um pensamento livre e guiado pela coleção de livros e imagens, Warburg cria vários conceitos, muitos deles dizem respeito à sobrevivência das formas, como é o caso da fórmula de páthos ou *pathosformel*. O antropólogo das imagens defendia haver uma potência em cujos pólos estariam, de um lado, a potência de repetição, caráter apolíneo de formulação da imagem, por isso o termo fórmula e, de outro, a potência afetiva, caráter dionisíaco de intensificação das imagens, justificado pelo uso da palavra páthos. A *pathosformel* ou fórmula de páthos, que segundo o estudioso conecta o Ocidente antigo com o moderno, arrebatada das imagens aquilo que nelas pulsa, aquilo que as faz movimentar no tempo sobrevivente.

É possível que a obra valenciana, a começar pela novela *O mez da gripe*, perseguisse tal imortalidade da forma. Aby Warburg poderá nos guiar e, quem sabe, nos fazer entender a enigmática frase de Alan Resnais, instigadora do pensamento criativo de Valêncio: “A forma preexiste em algum lugar, não sei onde, e se incorpora na história à medida que escrevemos”.



@sirjoancornelia



@gonzalodelascuevas



@joantomasphotografer



@duyi.han



@eman_russ



@nicolasbruno



@goodkidrod



@tvboy



@mehmetgeren



@heiskar1

@covidartmuseum

CAPÍTULO 2: Da biblioteca na garagem, rremembranças de um colecionador

2.1. Sobre outras meninas: ninfas valencianas



(XAVIER, 2001, p.35)

Valêncio Xavier, com a obra *Las meninas*, aproxima-se da poética dargeriana. Henry Darger ⁴⁵(1892 – 1973), escritor e ilustrador norte-americano, “não só queria construir a imagem de um corpo, mas um corpo pela imagem” (AGAMBEN, 2012, p. 34). A poética de apropriação valenciana é operacionalizada, em cada obra sua, de maneira diversa daquela utilizada por Darger. De toda maneira, pode-se identificar alguns traços procedimentais e temáticos de avizinhamiento entre Darger e Valêncio quanto à busca pela forma e a pós-vida das imagens. Vejamos esta obra de Darger:

Figura 30 - Collage - ilustração de Henry Darger (1892–1973)



Fonte: Henry Darger, Sem título. crédito da foto: James Prinz, American Folk Art Museum.

⁴⁵ Darger era um homem recluso e há pessoas que acreditam que ele tenha violentado e assassinado uma menina. Em 1973, quando de sua morte, Nathan Lerner, seu senhorio, fotógrafo e designer, fez uma descoberta monumental e assustadora: empilhados em toda a volta, uma volume de textos escritos, fotos e papéis e aquarelas. Desde então, sua obra divide opiniões. Boa parte de sua obra está no American Folk Art Museum.

A aquarela sem título de Henry Darger parece ser uma nova leitura da tela de Velázquez. O cenário é quase palaciano com grandes umbrais e há vários quadros na parte superior da parede. Neles há a presentificação de paisagens da natureza. A sala menor de *Las meninas* do pintor espanhol ganha amplitude na aquarela e as infantas multiplicam-se no quadro do artista norte-americano. As meninas dargerianas, *No reino do irreal*⁴⁶ nessa aquarela, encenam, aparentemente, momento de paz e liberdade divergentes do contexto geral do romance ilustrado, em que as sete irmãs Vivian lutam para libertar crianças da escravidão. No entanto, o olhar pusilânime das garotas revela algo comum às aquarelas e texto verbal sangrentos. As *Vivian girls* despedidas de Darger assemelham-se às meninas desnudadas por Valêncio e Rones na versão curitibana do quadro de Velázquez, visual e procedimentalmente:

como [Darger] não sabia pintar, nem mesmo desenhar, ele recortava imagens de meninas de revistas em quadrinhos e de jornais e as copiava com papel de seda. Se a imagem é muito pequena, ele a fotografava e manda ampliá-la conforme sua necessidade. O artista, no final, dispõe de um repertório formal e gestual (variações seriais de uma *Pathosformel* que podemos denominar *nympha dargeriana*), que ele pode combinar como quiser (por meio da colagem ou cópia) em seus grandes painéis. (AGAMBEN, 2012, p. 32)

Valêncio, diferentemente de Darger, era desenhista. Apesar disso, o escritor-curador-montador curitibano manipulava textos de sua biblioteca verbovisual, construindo uma sintaxe literária em expansão. Em *Las meninas* vê-se que Xavier e Dumke se dispuseram, tal como Darger, a reanimar as imagens, o que talvez pudesse ser catalogado como ninfas dumke-valencianas. Como declarou Rones em entrevista⁴⁷,

A princípio você acha que tem o controle absoluto, mas aí percebe que as páginas recortadas se atraem entre si e sugerem um caminho. Quem dizia isso era o deus dos deuses, o Max Ernst. Ele dizia que as imagens se compõem sozinhas. Esse meu trabalho com colagens vem do culto às novelas-colagens dos surrealistas, vem exatamente de Max Ernst. (DUMKE, 2018, S/P).

⁴⁶ Romance encontrado, postumamente, na residência de Henry Darger. Tem mais de 15.000 páginas escritas e 350 aquarelas.

⁴⁷ <https://www.revistaideias.com.br/2018/02/21/entre-a-metafisica-e-a-arte-digital/>

Dumke e Valêncio notavam que as páginas recortadas sugeriam trajetos, como é possível perceber nas palavras do escritor: “Eu vou escrevendo e chega uma hora que a imagem aparece e diz: agora é comigo. Ela entra na história”. Citando uma frase de Alain Resnais, seu diretor preferido, ele conclui: “A forma preexiste em algum lugar, não sei onde e ela se incorpora no texto à medida que a gente está escrevendo a história” (XAVIER apud CHICOSKI, 2004, p. 23). Darge sabia onde a forma preexistia:

Figura 31 - Processo decalque obra de Henry Darger



Fonte: apresentação de Lee Kogan, Realms of the Unreal and the Henry Darger Archives, minuto 25'08, National Center for Preservation Technology and Training (NCPTT), https://www.youtube.com/watch?v=58qdcwQfeQw&ab_channel=ncptt

Figura 32 - Processo decalque obra de Henry Darger



Fonte: Henry Darger, Detalhe - Sem título. Materiais: Aquarela, lápis, rastro de carbono e colagem em papel remendado, dimensões: 22 x 96 ", Crédito da foto: James Prinz, American Folk Art Museum.

Na seleção de imagens apresentada em comunicação pela curadora emérita do American Folk Art Museum, Lee Kogan, vê-se a obra de Darger em processo de corporificação/materialização. Partindo de uma ilustração de HQ, ele fez o decalque do desenho em outro papel – usava papel de seda para realizar essa tarefa – e finalizou despindo a personagem, tornando sua pele mais

branca, vestindo-a apenas com flores. No detalhe da obra dargeriana, é essa personagem que está de pé, tem a mesma postura adotada nos demais desenhos, porém traz uma tiara em seu cabelo, está vestida apenas com sua pele clara e segura algo em suas mãos. O olhar de assombro foi perpetuado nessa transição.

Realizada por meio de “materiais fugitivos” (KOGAN⁴⁸, 2012, on-line), a obra de Darger pôde ser resgatada, reconhecida, restaurada, arquivada e exposta em um museu. Aspectos como “fragilidade, desbotamento, escurecimento, descamação, rasgos, buracos e pragas” (KOGAN⁴⁹, 2012, on-line), comuns ao trabalho precário do artista-colecionador, compõem o arquivamento em ruínas. O corpo da imagem, advindo de imagem, arrebatou aquilo que nelas pulsava, fazendo-as, contudo, sobreviver. Se assim são compostas as fórmulas de páthos da ninfa dargeriana, poder-se-ia especular que na obra *Las meninas* de Valêncio Xavier e Rones Dumke e para além dela existiria uma fórmula de páthos (dumke)-valenciana?

Figura 33 – Velázquez. *Las meninas*, 1656; Rones Dumke. *Las meninas*, 1993; Conto: Valêncio Xavier, 1993



Fonte: Velázquez, Diego. *Las meninas*, 1656, Museo do Prado, Madrid; Rones Dunke e Valêncio Xavier, 1993, Colagem sobre obra impressa. Jornal Gazeta do Povo/ Biblioteca Pública do Paraná. Composição realizada pela autora.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58qdcwQfeQw&ab_channel=ncptt> – 3’33. Acesso em 25.jun.2021

⁴⁹ *Ibid* - 3’36.

Observando essa obra, ecoam novamente as palavras de Valêncio Alain Resnais: “A forma preexiste em algum lugar, não sei onde e ela se incorpora no texto à medida que a gente está escrevendo a história”. A pré-existência, tal como no trabalho de Darger, advém do gesto de recortar, colar e não querer “só construir a imagem de um corpo, mas um corpo pela imagem (AGAMBEN, 2012, p. 33). Na composição dumke-valenciana prevaleceram os corpos reproduzidos em mídias imagéticas: jornais, fotografia e frame de filmes, deliberadamente recortados e colados sobre a reprodução impressa da obra original de Velázquez. Sobre as meninas, outras meninas, outros corpos visuais e, na dobra literária, novas duplicações de meninas sobre meninas: é o que emerge do conto “Jucélia e Polaca de calcinha quase nuas”. Nessa possível fórmula páthos dumke-valenciana, ambos artistas representariam um caso mais “extremo de uma composição artística feita unicamente por meio de *Pathosformeln*, que produz um efeito de extraordinária modernidade”? (AGAMBEN, 2012, p. 32). Além disso, o que Valêncio engendra em suas demais obras, por meio da apropriação, pode ser compreendido como fórmula de páthos?

O narrador de *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), entrelaçado à biografia de Valêncio Xavier, deixa alguns rastros sobre a permanência das imagens que perpassam vida e obra valencianas. O imperativo ambíguo implora: “Senhor, liberta-me das imagens” (XAVIER, 2001, p. 35). No entanto, as imagens vivem e sobrevivem nas páginas das narrativas do escritor-verbovisual:

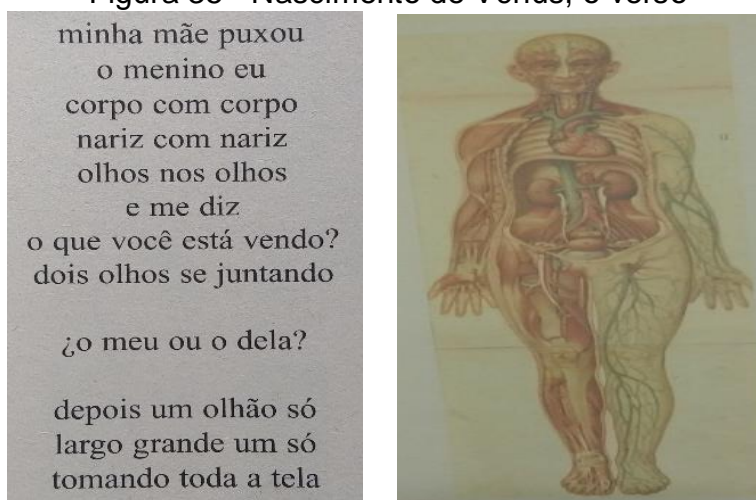
Figura 34 - Nascimento de Vênus valenciana



Fonte: Valêncio Xavier. *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001, p. 10 e 28).

Essa imagem nos remete à obra *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1482 e 1485). Entretanto, no contexto valenciano, o gesto pudico do primeiro nu não religioso da história da arte foi extirpado. A concha que representaria a fertilidade e o prazer não está aos pés da deusa, foram banidos da imagem os deuses do vento e da primavera. Diferentemente da temática do nascimento, o texto de Valêncio trata da morte da mãe e da iniciação sexual do filho ao vê-la nua. Seria essa uma ninfa valenciana? Se sim, ela habita entre permanências e rupturas, cuja reverberação se dá por apropriação, metamorfose e paródia. No livro, um desdobramento significativo é justaposto à duplicação dessa Vênus:

Figura 35 - Nascimento de Vênus, o verso



Fonte: Valêncio Xavier. *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001, p. 9 e 27).

No verso das páginas de onde irrompem a Vênus valenciana, em perfeito encaixe, lê-se na página 9 o poema que sugere a acoplagem [ou cópula?] dos corpos de mãe e filho, que por meio da sinestesia pele, olfato e visão, metamorfoseiam-se em Ciclope. O olho desse ser transmutado parece ser de outra natureza: “depois um olhão só/largo grande um só/ tomando toda a tela” (XAVIER, 2001, p. 9). Que tipo óptico é esse do Ciclope? O que tal alteração sugere? Na página 27 parece haver uma possível resposta a esses questionamentos: vê-se a imagem que parece ter saído de uma enciclopédia

científica. O corpo com suas vísceras, músculos, veias e órgãos à mostra sugere que as imagens sejam abertas e vistas em seu interior, com o “olhão tomando toda a tela”. É necessário que elas, as imagens, nos atravessem e que nós as escrutinemos. A pós-vida que nelas pulsa indica, por vezes, a dissecação como processo que se revela na arte. A memória que nelas se manifesta, transpondo o espaçotempo, foi observada por Warburg.

Os recursos visuais na literatura são diferentes daqueles de natureza puramente imagética e não verbais. Contudo há que se considerar gestos retóricos e, por que não, imagéticos no campo das letras, seja em verso ou em prosa. A poesia é essencialmente visual. Sua imagem móvel constrói-se pelas metáforas que lhe corporificam. A sonoridade atribui-lhe movimento. Na prosa, pode-se atribuir o caráter imagético às descrições de personagens, lugares e cenários. A imagem pode ser pensada como o desenho da mancha do texto na brancura do papel. A composição de textos fragmentários e elementos heterogêneos ao campo literário desde a modernidade, com mais ênfase, permite à literatura o diálogo entre os códigos pictórico e verbal, rumo à cristalização de gestos metafóricos, sugerindo fórmula páthos ou a sobrevivência da tradição na ruptura.

A guerra na novela engripada de Valêncio Xavier é ninfa fragmentária, imagética e perpetuadora de fórmula de páthos. Segundo Serva, “o jornalismo de guerra se confunde com a fotografia de guerra. Ambos nasceram na Inglaterra, em 1850, na cobertura da Guerra da Crimeia” (SERVA, 2017, p. 21). Para o estudioso,

ao beber na fonte da pintura que lhe é anterior, a fotografia absorveu, entre outros elementos, imagens como as que Warburg destacou no Renascimento, fazendo uso delas como *Pathosformeln*. Essa penetração (ou “contaminação”) da fotografia pelos elementos arcaicos presentes na pintura pode ser sentida desde os primeiros fotogramas conhecidos. Com o desenvolvimento da fotografia de guerra, as *Pathosformeln* foram incorporadas também a seu repertório. (SERVA, 2017, p. 20)

É interessante observar como uma linguagem contamina e reverbera os espectros de fórmula de páthos da outra. A fotografia perpetuou a cristalização outrora da pintura; o jornal, com sua hibridez de composição, imortalizou formas. Em *O mez da gripe* é isso que Valêncio faz ao se apropriar dos jornais Comercio do Paraná e Diário da Tarde. A pesquisa nos arquivos de 1918

ativaram a “Mneme de experiências coletivas, que fazem parte do patrimônio cultural universal da humanidade” (SERVA, 2017, p. 51):

Figura 36 - Anúncio de guerra em O mez da grippe



Fonte: XAVIER, 1998, p. 13

Vê-se a ênfase que recai sobre a primeira manchete jornalística da novela “A paz está interrompida”. Lê-se em português arcaico que o presidente dos Estados Unidos se nega a fazer acordos com governos com os quais está em desagrado. O ano é 1918, a língua grafada no jornal confirma isso. A apropriação do recorte do jornal simboliza, verbal e imageticamente, uma fórmula páthos da guerra. O caos está instaurado. Outros recortes como esse são impressos, colados e entregues a cada virada de página feita pelo leitor. O livro de Valêncio Xavier é a materialização da guerra: a cada página folheada o leitor é bombardeado com uma enxurrada de manchetes jornalísticas sobre a Primeira Guerra Mundial ou sobre a grande gripe, quando era noticiada. Sob esse viés, teria o livro-guerra capturado a fórmula de páthos do movimento por meio do movimento da página, tal qual Warburg empreendia nos estudos das obras de Botticelli? É possível que o leitor veja e ouça os ruídos da Guerra, mas isso é significado, n’ *O mez da grippe*, de outra forma:

Figura 37 - Painel dedicado à guerra em O Mez da grippe. Montado pela autora sob inspiração de Warburg



Fonte: Valêncio Xavier, *O mez da grippe*, 1998. (p. 14, 20, 23, 25, 27, 28).

A fragmentação, a multiplicidade de discursos e de linguagens são metáforas do bombardeio nessa novela. A surdez pela saturação de vozes e de manchetes estrondosas pode ocorrer a qualquer momento da leitura. O que chama a atenção é o fato de não haver em *O mez da gripe* nenhuma foto de guerra, mas a guerra está presente e fica cristalizada em nossas retinas. É como se víssemos estas fotos⁵⁰:

Figura 38 - uvens bélicas, no Arquivo Warburg



Fonte: figura à esquerda, fotografia catalogada sob código T4632 na coleção da Primeira Guerra Mundial do Arquivo Warburg.

Figura à direita: o tríptico fotográfico arquivado sob código T4809 na coleção da Primeira Guerra Mundial do Arquivo Warburg.

Ambas fotos estão em: (SERVA, 2017, p. 81)

Esse céu plúmbeo, no qual nuvens bélicas se (con)fundem com as nuvens tranquilas e claras, capturando a fórmula de páthos de movimento da guerra, fica na memória a ser despertado em algum momento histórico. N' *O mez*, outra sugestão verbal, mas com forte apelo visual, aproxima-nos de uma catástrofe dessa natureza na cidade de Curitiba: “A bruma, a nevoa, a gripe. Jaime Ballão Junior – Caderno de um gripaddo. 8/11/18” (Xavier, 1998, p. 5). É por meio dessas permanências da fórmula de páthos que Valêncio Xavier enceta a poética de apropriação. “As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação” (WAIZBORT, 2015, p.18) e em Valêncio Xavier esse gesto é imperativo traduzido em sua poética

⁵⁰ “A Primeira Guerra Mundial foi marcada pela introdução das primeiras câmeras que operavam com filmes de celuloide e eram realmente portáteis. A Guerra Civil Espanhola (1936- 39) foi coberta com câmeras 35 milímetros, superleves, que tornaram famosos fotógrafos como Robert Capa e sua mulher Gerda Taro, além da marca Leica. A fotografia de guerra espelhou o que ocorre no campo militar, em que cada novo conflito marca o lançamento de uma nova geração tecnológica de armas (a Espanha serviu de campo de testes para novas bombas e aviões-caça alemães)”. (SERVA, 2017, p. 23)

verbovisual: os textos-imagens têm pós-vida disruptivas e criadoras na/e além da memória do Frankenstein de Curitiba.

2.2. Desembrulhando balas, livros, coleções e história(s)

Algumas palavras sobre como livros atravessam o limiar de uma coleção, sobre como se tornam propriedade do colecionador, sobre a história de sua aquisição.

(BENJAMIN, 1987, p. 229)

Nos anos 20, em Curitiba, surgiu a Bala do Zequinha. O doce produto era embalado por uma litografia que viralizou e fez a brincadeira de muitas crianças e de uma geração inteira. O jogo publicitário deu certo e, além do sucesso da venda da guloseima, os curitibanos viram pela primeira vez uma imagem que os representava por meio de uma cultura imagética interna. A tiragem de 200 figurinhas, que circularam entre os anos 1929 e 1948, fez com que uma narrativa identitária fosse construída. De mãos em mãos, de colecionador em colecionador, foi a vez de Valêncio Xavier, em 1973, desembrulhar as Balas Zequinha, por meio de um estudo sobre esse artefato cultural, revelando parte do acervo de sua biblioteca:

Figura 39 - Valêncio Xavier. Desembrulhando as balas Zequinha, 1973

ANO 1 FOLETIN INFORMATIVO Nº 1 AGOSTO DE 1

"POR QUE NEGAR A EVIDENTE NECESSIDADE DA MEMÓRIA?"
Marguerite Duras – Alan Resnais (*Hiroshima Mon Amour*)

DESEMBRULHANDO AS BALAS ZEQUINHA

VALENCIO XAV

As figurinhas Balas Zequinhas foram uma criação da fábrica A Brandina dos Irmãos Sobania, de Curitiba, nos últimos anos da década dos 20. Como a Fábrica Irmãos Sobania desapareceu e a patente das Balas Zequinha foi mais tarde transferida para outras firmas, não se tem a data precisa de seu lançamento. Informações colhidas na Imprensa Paranaense e junto aos descendentes dos Irmãos Sobania determinam o ano de 1929, como o mais provável da primeira tiragem das Balas Zequinhas.

Embrulhando balas, vendidas a cinco por um tostão, figurinhas para colecionar e serem trocadas por prêmios, as Balas Zequinhas foram as primeiras no gênero a serem fabricadas e impressas em Curitiba, pois não se tem conhecimento de outras anteriores.

É possível que as Balas Artistas (da Fábrica Fantasia de José Marcassa) sejam sendo anteriores, pelo menos contemporâneas das primeiras Balas Zequinha. As Balas Artistas, contudo, eram fotografias de artistas famosos do cinema mudo (Harold Lloyd, Tom Mix, Chico Bóia, etc...) e não desenhadas com motivos criados aqui, logicamente não seriam típicas do Paraná. Na década dos 30, para concorrer com as Balas Zequinha, foram lançadas as Balas Chico Fumaça, desenhadas por Alceu Chichorro aproveitando o auge da popularidade de seu personagem nos jornais. Porém as Balas Chico Fumaça não "pegaram" e hoje, pouca gente lembra delas. De relativo sucesso nos anos 30, foram as Balas Bandeirinhas e Caramelos Aéreo-Lloyd (ambas da Fábrica Fantasia). A primeira, como o nome está dizendo, era constituída de figurinhas de bandeiras de vários países; a segunda era uma série de 60 figurinhas que coladas por ordem numa folha de cartolina formavam o desenho de um avião: o prêmio maior era um voo sobre Curitiba nos aviões da Aéreo-Lloyd Igassu, empresa aérea paranaense que já nos anos 30 fazia voos comerciais interestaduais.

PREMIADAS
BALAS ZEQUINHA
A BRANDINA



TELEFONE N. 1-4-23

ZEQUINHA Brigando
IRMÃOS SOBANIA
Rua Nunes Machado, 304
Curitiba – Paraná N. 13

fundação cultural de curitiba



Fonte: https://projetozequinhapop.files.wordpress.com/2013/04/scan_pic0027.jpg

Para o escritor, que era também um grande colecionador de miudezas, o papel de bala, a litogravura e as narrativas de uma Curitiba com seus tipos começaram a popular sua imaginação criativa literária, como é possível notar em suas palavras⁵¹:

É preciso lembrar que a literatura em imagens tem suas vertentes, que são as histórias em quadrinhos, a poesia visual e mesmo as figurinhas de coleção – desta última cito o extraordinário romance biográfico de um indivíduo chamado Zequinha, contado fora da ordem cronológica, que são as 200 figurinhas das balas Zequinha, publicadas em Curitiba a partir de 1928 (XAVIER, 2002: s/p).

⁵¹ Publicado em "A tragédia de um amor em figuras". In: **Gazeta do Povo**. Curitiba, 2002. (5 de maio de 2002). (s/p)

Os recursos literários tanto visuais como verbais e de construção narrativa já pareciam estar dispostos à criação valenciana, assim como parece que sobre ele já pairava o efeito Duchamp, como é possível vermos na representação destas figurinhas:

Figura 40 - Figurinhas das Balas Zequinha.



Fonte: Blog Conexão Planeta. Disponível em: <<https://conexaoplaneta.com.br/blog/zequinha-especulador-figurinha-repetida/>>. 8 de nov. 2020.

Uma narrativa fragmentária, personificada por um tipo saído de impressões litográficas com uma caricatura de *clown*, vai revelando, figura a figura, as profissões, os costumes e a personalidade dele. Realmente, um “extraordinário romance biográfico de um indivíduo chamado Zequinha” e uma gráfica particular para o escritor verbovisual curitibano. É ele, ainda, que aponta outro aspecto significativo para a produção literária do século XX no que tange à questão da produção. Segundo ele⁵², as figurinhas teriam

surgido no último quartel do século 19, na Europa, inicialmente nos pacotes de fósforos e depois em alimentos enlatados. No Brasil as figurinhas foram introduzidas pelas fábricas de charutos do Norte do país, ao final do século 19, trazendo imagens eróticas. E logo vieram para o Sul através dos maços de cigarros, e mais tarde nas balas, atingindo assim o público infantil (XAVIER, 2000: s/p).

⁵² No texto “Antes das figurinhas de coleção”, publicado na Gazeta do Povo. Trecho veiculado no texto “Os sentidos da coleção: Valêncio Xavier e Poty Lazarotto A propósito de figurinhas”, disponível em: <http://baudefragmentos.blogspot.com/2016/05/os-sentidos-da-colecao-valencio-xavier.html>. Acesso em 15.jan.2021.

Na Alemanha não era diferente, as figurinhas estavam lá. Enquanto desempacotava Benjamin sua biblioteca, vê-se dois álbuns de figurinhas colecionáveis nas mãos do teórico de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Observa-se que a biblioteca benjaminiana é tão expansiva quanto a de Valêncio, que congregava em seu acervo álbuns de figurinha, coleção de cartões-postais e revistas, fotogramas e frames de filmes de outro tempo histórico, além, é claro, de enciclopédias e livros.

A biblioteca de Valêncio ficava na garagem de sua casa⁵³, algo não convencional, como não convencional é sua literatura. Intrigante pensar nos sentidos possíveis para essa relação biblioteca/garagem. Se a biblioteca é o lugar em que são engendrados tantos outros livros, no caso da literatura de Valêncio, feita de nacos, recorte, montagem e colagem, a garagem como lugar de repouso de dispositivo movente sugere sentido oposto. Nela, objetos aparentemente inertes, em desuso, ganham movimento nas páginas valencianas. Em uma outra acepção da palavra, garagem como oficina, o sentido sugerido é o de ateliê artístico, onde geralmente artistas plásticos ou visuais trabalham. No caso de Valêncio Xavier, a oficina seria lugar de ofício múltiplo, espaço para borrar os limiares entre as artes da palavra e da imagem. Assim como Warburg, ele operava na diferença entre a “biblioteca de trabalho” e a “biblioteca em trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 35).

Em sua garagem, além de notar como potentes os objetos plásticos-visuais descartados, tais como figurinhas, anúncios publicitários e jornais já ultrapassados, fotos e ilustrações de uma coleção já em desuso, Valêncio observa como seria possível coloca-los em novo circuito. Abre-se o baú inesgotável para as produções imagético-textuais do escritor curitibano. Cria-se a tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem (BENJAMIN, 1987, p. 228).

O estudo *Desembrulhando as balas Zequinha* (1973) ativa o colecionador de miudezas, que entra em ação para produzir sua obra por meio de fragmentos do cotidiano. *O mez da gripe*, obra produzida dois anos após esse estudo, é composta, majoritariamente, por trechos de notícias e litogravuras do século

⁵³ Informação mencionada nesta matéria disponível em: <
<https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/historico/o-valente-xavier/>>. Acesso em 02.jun.2021.

passado; peças publicitárias que já não comunicam diretamente a seu público-alvo; fotos, postais ou fotogramas de películas B, cujas personagens já não sabem de seus álbuns e paradeiro. Todos esses artefatos, produzidos, principalmente, pela indústria gráfica, fotográfica, cinematográfica e de massa, forjadora de produtos em série, são colocados no museu, que, no caso do escritor curitibano, é o livro e isso é possível pela assinatura que leva sua autoria, permitindo que um novo circuito seja viável, o da arte literária. Tal argumento se confirma pelas palavras de Valêncio Xavier quando esclarece parte seu processo criativo em *O mez da gripe*:

"Estava folheando os jornais da época da doença e vi que ali estava o fio condutor de minha história: um jornal oficial, que queria esconder a gripe, e um outro, que publicava até seus próprios problemas com funcionários enfermos. Depois disso, o resto foi trabalho braçal. A obra já estava pronta na minha cabeça." (XAVIER, 1998, S/P).

Percebe-se que não eram apenas os fios narrativos que estavam prontos na cabeça de Valêncio, mas também boa parte dos fragmentos composicionais de sua primeira novela gráfica *O mez da gripe*. São os destroços da Primeira Guerra e da epidemia proveniente da gripe espanhola que, montados e colados na exposição do quase livro de artista, formam a novela fragmentária da Curitiba engripada. Corroboram ainda nosso argumento tanto Joca Reiners Terron, quando sugere que Valêncio Xavier "parece estar catalogando itens para a curadoria de um pequeno museu do crime" (Cult, 03/1999, p. 5-9) conforme Carlos Graieb, quando avalia que

Dizer que a obra de Xavier é peculiar não equivale a dizer que ela surgiu no vácuo. Pelo contrário. Sua nova visibilidade no mercado ajuda a lembrar a existência de uma pequena mas importante linhagem de autores brasileiros de inclinação vanguardista, que sempre pensaram a literatura em relação com o desenho, a pintura e outras artes plásticas (GRAIEB apud CHICOSKI, p. 19)

Para além de Valêncio integrar tal linhagem vanguardista concernente às artes visuais/plásticas, é de suma importância a relação que ele tinha com o cinema. Ele foi um dos idealizadores da Cinemateca de Curitiba, fundada em abril de 1975, no antigo Museu Guido Viaro: lugar de memória audiovisual e de formação de uma geração de cineastas curitibanos. A propósito, a matéria

Desembrulhando as balas Zequinha (1973) tem epígrafe de Alan Resnais: “Por que negar a evidente necessidade da memória?” (RESNAIS apud XAVIER, 1975, S/P). A frase é do filme Hiroshima mon amour (1959). O filme é parte do acervo fílmico e imagético de Valêncio. O diretor de cinema era referência para este cineasta-montador-escritor. O título conecta duas nações culturais de grande relevância para o escritor curitibano: a França (principalmente com sua passagem por lá no final de 1959, a influência dos dadaístas/surrealistas e do diretor Alain Resnais) e o Japão (Não há clareza sobre o imperativo da cultura japonesa na vida/obra de Valêncio. Contudo, o Oriente é figurado em suas obras, com maior ênfase em: O mistério da prostituta japonesa & Mimi-Nashi-Oichi (1986), Macao (2006)).

Valêncio via na produção do cineasta francês uma potência criadora e tomava para si a máxima de que “presente e passado coexistem, mas o passado não deve ser mostrado em flashback” (RESNAIS apud GIRON, 2014, s/p). O “cinema imaginário” de Resnais ou “literatura imaginária” de Valêncio colocavam/colocam o espectador e o leitor no mesmo lugar, o de completar e (re)ordenar o enredo. Diante dessa lógica, o espectador de Resnais e o leitor de Valêncio Xavier, tal como nas cenas do filme franco-japonês, parecem sempre transitar por esta exposição:

Figura 41 - Cenas do filme franco-japonês



Fonte: Hiroshima, Mon Amour (Original). Ano produção 1959. Dirigido por Alain Resnais. Duração 90 minutos. Roteiro de Marguerite Duras. Minutos seleccionados e usados na montagem: 4'47; 4'51; 4'57; 5'02. Composição realizada pela autora.

A cena que é metalinguagem, se consideramos o filme um acervo audiovisual, revela a importância das reconstituições da memória. O cineasta memorialista francês, em suas *nouvelle vague*, não narrava de forma linear, com isso abalava as bases da arte e os pilares da História, detentora dos discursos oficiais. Valêncio Xavier, no campo literário, participou desse jogo, pois notava que “de todas das formas de obter livros, escrever é considerada a forma mais louvável” (BENJAMIN, 1987, p. 229). Entre “fotografias, reconstituições, [e] na falta de outra coisa” (RESNAIS, 1959), começa a recontar a história, fazendo jus ao que escreveu Benjamin quando rememorava sua biblioteca: “na verdade os escritores não escrevem porque são pobres, mas porque são insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e não lhes agradam (BENJAMIN, 1987, p. 229).

Grande apreciador do cinema e da arte visual, Valencio Xavier também possuía uma vasta biblioteca literária. No livro *100 filmes em 100 anos* (2020), além de uma compilação de textos publicados pelo escritor sobre o cinema, há uma seleção de resenhas de livros. Nesta compilação podemos encontrar desde a sugestão de leitura para crianças, como *O menino maluquinho*, de Ziraldo (1980), até a sugestão de alguns lugares onde poder-se-ia encontrar “livros eróticos que muita gente compra às escondidas” (XAVIER apud BORBA, 2020, p. 135). Marquês de Sade configura em sua lista de indicação com o clássico *A filosofia na alcova*, assegurado por ele como “importante obra da literatura e da filosofia ocidental” (XAVIER apud BORBA, 2020, p. 135). Autor de cabeceira de Valêncio, o sadismo parece engendrar certa poética em sua obra. Em entrevista concedida a Chicoski, o escritor-montador revela um pouco mais sobre sua formação literária:

“Eu tinha uma edição da Einaudi, com fotografia. Aquilo foi uma virada para mim. Havia uma ligação não redundante entre texto e imagem”. Também *As Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, *Garimpeiro do Rio das Garças*, de Monteiro Lobato, são alguns dos livros preferidos de Valêncio Xavier. Diz ele: “Meus livros refletem um pouco disso tudo”. (CHICOSKI, 2004, p. 20)

Seja em uma enciclopédia ou em um livro infantil, a “ligação não redundante entre texto e imagem” prevaleceu na memória leitora do escritor curitibano, fazendo com que fosse replicada em suas produções futuras. Valêncio assemelha-se às

Crianças [que] decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas, colecionar é apenas um processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo, e por isso o colecionador de livros velhos está mais próximo da fonte do colecionador que o interessado em novas edições luxuosas. (BENJAMIN, 1987, p. 229).

Realizador de práticas centuplicadas, centrado em “renovar o mundo velho”, Valêncio o fazia com os cacos, estilhaços, reminiscências. Agrega-se a seu acervo literário outro escritor renovador de mundo velho. Jorge Luis Borges (1899 – 1986) tinha lugar cativo na biblioteca de Valêncio⁵⁴, como nos conta em entrevista⁵⁵ concedida à Folha:

Folha - Como é o processo criativo de um texto "torto"?
Xavier - A história que a gente quer contar acaba levando a gente. Não sou um cara de planejar uma história com minúcias. Tenho uma vaga ideia do que quero quando começo a escrever. Acho que, como na vida real, a história vai tomando os rumos que ela quer, não os que escolhemos. Claro que queria saber construir um livro como fazia Jorge Luis Borges. Eu não sou bem assim.

Valêncio poderia não assumir, mas ele usava um dos procedimentos mais reconhecidos na literatura borgiana: a apropriação. A imagem dos dois escritores em uma biblioteca faz deles leitores que viam em outros textos o potencial criador para os seus. Ambos sugerem, com esse gesto, uma visão criativa à leitura. Se o fantástico em *Pierre Menard, autor de Quixote* (1939) era “produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”, sem copiá-lo, a potência gestual em Valêncio Xavier não está apenas no ato de ele escrever e criar corpos-texto por meio da

⁵⁴ Essa paixão por Borges é também mencionada nesta matéria. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/historico/o-valente-xavier/>>. Acesso em 02.jun.2021.

⁵⁵ publicada no texto “Frankenstein de Curitiba mostra nova cria literária”, In: Folha de São Paulo. São Paulo, 199. (20 de março de 1999). (s/p)

apropriação de outros corpos-texto-cadáveres, mas está justamente no fato de ambos provocarem tensões no campo da escritura, nos três pilares que sustentavam o fazer literário até o início do século XX: autoria, autoridade e originalidade.

A obra visível de Pierre Menard, um catálogo de suas produções, de certa forma, uma lista insólita, opõe-se à obra invisível, que teria como premissa a criação da obra magna de Cervantes. A obra visível e invisível em Valêncio Xavier é tão paradoxal quanto a de Menard, já que se mesclam, em suas narrativas,

a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacíficos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais? (BORGES, 2007, p 44-45)

Vê-se que em Valêncio “a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” é determinante. É por meio da apropriação que ele expande tais técnicas, abrindo-nos sua biblioteca verbovisual. É interessante analisar como tanto Borges quanto Xavier elegem duas obras magnas da literatura e das artes visuais para, de alguma forma, revelarem suas poéticas.

Em tempos motivados pela pobreza da experiência causada pela Guerra e pelos meios de produção em massa, a aura, âmago da obra de arte, sobretudo daquele realizado manual e exclusivamente com finalidade artística, estava, segundo Benjamin, em decadência. O fato de o “romance estar essencialmente vinculado ao livro e sua difusão ser apenas possível pela imprensa” (BENJAMIN, 1996, p. 201) fazia dele um objeto cuja materialidade o separava de sua aura, essa que para o filósofo alemão estava presente na narrativa oral e artesanal. Em Valêncio Xavier a fricção entre obra auratizada e desauratizada é materialidade. O sacralizado torna-se profano, como na obra *Las meninas*, em que o autor faz colagens de corpos reproduzidos sobrepondo-os à reprodução da obra desauratizada, porque reproduzida, de Velázquez.

“São as pinturas rupestres; os baixo-relevos da Babilônia; os hieróglifos egípcios; as gravuras chinesas e também sua escrita ideográfica; algumas iluminuras medievais e a tapeçaria da Bayeux – do século 11; as sequências de gravuras...” (OLIVEIRA, apud CHICOSKI, p. 22); ou os frames dos filmes B, as

páginas de jornais, os anúncios publicitários, o papel de bala, as obras de arte como a de Velázquez ou *O nascimento de Vênus*⁵⁶, que formam, por intermédio da cultura *underground*, os livros nada pacíficos, mas sim alucinantes surgidos de sua coleção.

“Acervo de Valêncio Xavier está à venda” Esta foi a manchete da Folha Ilustrada publicada em 09 de abril de 2011, pouco mais de dois anos após a morte de Valêncio: “Acervo de Valêncio Xavier está à venda”. O *lead* da matéria informava: “Livros da coleção pessoal do escritor, morto em 2008, foram negociados pela família com sebos de Curitiba⁵⁷”. Em outro ponto do texto, o subtítulo: “Venda da história”.

2.3. Produção singular, gráfica particular: apropriação no século XX

Todas as manhãs, receberei o jornal, que recortarei linha por linha, em longas tiras de papel que colarei umas às outras e enrolarei como uma fita de máquina de escrever. Meu dia estará cheio: não lerei mais, não escreverei mais, não saberei mais nem escrever nem ler, mas estarei ligado ainda ao papel, à tesoura e à cola. (Antoine Compagnon, 1997)

Eu amo tanto a originalidade que não consigo parar de copiá-la
Charles Bernestein

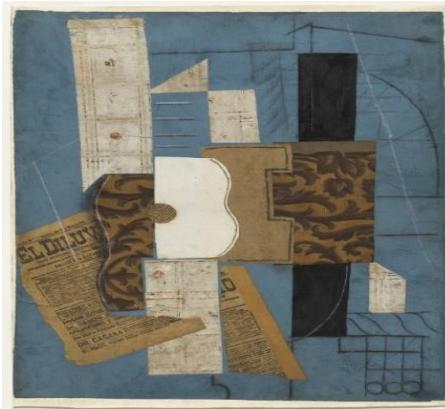
Embora reconheça-se que a apropriação tal como proposta por Leonardo Villa-Forte (2019) seja uma máxima no século XXI, para nós é importante vinculá-la ao século passado para investigar a apropriação no campo literário. É ainda no início do século XX que, com as vanguardas europeias, principalmente com o cubismo, surrealismo e dadaísmo, as práticas de colagem ganharam as telas da pintura e de vídeos/filmes. A cola e a tesoura passaram a ser novas ferramentas para o artista, e o artefato, utilizado e/ou produzido por outrem,

⁵⁶ Imagem usada em **Minha mãe morrendo**.

⁵⁷ Há registros jornalísticos que relatam que o governo de Curitiba não se manifestou quanto à aquisição do acervo de Valêncio. Paulo José da Costa, amigo da família, foi quem comprou parte do acervo, 1000 títulos. As obras foram para o Sebo onde ele e Valêncio tinham se conhecido. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0904201126.htm>>. Acesso em 25.jun.2021.

matéria prima para o artista. A obra “Guitar”, de Picasso, é registrada como uma das primeiras nas artes visuais a colocar em prática o gesto da apropriação:

Figura 42 - Pablo Picasso. Guitar, 1913.



Fonte: Pablo Picasso. Carvão, óleo, giz e jornais colados.
26 1/8 x 19 1/2 "(66,4 x 49,6 cm). Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Mostra-se, de maneira deslocada, um violão, evidenciando a montagem do instrumento em planos. O acabamento e a disposição dos fragmentos enfatizam o dilúvio noticiado por trás do instrumento. Iniciava-se, assim, o cubismo analítico⁵⁸, a reverberação da trimendimensionalidade nas telas, a apropriação (no caso da obra do Picasso, seria o recorte do jornal e a colagem) como possibilidades.

Em *O mez da gripe* observa-se algo similar, principalmente sob a perspectiva da apropriação. O gesto de não escrever ou de se apropriar é utilizado por Valêncio Xavier que, ao recortar páginas quase inteiras ou fragmentos de jornais de 1918, reorganiza, em 1981, à sua maneira, uma nova narrativa para a gripe espanhola que assolou Curitiba.

⁵⁸ “O movimento cubista foi dividido em duas fases, a primeira delas foi o Cubismo Analítico e depois o Cubismo Sintético, cada qual com suas características, embora o uso desses termos seja considerado inadequado por alguns, pois busca estabelecer, baseados em conceitos falhos, diferenças estéticas dentro de um estilo em processo de definição e evolução. No Cubismo Analítico, observa-se uma preocupação com a estrutura, os objetos são decompostos e estilhaçados nos planos, procurando a visão total da figura. As cores mais utilizadas são o preto, cinza, marrom, ocre e tons de verde. O Cubismo Sintético, reagindo à excessiva fragmentação dos objetos, nessa fase procura-se tomar de volta a estrutura das figuras, tornando-as reconhecíveis novamente. São agregados a superfície das telas elementos heterogêneos como papéis, tecidos, madeira, entre outros. Há uma preocupação maior com a textura e as cores se tornam mais vivas. Os principais nomes da pintura cubista são Pablo Picasso e Georges Braque; na literatura temos o francês Guillaume Apollinaire”. Disponível em: <<https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ad631/cubismo.htm>>. Acesso em 24.out.2020.

A prática experimental do autor curitibano chamou a atenção de críticos como Décio Pignatari, que viu em *O mez da gripe* uma obra com potência literária ímpar, afirmando que Valêncio não fazia “romance ilustrado, nem ilustração romanceada; abriu um novo caminho para a escritura. Escritura gráfica. É o nosso primeiro escritor romancista gráfico⁵⁹”. Tal novela gráfica sustenta a famigerada ideia de que “nada se cria, tudo se copia, ou se recria”. Certo é que Valêncio Xavier já colocava em prática tudo o que aprendera por meio do contato com as outras linguagens artísticas, muito mais experimentais que a Literatura, implementadora tardia desses fazeres de colagem/montagem, diferentemente das artes visuais, do cinema, do próprio jornalismo, que já dialogava com o texto verbal e visual, além do emprego de tipografia diversa, e que, assertivamente, precederam a literatura nesse fazer *ready-made*.

Nicolas Bourriaud em *A pós-produção* (1965) afirma que

Todas essas práticas artísticas, embora muito heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer a formas já produzidas. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. "As Coisas e os pensamentos", escreve Gilles Deleuze, "crescem ou aumentam pelo meio, e é aí que a gente tem de se instalar, é sempre este o ponto que cede". A pergunta artística não é mais: "o que fazer de novidade?", e sim: "o que fazer com isso?". Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano? Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas, em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou "superadas", como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. (BORRIAUD, Nicolas. 2004. p. 12-13)

No Brasil, à época em que Valêncio publicou *O mez da gripe*, em 1981, já era conhecido o romance *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão (1936), assim como o texto em prosa *Somos Todos Assassinos* (1980), de

⁵⁹ Publicado sob o título “O primeiro escritor romancista gráfico”, In: **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2008. (6 de dezembro de 2008). (s/p). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0612200825.htm>. Acesso em 9.fev.2021.

Sebastião Nunes (1938). Tais livros colocavam em evidência tanto a apropriação como procedimento literário como o cruzamento das linguagens jornalística e publicitária em função de uma sintaxe literária de vanguarda. Fossem afiliados ou não a alguns dos movimentos tais como Concretismo ou Grupo Práxis, ambos em São Paulo; ou ao movimento Poema Processo, no Rio de Janeiro; ou aos Livre atiradores, em Minas Gerais, ou ainda, ao Beatniks, oriundo dos Estados Unidos. Cada um, a seu modo, ia respondendo a esse imperativo da apropriação com uma sintaxe verbovisual própria.

O mez da gripe, como se sabe, foi composto depois da pesquisa que Valêncio Xavier fez sobre músicas de Carnaval e encontrou as desventuras da gripe espanhola em Curitiba: os recortes de jornais, anúncios publicitários, ilustrações, fotografias, dentre outros fragmentos e postais, montaram a primeira novela gráfica de Xavier. Algo similar se passou com Loyola, que relatou o seguinte sobre a censura no Jornal à época da Ditadura Militar: “Passados alguns meses vi a gaveta lotada (das matérias que ele não podia publicar). Levei para meu apartamento [...]” (BRANDÃO, 2010, p. 14). Das matérias silenciadas engendrou o livro que teve de ser publicado primeiro na Itália em 1974 e só em 1975 no Brasil. É no prefácio da edição de aniversário dessa obra que Walnice Nogueira Galvão (2010, p. 9) verifica que o romance foi

Composto por fragmentos de natureza diversa – como estilo, como tipografia, como matéria narrada – é vazado em prosa experimental, de modernidade graficamente inventiva.

[...]

Tamanha heterogeneidade não é gratuita. A composição visa a dar conta do caos, e como explicitar o caos a não ser caoticamente? Os retalhos têm rumo e propósito, constituem uma provocação, carregam a violência de um mundo-cão.

A apropriação é um ato criador utilizado desde o início do século, em função dos excessos forjados por uma indústria de massa e por uma sociedade cada vez mais capitalista e consumista. Não obstante, apropriar-se, do ponto de vista estético, constitui uma provocação necessária em tempos caóticos. O ato de apropriação ainda pode ser visto como

mais perto da verdade da escrita, a apropriação: o que copia uma frase, o que desmascara um sujeito, o que zomba tanto do sujeito quanto do

objeto. Isso não é meu, isso não sou eu, falo em nome de alguém; isso é meu sintoma, e o sintoma é sempre o discurso do outro, o real. Não há nada mais real que o roubo - ausente das considerações hegelianas sobre a propriedade, a não ser na forma do plágio -, o roubo da escrita que abala toda propriedade no seu fundamento. (COMPAGNON, 1997, p. 148)

Valêncio Xavier, em tempos de escrever sem escrever, radicalizou o ato revolucionário por meio do roubo da escrita, zombou tanto do sujeito quanto do objeto. A relação entre arte e política é a chave de seu manifesto literário. Quando se apropria do que é alheio, assim como quando cria paródias com a montagem feita em cada página, quando vai além da citação, Valêncio Xavier zomba do sujeito, do objeto e engendra uma arte estético-política. Existiria, porém, um limite para a apropriação? Ao ler textos verbovisuais sem autoria explicitada, seria o leitor cúmplice de um crime?

Na novela engripada os crimes escancarados são outros e dizem respeito, em certa medida, à apropriação. Contudo, é um apropriar-se contra o negacionismo, da obliteração da verdade, da manipulação dos fatos. Como narrar o discurso calado, a epidemia emudecida? A literatura apropria-se das ferramentas usadas pelo poder, entretanto, ela opera criando novos significados. No livro são os recortes e as colagens brutas e abruptas que geram o estranhamento e a balbúrdia. Embora os textos colados sejam de outra natureza, podem ser vistos quase como um lambe-lambe. Tal como a arte de protesto que está no muro das cidades, embaixo dos viadutos, nos postes e o transeunte não decide o que vê e quando, o leitor também é alvejado pelos fragmentos verbovisuais ao ler *O mez da gripe*. Os trajetos são múltiplos e levam a um lugar: à transgressão do fazer literário valenciano em busca de novas verdades.

No entanto há quem diga que a apropriação é um crime⁶⁰, como foi o caso de Rones Dumke. O artista plástico, que tinha feito parceria com Valêncio Xavier na realização da capa da primeira edição do livro em 1981, processou-o por direitos autorais. A razão da ação jurídica se deu porque na edição da Companhia das Letras (1998) ⁶¹não houve menção à autoria de seu trabalho.

⁶⁰ Sobre a questão judicial, é possível acessar a informação em:

<https://tribunapr.uol.com.br/mais-pop/escritor-fez-uso-indevido-de-ilustracao/>.

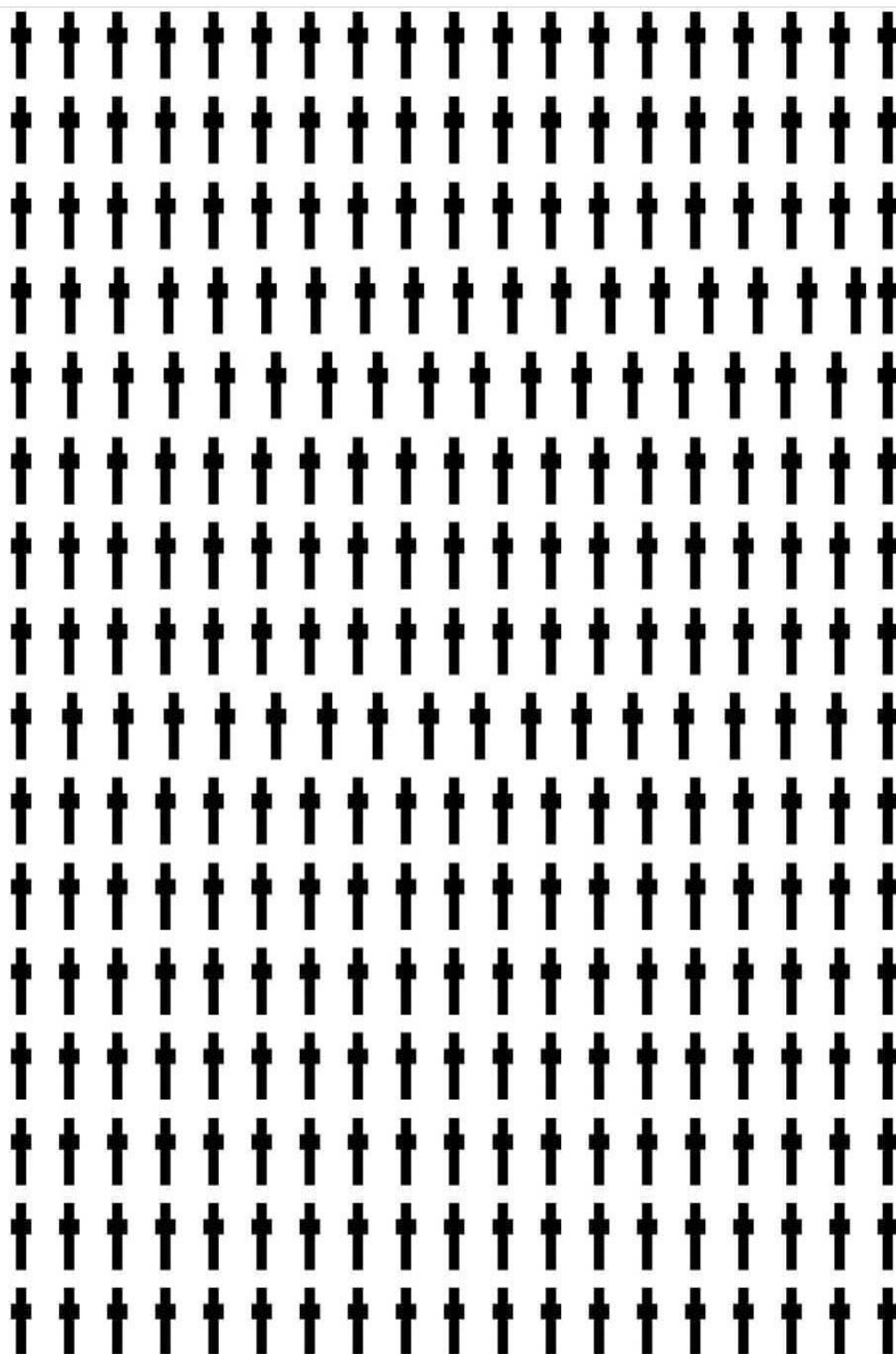
⁶¹ Na edição da coletânea de algumas obras de Valêncio Xavier de 1998 e 2001 a editora havia feito menção de autoria a vários trabalhos nas últimas páginas do livro ou das novelas. Na edição de 2006, de **Remembranças da menina morta nua** e outros livros do Valêncio Xavier, foi enfatizada a seguinte nota: “Créditos das imagens: Todos os esforços foram feitos para

Vale ressaltar o novo projeto gráfico da capa da nova edição de *O mez da gripe* (2020) pela Arte e Letra, na qual a ilustração de Rones Dumke foi obliterada.

Essa situação é emblemática por dois motivos. O primeiro pelo infortúnio e a ironia do caso, uma vez que Valêncio tem por gesto poético a apropriação, foi sentenciado por conta disso. Segundo uma nova edição que não presentifica o trabalho visual da capa idealizado por ambos os artistas, Valêncio e Rones, e que deixa, portanto, a partir de 2020, de contribuir para o sentido inicialmente dado à obra e passa, então, a construir outra semântica ao texto.

Valêncio Xavier com certeza gozava do perigo de transitar nessa zona fronteiriça e ambígua. De sua gráfica particular, dizia-se genial. Sim, Valêncio foi e é um grande *Gênio não original* (Perloff, 2010).

determinar a origem das imagens publicadas neste livro. Nem sempre isso foi possível. Teremos prazer em creditar as fontes, caso se manifestem” (2006, p.139).



+ brasil

CAPÍTULO 3: O viral na novela valenciana engripada

Na verdade, ao ouvir os gritos de alegria que vinham da cidade, Rieux lembrava-se de que essa alegria estava sempre ameaçada. Porque ele sabia o que essa multidão eufórica ignorava e se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece nunca, pode ficar dezenas de anos adormecido nos móveis e na roupa, espera pacientemente nos quartos, nos porões, nos baús, nos lenços e na papelada. E sabia, também, que viria talvez o dia em que, para desgraça e ensinamentos dos homens, a peste acordaria os seus ratos e os mandaria morrer numa cidade feliz.
(CAMUS, 2020, p. 286-7)

3.1. Doença, morte e pós-vida em *O mez da gripe*

A essência da mídia visual é o tempo [...] as imagens vivem dentro de nós [...] nós somos databases viventes de imagens - colecionadores de imagens - e já que as imagens estão dentro de nós, elas não cessam de se transformar e crescer.
(Viola apud Agamben, 2007, p. 21)

O desastre ruína tudo deixando tudo em perfeito estado.
(Blanchot apud Rocha, 2015, p.147)

É por meio da poética convulsiva que, em *O mez da gripe*, o “bacilo da peste [que] não morre nem desaparece nunca” desperta (CAMUS, 2020, p. 286). Uma vez no reino dos sãos, os viventes padecem. De sua biblioteca, Valêncio Xavier ativa as “experiências [que] ficariam gravadas em uma memória coletiva e seriam atualizadas em situações nas quais necessidades expressivas exigissem a figuração de experiências intensas” (WAIZBORT, 2015, p.11).

Algumas dessas experiências intensas, revividas ciclicamente, foram narradas nas obras *Decameron* (1348 – 1353), *Um diário do ano da peste* (1722), *A peste* (1947), as quais construíram o imaginário pandêmico da peste negra. *O mez* inscreve-se na tradição dessas narrativas apocalípticas, ativando a pós-vida, sobretudo, do imaginário da peste, da doença e da morte geradas pela influenza da gripe de 1918. A novela engripada engendra, então, dentro dessa biblioteca do desastre, uma outra “figuração de experiências intensas”

(WAIZBORT, 2015, p.11), acolhendo, por meio da apropriação, (des)continuidades.

No século XIX, no Romantismo foram muitas as “figuraç[ões] de experiências intensas” relacionadas com a tuberculose, doença que se aproxima mais dos efeitos da gripe. É possível que a sobrevivência da forma em *O mez da gripe*, quanto à compleição dos enfermos na novela, advenha dessa “possibilidade da reaparição de algo que ficara ‘perdido’, ou melhor, ‘morto’ no passado. Na verdade, não se perdera jamais, só estava armazenado na memória, que é ativada em situações particulares” (WAIZBORT, 2015, p.12).

Embora haja algumas divergências quanto ao período histórico em que a tuberculose teria surgido, alguns estudos relatam que essa doença “acompanha a raça humana desde a pré-história e dela se acharam vestígios em múmias egípcias 5.000 anos a.C.”. Entretanto, foi no século XIX que “a tuberculose se firmou como grave problema social, ocasionando a morte de 1,5 milhão de pessoas por ano, além de deixar em inúmeros sobreviventes um rastro de sequelas físicas, psicológicas e sociais de difícil solução” (ELIAS NETO, 2016, on-line). Tais sequelas, por razão diversa, criaram outros rastros, fazendo com que a tuberculose passasse a ser chamada de

doença da escrita. Theniers-Puget descreve-a como “causadora de vida mental mais intensa, elevando a iluminação interior ou mesmo determinando-a”. Como diz Tulo, “é como se as belas-artes atraíssem o bacilo, ou o bacilo, junto com a febre e as pontadas, desencadeasse o amor das artes, mormente o das letras”. E, como exemplo, ouçamos o conselho dado pela mãe ao poeta Rodrigues de Abreu e transformado em verso: “Meu filho, deixa de fazer versos;/ Ouvi dizer que todo poeta morre tísico...”. (ELIAS NETO, 2016, on-line⁶²)

Se, por um lado, a tuberculose foi a doença da escrita e das belas-artes, por outro, a gripe espanhola não o foi. O negacionismo manifesto nas páginas da novela valenciana mostra como, em 1918, ele foi assaz silenciador. Podemos pensar nesse sintoma do emudecimento como um dos vieses da incapacidade de narrar oriunda das atrocidades da guerra, como apontado por Walter

⁶² Revista disponível apenas de forma virtual. Está disponível em: ELIAS NETO, Jorge. Tuberculose, a musa branca. Revista *Germína*. v. 12, n. 4. 2016. Disponível em: <https://www.germinaliteratura.com.br/2016/literatura_dez16_jorgeeliasneto.htm>. Acesso em: 20.jul.2021.

Benjamin. Se Boccaccio e Defoe, dentre outros escritores, narraram as agonias apocalípticas da peste bubônica, nos séculos XIV e XVII, respectivamente, os escritores contemporâneos à gripe espanhola não o fizeram. Será que isso ocorreu por conta dos horrores da Primeira Guerra Mundial ou existiriam outros fatores ainda desconhecidos?

Valêncio Xavier, porém, ressuscitou a musa branca trazendo à baila a dançarina da morte⁶³. Entre permanências e rupturas, diferentemente do que pretendia Susan Sontag (1978), em seu ensaio *A doença como metáfora: aids e suas metáforas*, o escritor não aborda a “doença física em si, mas [faz] uso da doença como um símbolo ou metáfora” (SONTAG, 2007, l.24). Retorna, então, na literatura do século XX, nos anos 80, no Brasil, em Curitiba, a doença como alegoria:

Figura 43 - Página moléstias do peito

DIA 10 DOMINGO

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

MOLESTIAS DO PEITO

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



O MEDICO — Estou! Sente-se melhor?
A DOENTE: — Muito pouco. Estou vendo doutor, que não
há remédio senão apellar para o XAROPE DE GRINDELIA.

UNICO QUE CURA

“...Não, não estavam mortos, não, mas quase. Tiveram que
levar os dois para o hospital.”

DONA LÚCIA — 1976

Fonte: Valêncio Xavier, *O Mez da gripe*.1998, p. 4.

⁶³ Musa ou deusa branca foi o codinome dado à tuberculose por conta do empaldecimento da pele do enfermo. Segundo Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2020, p. 25), a gripe espanhola, que recebeu muitos nomes, o que para as estudiosas representa a grandiosidade da doença, foi também alcunhada de a bailarina da morte, porque “o vírus deslizava com facilidade para o interior das células do hospedeiro e se alterava ao longo do tempo e nos vários lugares em que incidia”.

O anúncio publicitário, que tem destaque na montagem dessa página, é atravessado e delimitado pelo erotismo: o homem está de pé, a mulher na cama, há uma parodia ao romantismo, figurada pela cama, cortinado, flores, vestimenta feminina. Além disso, o médico está ao pé da cama, assim como o abusador que diz “estou 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”. A ambiguidade é intensificada quando se lê no relato de Dona Lúcia que “... Não, não estavam mortos, não, mas quase. Tiveram que levar os dois para o hospital”. Observa-se que todos os discursos presentes na página dialogam com o (des)amor romântico, que geram as “moléstias do peito”. Vejamos esta outra página:

Figura 44 - Perfil da mulher romântica O mez da grippe



NOTÍCIAS DO PAÍS
O RIO COBERTO DE LUTO

RIO, 26 – A peste de guerra aqui importada pelo “Demerara” e recebida gentilmente com o carinhoso título de “pucha-pucha!”

DIÁRIO DA TARDE

DIA 27 DOMINGO

Vida Social

SUELTO . . .
A influenza hespanhola e o amor seria uma tese psychologica magnifica para ser desenvolvida por um Paul Bourget de francaria que se atormentasse num eterno sonho de duquezas e condessas, pallidas e loiras, muito loiras e frias . . .

COMMERCIO DO PARANÁ



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

**Exgotamento
dos Nervos**

Invadida por uma notícia do dia anterior, 26 de outubro, que relata a chegada do vírus no País no Demerara, a relevância apresentada nessa página recai sobre a erotização do corpo da mulher e a decadência do amor romântico. No fragmento do Jornal Comercio do Paraná, lê-se: “Vida Social: Suelto... A influenza hespanhola e o amor seria uma tese psychologica magnifica para ser desenvolvida por um Paul Bourget ⁶⁴de francaria que se atormentasse num eterno sonho de duquesas e condessas, pálidas e loiras, muito loiras e frias...Comercio do Paraná”. Segundo Romão (2011, p. 76), “as nuances da vida sentimental, [para] Bourget nos mostra, em sua *Psicologia do Amor moderno*, que o amor romântico moderno é um jogo cruel, uma mistura de egoísmo, perversão, impotência e mesquinhez”. A ironia presente nesse pensamento do Bourget, apontado no texto jornalístico, incide na ideia de “eterno retorno” desses padrões em decadência. Bourget, conforme acredita Romão (2011, p. 78), alargaria a metáfora da doença, que se alastra levando “à decomposição do corpo social, do estilo e da literatura”.

Na imagem que está abaixo desse recorte de jornal, a figuração feminina remete-nos à centralidade da idealização da mulher no Romantismo. Vestido longo e volumoso, apresenta movimento e, ao mesmo tempo, mostra-se o contorno do seu corpo. Apesar de certa erotização do corpo feminino, o texto que compõe a imagem revela o “exgotamento dos nervos”. Pela feição da mulher, apesar de apoiar o rosto, não parece que esteja cansada. Esta frase “exgotamento dos nervos” tem uma nova camada semântica quando lemos o poema que está ao lado: “Cabelos de vassoura/ mais macios, meus dedos dizem/ Amarelos/ Ao levantar o branco lençol/ advinharei os outros pelos/?”. Os nervos, na acepção anatômica do vocábulo, são formados por fibras motoras e sensitivas, que conduzem impulsos de uma parte do corpo a outra. A montagem que Valêncio faz nesta página revela, então, o esgotamento dos nervos, dando ênfase à erotização da mulher e ao ato sexual.

⁶⁴ “Paul Bourget se tornou conhecido como crítico literário, mas acabou por se consolidar na história da literatura francesa como romancista e novelista. O jovem Bourget [...] é um estudante da psicologia humana, um analista das desordens do coração. Tal como um cientista, avalia as paixões do homem em seus romances de análise psicológica - como *Cruel Enigma*, *Um crime de amor* e *André Cornélis*. Esse “escritor-psicólogo” adota em seus romances um espírito de análise rigoroso, o que os torna, como o próprio Bourget caracteriza, verdadeiras pranchas de anatomia do homem de sua época” (ROMÃO, 2011, p. 73).

Se pensarmos na montagem dessa página como um todo, em que se dá a chegada da gripe espanhola no Brasil, pode-se sugerir que ambas, mulher e gripe, são personificação da musa romântica de pele pálida e fetichizada, como outrora ocorria com a mulher e a tuberculose:

Quem seria a Dama Branca: a tuberculose – Musa Branca – ou a morte? Diz-nos Emanuel de Moraes tratar-se de “uma transposição de conceitos, mas não de sentimentos em relação à morte”, sendo então a Dama Branca “a mulher representativa do seu erotismo exacerbado. [...] a união de temas num só corpo – numa só Musa – sem aquele horror do poeta romântico”. A Dama Branca seria, “criatura luminosa e ao mesmo tempo corrupta”, sendo simplesmente “a personificação da tísica na sua concepção poética”. (ELIAS NETO, 2016, on-line)

Nota-se que por meio da apropriação e da montagem, muito além de inscrever *O mez da gripe* dentre as obras pandêmicas, Valêncio busca em sua coleção os fragmentos verbovisuais potentes à sua narrativa paródica. Mesmo sem saber onde preexistia a forma, intui que “as formas são forças: [que] por trás de cada uma pulsam forças ativas, reativas, fortes, fracas, dominantes ou dominadas”, faz uso delas e com isso “circunscreve essa metamorfose, que implica plasticidade, maleabilidade, mudança das formas” (WAIZBORT, 2015, p.10). Na análise dessas imagens, a forma que prevalece remete-nos ao período romântico, contudo, o sentido construído verbovisualmente por Valêncio é novo.

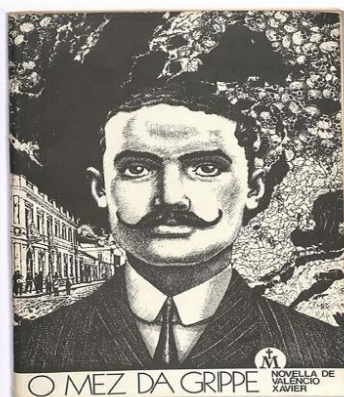
Tão pulsantes como as formas do corpo doente, são as formas do corpo sem vida. Como toda obra que trata de tempos pandêmicos, Valêncio Xavier faz com que transitemos entre os doentes e entre os mortos. Força-nos a refletir que

A doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar. (SONTAG, 2007, I.24)

Essa zona noturna da vida é instaurada na novela engripada. As nuvens de caveiras no céu negro da capa da primeira edição da obra *O mez da gripe*, de 1981, é uma apropriação advinda do campo das artes visuais. Historicamente, quando a população era assolada por uma peste, ou pandemia, desde os primórdios – e isso não foi diferente em 1918, nem o é agora em 2020/2021 – era comum a associação da ira divina contra o ser humano. Pertencente a uma

tradição verbovisual, tal figuração, na capa da novela valenciana, remonta não só essa compleição mortífera, mas também outras conformações cadavéricas, que vinham ceifar as vidas na terra. O céu negro, que se confunde com o cabelo do homem de bigode em primeiro plano na capa da novela valenciana, é tomado de uma nuvem de caveiras, ora mais delimitadas, ora informes, prenunciando, tal como nas ilustrações dos séculos XV, XVI e XIX a passagem da morte pela terra em tempos de peste:

Figura 45 - As nuvens de caveiras



Fonte: Rones Dumke, capa da primeira edição da obra *O mez da grippe*, de 1981. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba; Casa Romário Martins, 1981.

Figura 46 - Ilustração caveiras, século XV



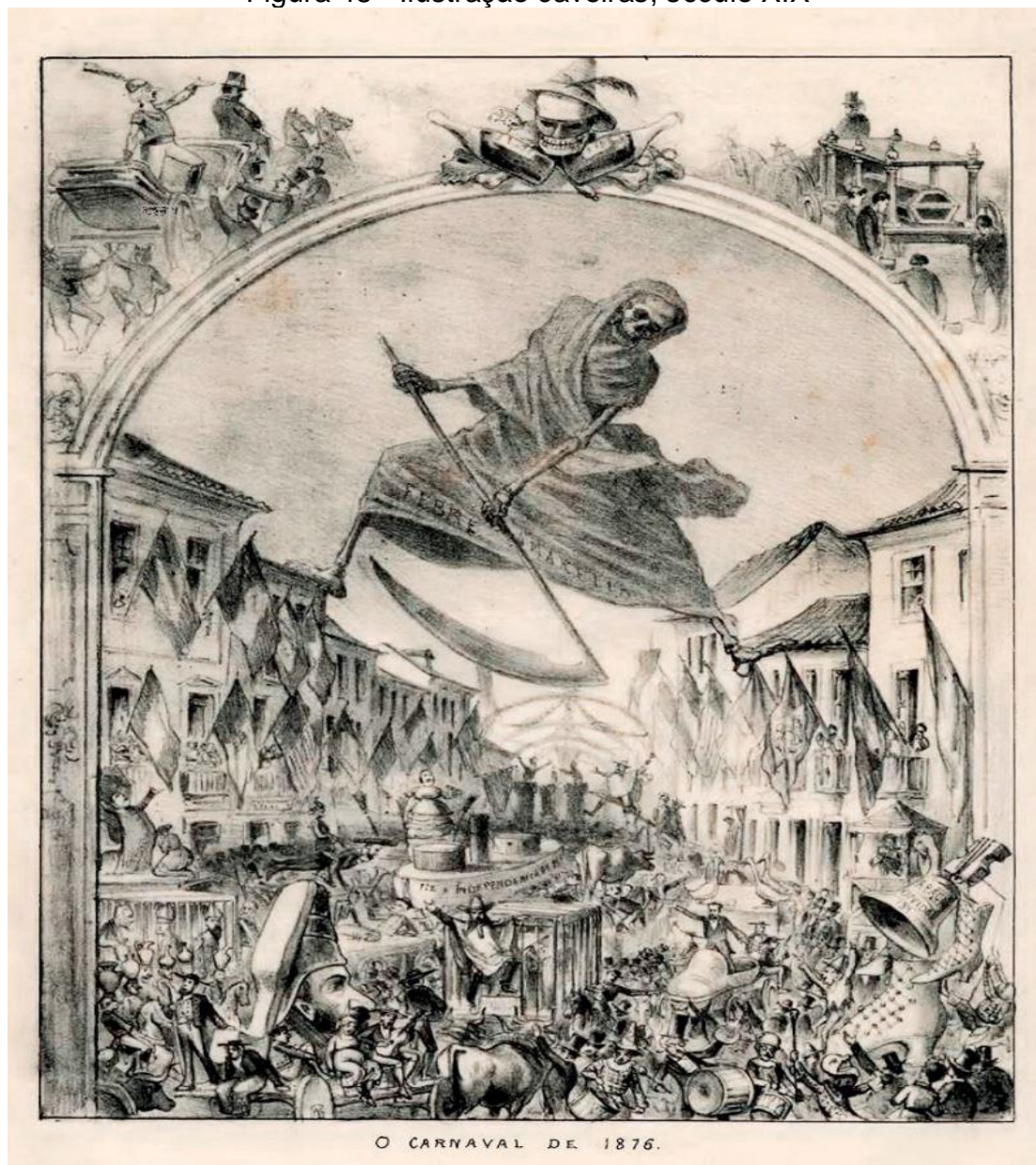
Fonte: Borlone de Buschis, Giacomo, *O triunfo da morte*, afresco na cidade de Clusone, na Itália. século XV, Wikimedia Commons.

Figura 47 - Ilustração caveiras, século XVII



Fonte: Ensor, James, A morte perseguindo o rebanho de mortais, (La Mort poursuivant le troupeau des humains), água-forte sobre papel do Japão, 23,4 x 17,5 cm, 1896.
https://www.moma.org/collection/works/65244?artist_id=1739&page=1&sov_referrer=artist

Figura 48 - Ilustração caveiras, século XIX



Fonte: Agostini, Angelo. O carnaval de 1876, Febre amarela ceifando vidas. Revista Ilustrada, n. 10, mar. Itália, 1876 / Reprodução.

A alegoria da morte nas artes visuais, como é o caso dessas ilustrações, é o *memento mori*. Seja nas figurações mais diversas da caveira, dança da caveira ou *vanitas*⁶⁵, é o espírito humano petrificado que vai se delineando tanto como ruína e finitude, quanto como renascimento. A presença de uma constelação de *vanitas* no céu de Curitiba na capa produzida por Rones Dumke

⁶⁵ Sobre uma análise mais específica da *vanitas* em Valêncio Xavier, acessar o artigo: Lendo imagens: *vanitas* e alegorias da morte em O mez da grippe, de Valêncio Xavier, de Ângela Maranhão Gandier. Disponível em: <<https://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/03/02.pdf>>. Acesso em 05.jan.2020.

põe em destaque não só o primeiro plano da imagem, mas também uma das temáticas centrais da obra valenciana: a morte. Mas como figurar ou narrar o indizível da morte? Segundo Regina Chicoski (2004, p. 133),

O vínculo amor e morte – “Amorte” – traduz significativamente a fusão entre esses dois opostos. No entrelaçamento vida/morte, limite e ilimitado impregnam-se no mesmo espaço/tempo. Ou seja, o indizível da morte só é possível através da linguagem da vida; “é o real produzido pelo simbólico. Diferentemente de Eros, Tanatos, pulsão de morte, é silencioso. A presença é detectada em segundo plano, por trás de Eros, escamoteando-lhe poder. Contrapondo-se ao silêncio de Tanatos, Eros se apresenta ruidoso, falante, falando da morte, pois é pela palavra que nos tornamos mortais”.

A linguagem da vida em Valêncio Xavier é manifesta por meio da “constatação do valor sintomático de todas as relíquias pictóricas do passado” (GOMBRICH apud TEIXEIRA, 2010, p. 135). Muito além do potencial estético que ele encontra na coleção de suas iluminuras, essas coleções compreendem outras culturas, tempos e espaços. Assim, vemos um autor-colecionador a redespertar “objetos válidos em si mesmos e por si mesmos, veículos selecionados da memória cultural” (FORSTER apud TEIXEIRA, 2010, p. 139). Voltemos a essas imagens insepultas:

Figura 49 - Caveiras em tempo de peste.



Fonte: Composição realizada pela autora.

Na primeira delas, à esquerda, aparecem, no centro da imagem, um trio de caveiras, há, no centro da imagem, uma que se destaca (seria Tanatos?). Esta caveira rei sustenta uma faixa com a sentença mortífera. As pessoas que a circundam parecem pedir pela vida, ora ajoelhadas, ora fazendo-lhe oferendas. As outras duas caveiras atingem com suas armas à população de classe

privilegiada, figurada apenas por homens. Há de se observar, ainda, um cenário corroído e os animais, cobra, sapo, rato e escorpião, que saem da sepultura.

Na segunda imagem, a ilustração do juízo final. No centro da composição aparece efígie cadavérica, com instrumento que simboliza a morte. Tal personagem assombra uma massa de gente (diferentemente da primeira, grupo privilegiado) tentando, em vão, escapar por uma rua em perspectiva. Já a Febre Amarela, na terceira ilustração, tem por embaixadora a caveira, em cujo traje traz escrito a nome da peste. Em pleno Carnaval ela converte alegria e gozo em tristeza e luto. Na terceira imagem, a personagem principal aparece novamente no centro, embaixo de um grande arco e apoiando-se sobre prédios que convergem na rua em perspectiva.

Na última imagem, capa d' *O mez*, mantém-se o segundo plano e, nele, a feição da morte pelas *vanitas*. Em primeiro plano, predomina a imagem do homem, as caveiras fundem-se a ele, simulando uma cumplicidade de ação e exercício de morte a qual passeia pela rua em perspectiva. Desta vez, é a Avenida XV de novembro, na obscuridade da noite de Curitiba, diferentemente das imagens anteriores, nas quais predominava a luz.

Se fosse aplicada a fórmula de páthos, nessa hipotética leitura de uma prancha warburgiana em análise, entre permanências e rupturas, observaríamos o movimento, a centralidade, os planos, a luz, a obscuridade, prédios em perspectiva, associações de eventos, forças sobrenaturais. Vemos nessas imagens “a pós-vida ou sobrevivência ativa de certos motivos característicos da arte [...], não necessariamente como tópicos figurativas, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural” (TEIXEIRA, 2010, p. 136). No que tange ao trabalho coletivo de Valêncio e Rones Dumke na elaboração da capa da novela, a transfiguração da caveira em humano-morte é expressão do “revigoramento mesmo de certas forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força” (TEIXEIRA, 2010, p. 139). Mas além das caveiras da capa, que, como visto, são “cristais de memória histórica” que condensam energias (AGAMBEN, 2012, p. 18), há também um outro pórtico a ser adentrado, conduzindo-nos a mais uma camada funesta da obra:

“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”. (SADE apud XAVIER, 1998, p. 9)

A epígrafe, cuja autoria é de Marquês de Sade (1801), em *Historie de Juliette*, é encenação presentificada não só na novela apocalíptica, mas também na obra de Valêncio Xavier como um todo. Nela, “os diferentes estados da dissolução, desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo” são expostos sob o caráter “dionisíaco [que] representaria o desequilíbrio e o excesso (hybris), a bebida, os impulsos carnis, o erotismo, a violência” (TEIXEIRA, 2010, p. 139-140). Seria esse um possível painel valenciano de Páthos de sofrimento? Vejamos a prancha do Mnemosyne Atlas 41a⁶⁶, de Aby Warburg:

Figura 50 - Prancha 41a



Fonte: Warburg, Aby. *O Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemosine).

⁶⁶ Ver detalhes dessa prancha em: Disponível em: <http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10411>. Acesso em 15.jun.2021.

Esta prancha, pertencente ao VI caminho de leitura, tal como organizado pelo Enngrama, compõe o quarteto de pranchas warburgianas (40, 41, 41a e 42) sob a fórmula de Páthos Dionisíaco. Assim, as temáticas nela apresentadas de caráter dionisíaco se oporiam ao viés “apolíneo [que] remeteria à harmonia das formas, ao equilíbrio, à serenidade e à tranquilidade” (TEIXEIRA, 2010, p. 139, 140). Será que Valêncio Xavier, na produção de sua obra, comporia uma prancha semelhante a esta (41a)? Sofrimento e morte são poéticas em seus textos verbovisuais. À prancha 41a, poderíamos incluir o desenho *Minha mãe morrendo* (nº7), de Flávio de Carvalho, central no livro de Valêncio, *Minha mãe morrendo e O menino mentido* (2001)?

Figura 51 - Desenho Minha mãe morrendo (nº 7)



Fonte: de Carvalho, Flávio. *Minha mãe morrendo* (nº 7), Série: Trágica, carvão sobre papel, 69,4 cm x 50,4 cm, 1947.

Segundo Verônica Stigger, há, nesta obra (nº7) – e em toda a série de nove desenhos –, a presentificação da “relação entre três elementos recorrentes na história da arte⁶⁷: a mãe, o filho, a morte”. Para a pesquisadora, há, também,

⁶⁷ “Há dois gêneros da tradição artística ocidental, mais especificamente cristã, que são, aqui, recolocados em questão: o da *pietà* e o da *Madonna e bambino* ou maternidade – gênero sobre o qual Flávio de Carvalho discorreu longamente, dez anos antes de realizar este quadro (cf. CARVALHO, 2005, p. 103-136). *Mulher morta com filho* é uma maternidade e uma *pietà*. Porém uma maternidade distorcida – onde mãe e filho nos seriam dados a ver vivos e saudáveis, a mãe aparece morta – e uma *pietà* invertida – onde deveria haver vida, há morte; onde deveria haver morte, há vida. No colo da mãe, não jaz o filho morto: ele está lá vivo e criança, como nas representações *Madonna e bambino*. Na *pietà* de Flávio de Carvalho, não é o filho, mas a mãe que morre. Não por acaso, Luiz Camillo Osorio compreende esta tela como uma antecipação – em seus aspectos mórbidos – da Série Trágica (OSORIO, 2000, p. 40)”. (STIGGER, 2009, p. 4)

“adulteração de outro gênero tradicional: a máscara mortuária⁶⁸” (STIGGER, 2009, p. 4 -7). Agora voltemos à prancha 41a de Warburg e coloquemos, dela, duas figuras⁶⁹ específicas ao lado da obra *Minha mãe morrendo, nº 7*, de Flávio de Carvalho:

Figura 52 - Comparativa, obras de Warburg e Flávio de Carvalho



Fonte: Warburg. prancha 41a de; de Carvalho. *Minha mãe morrendo, nº 7*.

É perceptível, pela figuração das três imagens, a agonia frente à morte, o ar rarefeito, a dor e o sofrimento. Os olhos ainda abertos das personagens das duas primeiras imagens, à esquerda, expressam aflição frente à assustadora morte. Já a terceira imagem, de Flávio de Carvalho, com olhos fechados nesse fragmento da série, demonstra o momento anterior à própria morte. Mas o que nos chama a atenção é, de fato, as permanências no movimento do pescoço/rosto, plasmados nas imagens, assim como a boca entreaberta expressando a passagem de ar já dificultosa, a dor e o assombro. Flávio de Carvalho afirmou que realizou a série de desenhos pois “não desejava esquecer o grande sofrimento de sua mãe” (CARVALHO apud STIGGER, 2009, p. 6). Ao mesmo tempo que ele busca “nos obriga[r] a ser testemunhas de seu sofrimento”, ele

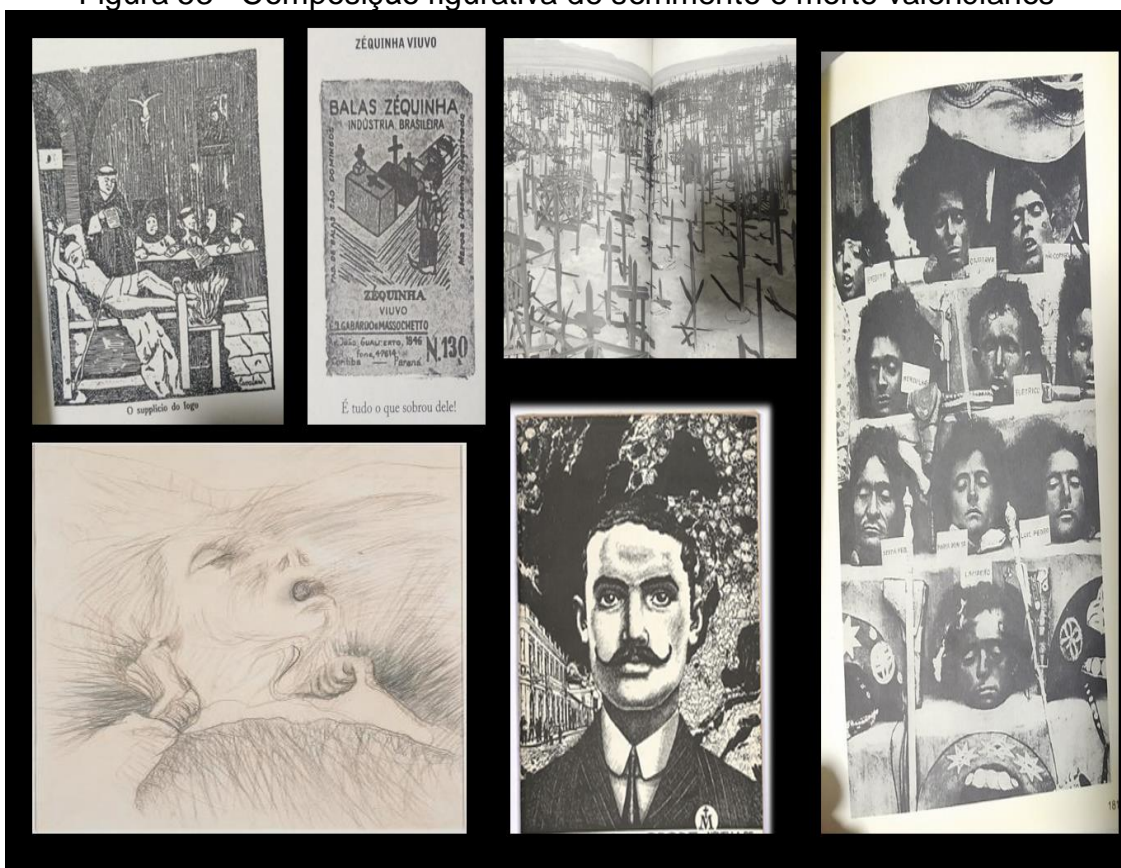
⁶⁸ “Ainda nesse tempo, informa Almeida Salles, colava-se gesso à cara mortuária dos grandes figurantes da cena do mundo. Ninguém se arrepiava com os moldes que nasciam das faces cavemosas, já imersas no sono da morte” (SALLES apud STIGGER, 2009, p. 7).

⁶⁹ Conforme detalhes apresentados no Engramma, há uma ordem de leitura sugerida para as 24 ilustrações apresentadas nessa prancha. Segundo essa organização, as imagens, da esquerda para a direita são: 5. Antonio Pisanello (atribuído), Cabeça de um homem barbudo, provável desenho preparatório para o afresco de São Jorge e a Princesa em S. Anastasia em Verona, c.1435, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques; 13. Filippino Lippi, Adam Patriarch, detalhe da cabeça, afresco, 1494-1495, Florença, Igreja de S. Maria Novella, Capela Strozzi.

provoca em nós a “estranha sensação de familiaridade que nos assola diante dos desenhos”. (STIGGER, 2009, p. 6)

Acreditamos que estas seriam algumas fórmulas de páthos presentes não só nessa série de Flávio de Carvalho, mas também seriam transmutadas à obra de Valêncio Xavier: a morte, o sofrimento e a máscara mortuária, como apresentado nesta nova composição figurativa de sofrimento e morte valencianos⁷⁰:

Figura 53 - Composição figurativa de sofrimento e morte valencianos



Fonte: Figurações mortíferas em Valêncio Xavier. Painel, Composição realizada pela autora sob inspiração de Warburg.

Vê-se, por meio dessa nova seleção de imagens, que permeiam a obra de Valêncio Xavier, o gesto poético de apropriação no campo das visualidades. Tal gesto compreende saber e pensamento coletivos que atravessam

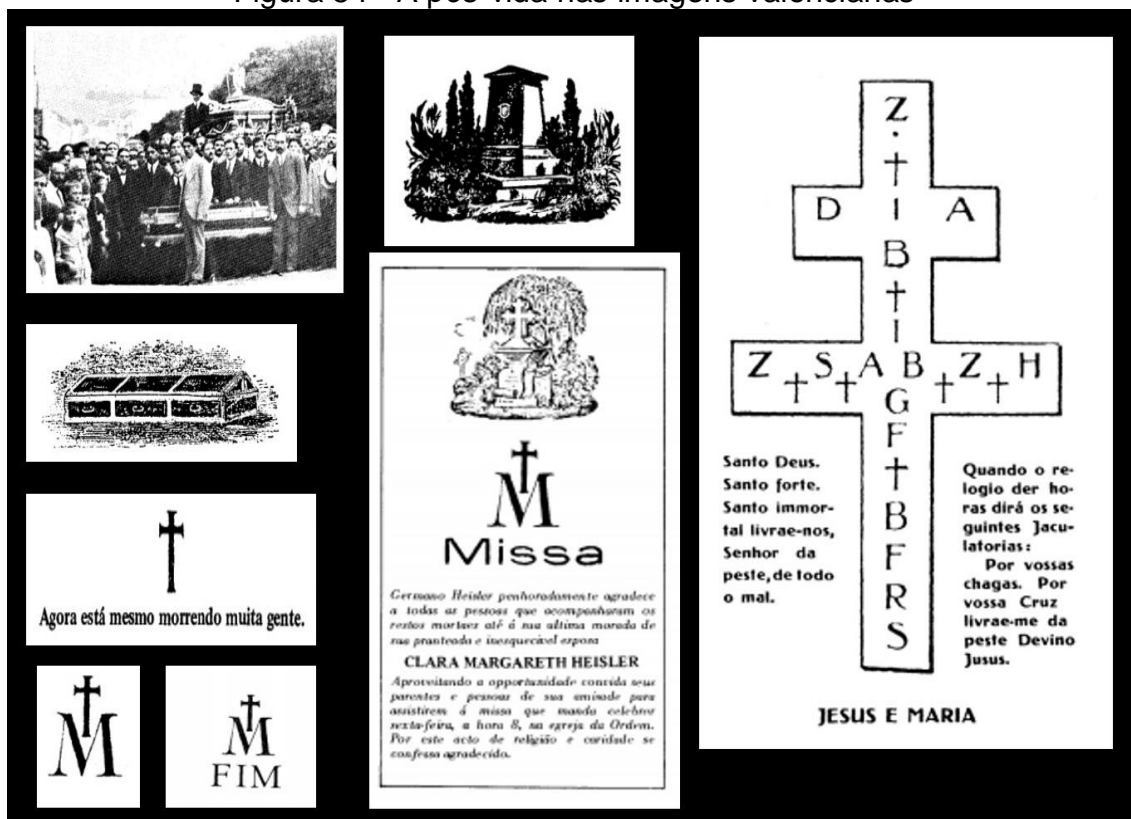
⁷⁰ Da esquerda para a direita, as imagens pertencem às obras: *Mulheres em amores* (2006, p. 35), *Coisas da noite escura* (2006, p. 136 e 137), *O barqueiro da morte*, (2006, p. 25), *O mez da grippe*, capa da primeira edição (1981), *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001, p. 72 e 181).

espaçotempo. Aquilo que na noção histórica da sociedade moderna se condiciona ao morto, ao esquecimento, é justamente o que é lembrado em seu fazer literário. Como nos aponta Agamben,

As imagens que compõem nossa memória tendem incessantemente, no curso de suas transmissões históricas (coletiva e individual), a se enrijecer em espectros, e trata-se justamente de restituí-las a vida. As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, a sua vida é sempre já *Nachleben*, sobrevivência, estando sempre já ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral. (AGAMBEN, 2012, p. 22)

A pós-vida das imagens em *O mez da gripe*, para além das caveiras como já vimos, somadas à epígrafe de Sade, tão literária quanto visual, é também registro pictórico da materialização do monumento funerário. A frase “Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres” é reverberada verbovisualmente da seguinte forma:

Figura 54 - A pós-vida nas imagens valencianas



Fonte: Figurações mortíferas em *O mez da gripe*. Composição realizada pela autora.

A cruz, como presença de um corpo em desintegração, é figuração “desde o instante da morte até a destruição total do indivíduo”. O corpo, a morte e a imagem parecem estar amalgamados à cultura, produzindo em *O mez da gripe* (e na obra valenciana como um todo), um lugar de permanência, resistência e ruptura. Tal qual a reprodução frenética do jornal, uma multiplicidade de cruces, caixões, cortejo funeral e obituários acumulam-se. A proliferação do vírus e das mortes é proporcional à alimentação da máquina mortífera dos periódicos. A cruz bizantina, que emerge da obra gráfica, pode ser lida como um ícone que simboliza não só a morte e o renascimento, mas também a pós-vida da reprodutibilidade da obra de arte. Cabe enfatizar a importância das técnicas de reprodução para a circulação de imagens e, por meio delas, a constatação de Warburg sobre a fórmula de páthos:

[...] técnica, voltada à reprodução multiplicadora do conteúdo da imagem –, foi um precursor da folha de papel impressa com imagens, isto é, das gravuras em cobre e xilogravuras, que tornariam o intercâmbio de valores expressivos entre norte e sul uma ocorrência vital no processo de circulação da formação do estilo na Europa (WARBURG apud MIDDLEJ, 2018, 131-2).

A circulação de gravuras a que Warburg se refere foi ainda mais intensa no século XX. As litografias mortíferas que vemos impressas nos jornais de 1918 tornam-se, por apropriação, fórmula de páthos em *O mez da gripe*. Valêncio Xavier, diagramador de jornal, transpôs tais técnicas à literatura contaminando-a. Se os espaços negros criados entre uma imagem e outra nas pranchas de Warburg servem para criar novas possibilidades de leitura e interpretação da história da arte, na obra de Valêncio Xavier os espaços vazios, advindos do design do jornal, são cheios de significação. O autor-historiador de *O mez da gripe* forja espaços para que o leitor também possa reordenar os discursos oficiais. Tanto em Warburg, quanto em Valêncio Xavier, a proposta de uma ciência sem nome ou de uma literatura indefinível, servem, para, por meio da arte, reorganizar os arquivos e reativá-los por meio de fragmentos.

3.2. Cartofilia valenciana: trajetos de um colecionador

Pois dentro dele [coleccionador] se domiciliam espíritos ou geniozinhos que fazem com que para o colecionador – e me refiro aqui ao colecionador autêntico, como deve ser – a posse seja mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas. E, assim, erigi diante de vocês uma de suas moradas, que tem livros como tijolos, e agora, como convém, ele vai desaparecer dentro dela.

(BENJAMIN, 1987, p. 235)

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

(XAVIER, 1998, p. 13)

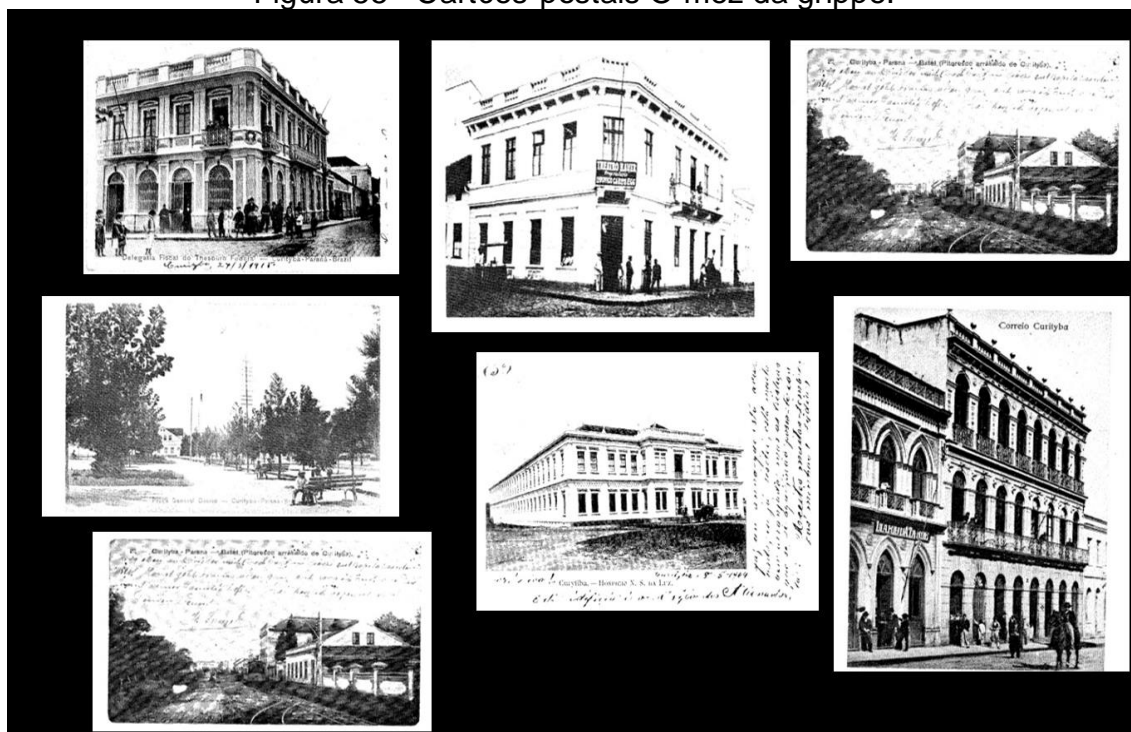
A colagem feita por Rones Dumke na capa da edição de 1981, que em muito dialoga com a montagem cinematográfica, coloca em primeiro plano o homem de olhar penetrante que nos fita frontalmente. Em segundo plano, vê-se, o espiral de nuvens informes de caveiras. Em perspectiva, observa-se, na paisagem urbana, a Rua XV de novembro, principal artéria da cidade de Curitiba, Pode-se supor que o homem está saindo da rua, depois de ter andado pela cidade quase sem gente, quase sem lei e segurança, tendo transitado pela Rua XV de novembro, de ponta a ponta, cometendo os mais sórdidos atos. Continuará sem rumo. Deparamo-nos com ele, como transeuntes desprevenidos, sem máscaras, podendo ser contagiados pela gripe. Por que retornar à capa e enfatizar essa questão da paisagem urbana?

No Brasil, no início do século XIX, novos planos de urbanização começaram a ser implementados. Em Curitiba, a partir de 1904, por decreto municipal, casas de madeira já não podiam ser construídas na Rua XV de novembro. Higienistas como o Dr. Trajano Reis, de quem lemos alguns “conselhos sanitários” em *O mez da gripe*, era quem, juntamente com Dr. Evangelista Espíndola, ajudava o governo a implantar um *status* que ia muito além da modernização. Juntos corroboravam a violência institucional:

Boni foi a primeira pesquisadora a classificar a transformação do cargo de prefeito em cargo de confiança do governo estatal como um ato de violência. De fato, isto não é de todo descabido (a saber, a união íntima entre determinados processos de modernização e a violência institucional), pois o século XX é rico em exemplos, notadamente em países do capitalismo periférico. Parece sensato afirmar que as administrações fundadas pelos golpes militares, principalmente na América Latina, tiveram um importante papel na “modernização” desses países. (FILHO apud DREHMER, 2009, p. 76)

Se a modernização está vinculada à violência do tipo política, com o advento da Primeira Guerra seguido da gripe espanhola, em 1918, outros tipos de violência foram praticados. A expansão do higienismo do século XIX culminou no século XX, mas não foi implacável contra o mal deste século. O negacionismo da chegada da gripe em Curitiba, e em outras cidades do País, foi mais letal, pois proliferou e ganhou corpo em prol da modernização sem limites. É ainda sob o prisma da modernização ou do aspecto urbano, que podemos analisar a presença de prédios monumentais nos cartões-postais d’O *mez*, que evocam a Europa com todo o seu desenvolvimento:

Figura 55 - Cartões-postais O mez da gripe.



Fonte: XAVIER, 1998, p. 16, 18, 22, 29, 32, 34, 43.
Composição da autora

Essas fotografias, convertidas em postais, urdem fios narrativos da cidade a serem desvendados. Esse convite errante de caminhar por entre as ruas de Curitiba é feito por Valêncio Xavier ao leitor, criando-se uma nova experiência de espaçotempo. Se, por um lado, a cidade gozava dessa atmosfera de grandeza, cada vez mais urbanizada/modernizada, lugar de encontro, por outro, com a influenza nas ruas, as pessoas estavam isoladas em casa. Havia, porém, um transeunte nas ruas, ele se confunde, com a gripe, e por consequência, com a morte. É ele quem vagueia pelas ruas dessa “cidade moderna [que] é, por excelência, o limiar, o palco, de todas as experiências que se oferecem ao olhar do transeunte” (BARRENTO, 2012, p.47).

Outro trajeto nos leva a lugar de estranhamento. Ao nos depararmos com o cartão-postal do prédio do Hospício nos perguntamos: Quem teria escrito o texto, o que teria escrito, a quem seria endereçado? A imagem não nos permite fazer a leitura do texto. Esse percurso errante parece sugerir o trânsito entre a sanidade e a loucura. Há uma dissonância se pensarmos nos postais das grandes capitais do mundo, que serviam, inclusive, como modelo para a modernização das cidades brasileiras, como era o caso de Paris. É pensando na cidade luz que em *Passagens Benjamin* (2009, p.122) escreve:

Construir a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e bordéis, suas estações e seus..., assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitos de amores e incêndios. [...]

Não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris? A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo? A partir da condensação do movimento secular de suas ruas, *boulevards*, passagens, praças, no espaço de meia hora? Não é isso que faz o flâneur?

N'O *Mez* vemos a realização da novela-filme produzida por Valêncio, que revela, de fato, as figurações mais secretas de Curitiba, cidade símbolo na obra. Sua experimentação converge com a produção de um filme de “condensação do movimento secular” (BENJAMIN, 2009, p.122), com recortes e colagens de camadas históricas, formando um discurso que se coloca como mais uma leitura da História frente aos discursos oficiais. Mas não é só isso: se, por um lado, Aby Warburg expandiu os limites da história da arte, criando uma poetização desse

saber, Valêncio Xavier borrou os limiães da literatura, contaminando-a com o registro histórico das visualidades. É o que ele faz embarçando as linguagens quando, mais uma vez, inseriu Curitiba no circuito da arte brasileira com a produção do filme-carta, ou da carta fílmica, *Caro Signore Fellini*⁷¹(1979):

Figura 56 - Fotogramas, Curta-Metragem *Caro Signore Fellini*, 1979



Fonte: Valêncio Xavier. Composição da autora.

⁷¹ XAVIER, Valêncio. *Caro signore Fellini* [Carta a Fellini]. Filme. Direção de Valêncio Xavier, produção de Nelson Santos, et al [alunos do Curso Prático de Cinema]. Curitiba, Cinemateca do Museu Guido Viaro, 1979. 1 rolo 16mm, 11 min., color., son. Atualmente o filme encontra-se disponível on-line, cf. <http://www.youtube.com/watch?v=v4Dild9CVhl>. Vencedor do prêmio de Melhor Filme de Ficção na IX Jornada Nacional de Curta-Metragem de 1980. (Minutos citados: 0'48; 1'34; 1'39; 4'18; 6'40; 6'57; 7'09; 11'03). Segundo Araújo (2012, p.51), "a ideia da realização deste filme partiu da intenção do Prefeito Jaime Lerner de trazer Fellini a Curitiba para a inauguração de uma praça que deveria levar o nome do grande diretor italiano. Mas antes de fazer o convite, Lerner queria dar uma visão do que é Curitiba a Fellini".

O curta-metragem de 11 minutos, que serviria de convite a Fellini, foi produzido contra a vontade de Valêncio Xavier⁷², todavia o filme é um registro valenciano da capital paranaense. Tal como em *O mez da grippe*, há uma personagem que nos guia pelas ruas curitibanas. A menina que escreve a carta é chamada por uma voz fantasma e sai pulando corda pela cidade. Ao mesmo tempo, uma voz narrativa enaltece os aspectos que fariam de Curitiba uma cidade a ser contemplada por Fellini. Paralelamente, uma nova camada de sentido é dada ao discurso, uma vez que as imagens mostradas revelam uma urbe um tanto quanto decadente. O ponto alto da curta película é, sem dúvida, a experimentação de Xavier, que pode ser comparada, por exemplo, ao cinema de Glauber Rocha (1967), com *Terra em transe*. A ironia e a paródia, assim como a montagem e a colagem estão presentes nesse filme composto de forma fragmentária. Além disso, temas caros à poética de Valêncio também compõem essa obra fílmica, como é possível ler no que é exposto neste fio narrativo, quase roteiro:

Brevemente neste luxuoso cinema
 um filme para você
 totalmente filmado na mais bela cidade do mundo
 elenco milionário
 cenários grandiosos
 um musical ao seu gosto
 um filme social
 sexo
 erotismo
 ritos bárbaros
 mágica e magia
 conheça Curitiba
 tchau tchau tchau

Ao transitar pelas ruas “da cidade mais bela do mundo”, a jovem loira passa pela Rua XV de Novembro, pelo Largo da Ordem, pela Pedreira Paulo Leminski e por uma comunidade. Neste lugar, um grupo de meninos joga futebol

⁷² “‘Caro Fellini’ foi um filme de encomenda, eu não queria fazer. Propus para várias pessoas do curso que Noilton Nunes estava realizando na época aqui na Cinemateca e ninguém conseguiu bolar nada; e como tinha aceitado a realização como diretor da Cinemateca, decidi filmar. Não é um filme que teria feito por livre e espontânea vontade, no entanto, [...] em nenhum momento o fato de estar realizando um filme por encomenda, me tolheu ou podou as minhas asinhas. Quem me conhece pode dizer que “... Fellini” é um filme meu, que estou aí dentro e que tem uma liberdade que acho importante para qualquer manifestação artística. O filme foi feito às corridas, em quatro dias. Quando chegava em casa, depois de filmar, não conseguia dormir pensando que Jaime Lerner não gostaria do filme. Pensando até que podia ser o fim da Cinemateca. Mas em nenhum momento pensei em fazer uma coisa fácil”. (XAVIER apud MENGARELLI, Hugo. Cineastas Paranaenses (1a parte) – Valêncio Xavier. Gazeta do Povo, Curitiba, 23 nov. 1980. Casa da Memória de Curitiba, Pasta Valêncio Xavier).

com uma bola-*vanitas*, que termina despedaçada. Mas antes de chegar ao endereço periférico da urbe, que é, inclusive, parte quase final do curta, vemos esta sequência de imagens feitas no centro da cidade:

Figura 57 - cenas do filme Carta a Fellini



Fonte: Valêncio Xavier. Composição da autora.

No primeiro quadro, à esquerda, vários postais são segurados pela moça, que é assediada pelo homem que está perto dela. No frame seguinte, o enfoque é na igreja monumental. No próximo quadro vemos que era apenas um simulacro imagético da igreja, pelo dedo que surge segurando o postal. O que podemos entender desse jogo proposto por Valêncio? Em um primeiro momento, por meio da metalinguagem com tom paródico⁷³ a ele tão peculiar, pode-se pensar que ele escancara para o espectador como algumas montagens são feitas no cinema. Em outra perspectiva, também por meio da montagem, há uma lupa entre o jogo da aparência e da essência. O uso do postal no curta-metragem, assim como na novela *O mez da gripe* é deslocado. Ítalo Calvino (1972), em *As cidades invisíveis*, faz uma reflexão sobre o uso dos cartões-postais:

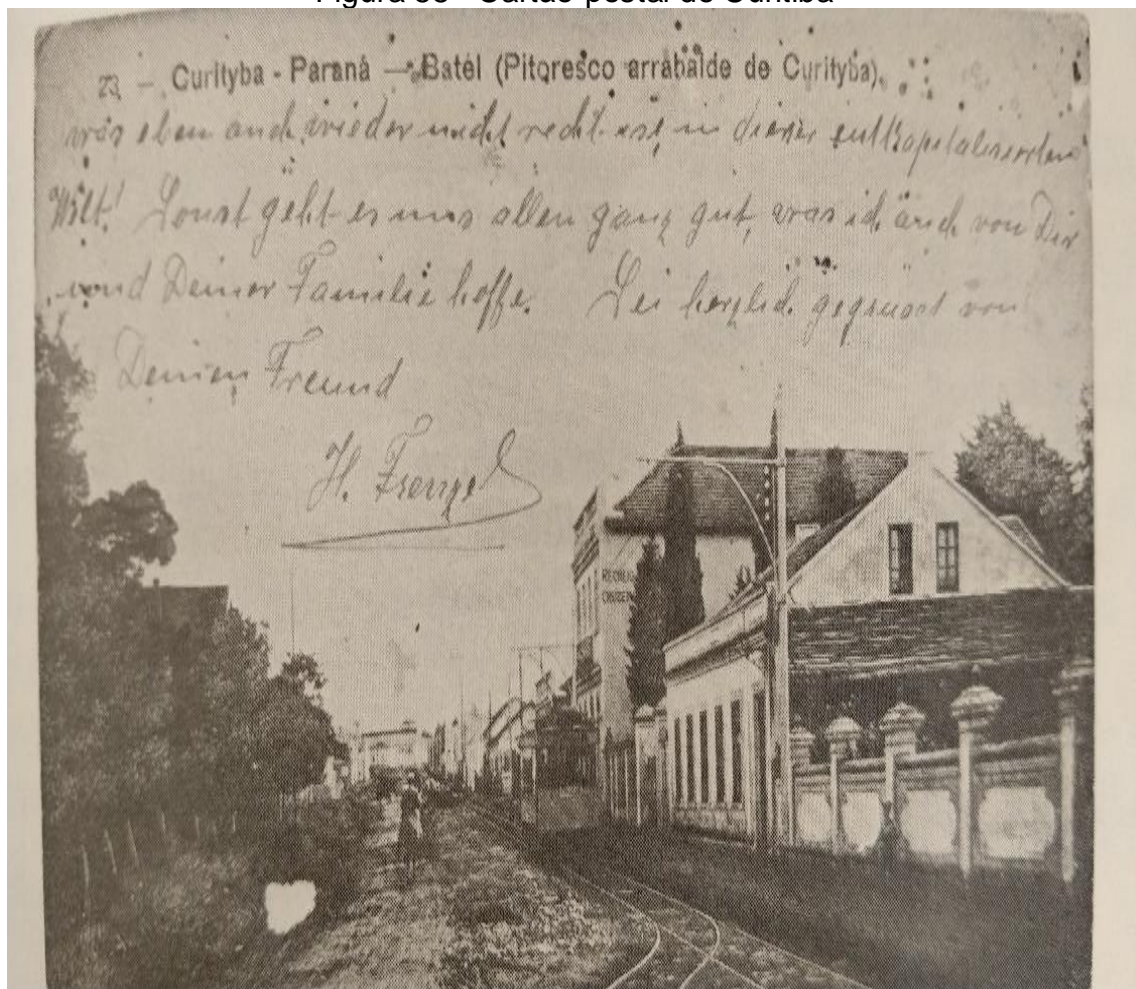
⁷³ "Segundo Sylvia Heller, o filme foi realizado parodiando diversas obras do cineasta italiano: Grande quantidade de fragmentos remete aos climas ou às temáticas caras a Fellini, em *Caro Signor[e] Fellini*. Vejo a tomada de uma vitrine repleta de imagens de santos católicos e entidades da umbanda, por exemplo, e relembro *La Dolce Vita* (A doce vida); o close de um homem xingando os trabalhadores, num arremedo da famosa cena de I Viteloni (Os boas-vidas); elementos como a figura da criança loira que atravessa o filme pulando corda [...]. Relembro ainda o episódio de Boccaccio 70 - "As tentações do Dr. Antônio", no qual é uma criança de dois ou três anos que passa pelo filme, ora contando ou comentando a história, ora dando gargalhadas fora de cena, ou aparecendo na última tomada mostrando a língua para o espectador, o que leva a recordar a mulher loira no filme de Valêncio. Essa mulher loira, que dança mascarando chiclé, fazendo bolas com ele e estourando-as em close, ou o músico mal-maquiado que a acompanha, fazem recordar figuras que não têm outra função senão a de testemunhas poéticas dos acontecimentos que povoam os filmes do diretor italiano". (HELLER apud ARAÚJO, 2012, p. 179)

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional — que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi. (CALVINO, 1990, p. 15)

O duplo convite feito ao visitante de Maurília é o mesmo feito ao espectador de *Caro Signore Fellini* e ao leitor de *O mez da grippe*. Na obra de Valêncio, porém, o adentramento na cidade-postal da novela se dá pelo estranhamento dos trajetos e por esperarmos, quiçá, um dedo a mostrar o que tem por trás daquela montagem. É justamente na dobra entre o reconhecimento da “magnificência da metrópole” e “a velha província” que o autor-montador insere, cuidadosamente, não só os postais de sua coleção íntima, mas provoca tensão nos pólos de ordem de desordem a que se referia Benjamin no texto sobre o colecionador. Mais importante do que o que se coleciona, é a tensão criadas entre os pólos.

Analisemos, por exemplo, este cartão-postal que compõe de maneira fragmentária, os percursos narrativos das páginas 18 e 43:

Figura 58 - Cartão-postal de Curitiba



Fonte: Cartão-postal, *O mez da gripe*, p.18.

O título do cartão-postal condiz com a imagem. Diferentemente dos outros postais, este, que se duplica na obra, contrasta por apresentar o “arrabalde da cidade” que está em modernização. Quanto ao texto, que também se repete, lê-se: “O que não está certo neste mundo descapitalizado! Nós todos estamos bem e espero que você e sua família também estejam. Um grande abraço do seu amigo, H. Frenzel” (Tradução nossa). Não se sabe se, de fato, existiu H. Frenzel, ou se houve alguma manipulação na escrita do texto grafado no anti-postal. A ambiguidade contida nessas palavras é mais uma camada que dá materialidade ao elemento imagético. A afirmação de um mundo descapitalizado não estar correto e, ao mesmo tempo, a asseveração de que a família está bem, no contexto do livro, em plena Primeira Guerra e pandemia, é igualmente ambíguo.

O postal de número 23, descontinuado de sua série, sem data, sem selo, sem destino, uma vez que a comunicação via Correios estava interrompida em

face não só do período bélico, mas também da pandemia, sai das mãos do autor-colecionador e introduz um novo circuito na cidade cenográfica da novela. Nas páginas d'*O mez* eles compõem com os seguintes textos:

Figura 59 – Dia 22 de Out. 1918. Conselho

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

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

Fonte: *O mez da gripe*, pag. 18.

Figura 60 - dia 6, nov. 1918. Vigoroso ataque britânico

DIA 6 QUARTA

VIGOROSO ATAQUE BRITANICO

MEDIDAS DA SOUTH

Luctando com a falta de pessoal devido a epidemia reinante, resolveu a South Brazilian Railway, suspender temporariamente o trafego de eletricos á noite em nossa Capital.

CP - 6/11/1918

Ou então,
as de pouco pelo (negro)
que conheci
ofereciam lesmas escuras
que mesmo penduradas
da carne faziam parte



"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 cafram 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

Fonte: O mez da gripe, pag. 43.

Enquanto no dia 22 de outubro, Dr. Trajano Reis, diretor do serviço sanitário, aconselha as pessoas a não se visitarem, o poema erótico deixa entreaberta a porta por onde o sujeito abusador adentra. O lugar pitoresco parece ser convidativo ao tipo de situação trágica experienciada pela vítima. Já no dia 6 de novembro, além da notícia do "Vigoroso ataque britânico", com a suspensão temporária dos elétricos à noite, as ruas ficam mais desertas e a violência mais latente. No final da página, o depoimento de Dona Lúcia, advindo

de outro espaçotempo (1976), enfatiza a xenofobia sofrida pelos alemães, sugerindo que a mulher violentada era a tal Clara. Ao expor a apropriação de fragmentos nessas montagens, Valêncio tensiona o circuito privado e público, bem como transpõe o limiar da coleção. Nessa cidade símbolo moderna, o autor-montador dá sentido à “história de sua aquisição” (BENJAMIN, 1987, p. 229).

É importante agregar a esse contexto que Valêncio Xavier, que faz parte da geração de cineastas da década de 70, “deixa de acreditar no cinema documentário como produção do real” e passa a

tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocalidade e trabalhar com a ambiguidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e o impediam que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. (BERNARDET apud ARAÚJO, 2012, p. 61)

A cartofilia⁷⁴ de Valêncio Xavier operacionalizada em *O mez da gripe* contribui com essa visada fragmentária, criadora de ambiguidades, rumo ao pluricentrismo. A novela que é hospedeira da narrativa da gripe espanhola, como nenhuma outra o fez, pode ser lida quase como um documentário desse tipo que exagera o discurso, criando novos rumos para a História, tendo suas fronteiras entre o real e o ficcional embaçadas. Tal como Eldorado, país fictício da América Latina em *Terra em transe*, Curitiba é convertida em cenário de uma convulsão interna desencadeada pela luta em busca do poder, com tudo o que isso possa significar. Valêncio Xavier, tal qual Derrida, entende que “o arquivo é um território de disputa” e enceta, então, “o jogo do arquivo [que] se situa entre a ‘casa’ e o ‘museu’, entre o nome íntimo e o nome público. (CAMARA et al. 2018, p. 18).

⁷⁴ “Em 1904 é fundada, no Rio de Janeiro, a Sociedade Cartófila Internacional Emmanuel Hermann, que dispunha de uma publicação própria e contava entre seus membros tanto fotógrafos e editores de cartões postais (como Augusto Malta) como entusiastas da novidade (os poetas Olavo Bilac e Guimarães Passos).” (SALGADO, 2016, p. 1097)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Não obstante, continuamos firmes na nossa atitude pela razão ...



Frede Tizzot, 2020

Tudo que acontece só acontece dentro de cada um de nós. E não tem coisa mais fácil do que contar o que está dentro de nós. Além de ser divertido, podemos até controlar o que vamos contar para não acabar atrás das grades, ou no hospício.

(XAVIER apud TRIDENTE, 2016, s.p)

Escrevemos essas considerações finais em tempo pandêmico de Covid-19. O *mez da gripe* já era conhecido por mim desde 2013 e havia se tornado meu objeto de estudo desde o início de 2019. Refletir sobre essa novela valenciana, imersa no desastre, foi algo paradoxal: quão assustador e relevador foi reler a novela de Valêncio Xavier ao longo deste último ano. Quanto aprendemos com os múltiplos trajetos engendrados por esta novela diversa, convulsiva, detentora de “delirante lucidez⁷⁵”.

Em ano pandêmico, *O mez da gripe* teve reedição pela Arte e Letra (2020), editora paranaense. Segundo o editor, não foi mera coincidência, modismo ou oportunismo, a reedição já vinha sendo negociada com a família de Valêncio há algum tempo. Ele enfatizou isso porque em 2020 muitas outras obras sobre peste foram reeditadas, o que nos mostra o poder da Literatura, enfatizando a ideia de que “a literatura é uma saúde” (DELEUZE, 1997, p. 9). O livro, produzido de maneira artesanal, veio a público no dia 6 de julho de 2020 e surpreendeu a quem já conhecia a obra nas duas edições anteriores, por conta do novo projeto gráfico da capa. Essa nova edição, cuja capa que aqui nos serve de epígrafe, remonta às duas importantes questões que atravessaram esta pesquisa.

⁷⁵ Subtítulo do livro *Sebastião nunes*, delirante lucidez. PIQUEIRA, Gustavo. *Sebastião Nunes: delirante lucidez*. São Paulo: Lote 42, 2018, 48 p.

A primeira questão a ser destacada diz respeito a como a biblioteca de Valêncio engendra trajetos de leitura e escritura em *O mez da gripe*. Essa novela valenciana é hospedeira. Alojjar em si a influenza causadora da gripe espanhola, é, também, hospedeira transplantada. Tais processos de enxerto são feitos, principalmente, por intermédio da incorporação. Além disso, o texto pandêmico de Valêncio narra mais um dos elos cíclicos da história da humanidade. É, assim, anexação orgânica de um fenômeno que se dá pela apropriação de tempos históricos, por meio de contágio e reprodução; permanências e rupturas. A reedição da obra, em 2020, de alguma forma, faz parte de um desses elos. A gripe de 1918 há pouco completara cem anos quando uma nova epidemia assolou a todos nós.

Observa-se que a escritura de Valêncio, em *O mez da gripe*, para além de estar inserida no rol das histórias desastrosas causadas pela peste, pode ser um tipo de manifesto da literatura que recupera a origem de um povo. O vírus da colonização foi tão agressivo que dizimou boa parte da população local, trazendo doenças que já reinavam no outro lado do oceano, na velha Europa, como foi o caso da varíola.⁷⁶ Porém, antes de todas as misturas, havia, no país do pau-brasil, povos originários, de culturas igualmente diversas, que tiveram, contudo, sua identidade tolhida pelos colonizadores.

O texto híbrido composto por Valêncio Xavier, em *O mez da gripe*, pode ser lido, assim, como uma zona mestiça e, por que não, representativa de uma cultura tão heterogênea e aniquilada como o são cultura e povo brasileiro. Vale a pena, ainda, enfatizar, quanto aos povos originários, quão mortífera foi a gripe espanhola e, infelizmente, quão devastadora tem sido a pandemia atual para os indígenas brasileiros.

Para narrar as desventuras causadas por esses mecanismos de poder metamorfosados em vírus mortíferos, Valêncio Xavier ativa sua coleção, criando, entre-lugares. Ao revelar algo silenciado, “as partes veladas” servem de “simulador dos apagamentos operados pelo tempo”. Tais “rasuras podem fissurar tanto a escrita como a imagem”, potencializando “seus respectivos campos semânticos” (ALMEIDA, 2015, p. 85), como podem gerar relevos e limites à materialidade da palavra-imagem no campo literário. No processo de

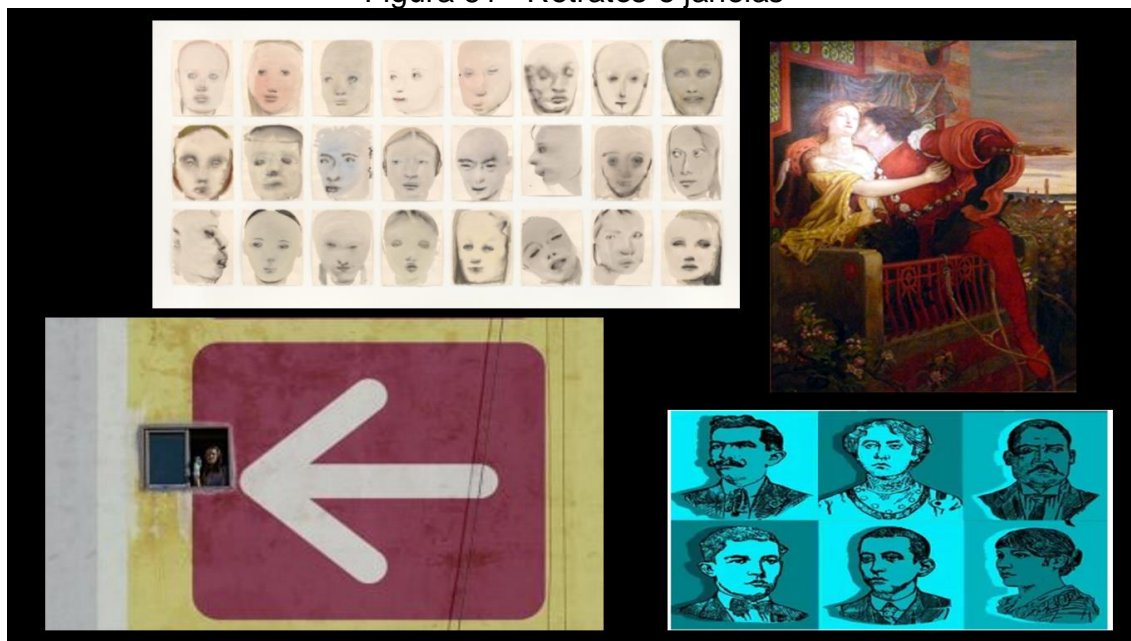
⁷⁶ Outras doenças que também mataram os povos originários foram: sarampo, gripe, peste bubônica, malária, difteria, tifo e cólera.

escrever por meio do corte, da colagem e da montagem, o que antes era contorno é descartado, e o fragmento passa a ter um novo entorno significativo. Literatura construída de enxertos e destroços. Assim é a literatura valencina, assim são os traços de sua escritura.

A segunda questão diz respeito à incorporação de formas preexistentes e à sobrevivência das formas em outro espaçotempo. Na capa da nova edição, produzida pela Arte e Letra, não há mais o homem-vírus-morte da capa de Rones Dumke (1981), não há mais as caveiras, agora, uma nova figuração passou a ser familiar para nós, participantes de reuniões virtuais por meio de aplicativos no ano pandêmico. O isolamento social, desconhecido por tantos de nós, criou nova forma de estar e aparecer no mundo. Nessa nova forma, as pessoas estão enquadradas pode ser uma releitura dos emparedamentos feitos em outros tempos de peste, nos quais os infectados pelo vírus, bactéria ou bacilo eram aprisionados, emparedados em suas casas.

Embora esse comportamento social frente ao isolamento seja novidade para muitos de nós, a forma pictórica plasmada na nova edição de *O mez da grippe* não o é, como é possível ver na justaposição destas imagens:

Figura 61 - Retratos e janelas



Fonte: Composição realizada pela autora

A forma já estava no balcão⁷⁷ de *Romeu e Julieta* (1597), foi sobrevivendo em novos espaçotempo. Vemos a resistência da forma, em *Cloroses*⁷⁸(1994) no filme *Medianeras*⁷⁹ (2011) e, agora, na capa de *O mez da gripe*. A forma preexiste, está em algum lugar, ela vai sendo reativada e se constrói, reconstrói gerando novos significados. Nesse sentido, observa-se que a forma em Valêncio, mesmo por meio da desapropriação, uma vez que a antiga capa de Ronés Dumke não compõe a edição de 2020, é pós-vida de fórmulas de páthos.

Para Blanchot, “o desastre ruína tudo, deixando tudo em perfeito estado” (BLANCHOT apud ROCHA, 2015, p.147). O paradoxo blanchotiano parece corresponder ao gesto escritural de Valêncio. Para o autor-montador, é preciso apropriar-se para criar. A ideia paradoxal em *O mez da gripe* engendra a incorporação de textos heterogêneos e estranhamente extrínsecos à literatura, sublimando, assim, não só a noção de morte e renascimento do corpo humano ou do corpo social, mas também de um corpo político-cultural, construindo um novo corpo literário.

Esse devir que é o corpo-texto literário, em momentos de caos, faz-nos refletir junto a Tício Escobar (2020, s/p) que vivemos em

tempo de claustro e horror, tempo sem fim preciso. O violento abalo causado pelo mundo quando para de repente fez com que seus desavisados habitantes tremessem, quedas brutais e muitas mortes. A força dessa frenagem em grande parte parou não apenas a máquina produtiva global, mas também o pulso e a respiração do planeta que, em estado de choque, parece ter se dobrado sobre si mesmo, paralisado, esperando sabe-se lá o quê. O ataque do vírus, em suma, desorientou o sentido do curso e deformou a face do futuro, que parece muito distante ou muito próximo, alterando o desejo, adiando

⁷⁷ *Romeo and Juliet*, pintura do inglês Ford Madox Brown de 1871. Foto: Reprodução. Disponível em: <encurtador.com.br/hnMPZ>. Acesso em: 20.jul.2021.

⁷⁸ *Clorose*, de Marlene Dumas (1994). “A artista sul-africana Marlene Dumas baseou os vinte e quatro retratos que compõem a *Clorose* em fotos Polaroid de pessoas que ela conhece e em recortes de jornais de estranhos. Lavagens finas e primorosas de cor sugerem aparições ou projeções psíquicas de estados internos. O título da obra vem da palavra grega para verde claro e descreve uma doença anêmica marcada por um tom de pele verde característico. Às vezes chamada de doença da virgem, a clorose era considerada uma doença causada pelo intenso sofrimento provocado pelo amor não correspondido”. Disponível em: <encurtador.com.br/hFT04>. Acesso em: 20.jul.2021.

⁷⁹ Do diretor argentino Gustavo Taretto, o filme argentino *Medianeras* - Buenos Aires na Era do Amor Virtual (2011) conta, por meio de muitas metáforas, a história dos (des)encontros vividos pelos adultos em um mundo conectado pelo fio invisível da virtualidade e cada vez mais separados pelas “medianeras”. O casal que se relaciona no filme, namora via internet, nunca se encontrou pessoalmente, mesmo morando em apartamentos um de frente para o outro. As muitas metáforas construídas neste filme, são reveladoras de uma sociedade que está cada vez mais isolada, mesmo em tempos não pandêmicos.

expectativas ou hospedando iminências que invadem o contorno do presente. (Tradução nossa⁸⁰)

Esses desavisados habitantes que somos todos nós... Novamente estamos diante da fatídica frase de O mez da gripe, que insiste em ressoar dizendo-nos que não só agora, mas agora também “está mesmo morrendo muita gente” (XAVIER, 1998, p. 39).

Figura 62 - Situação Epidemiológica da Covid-19 no Brasil

ID	UF	CASOS	ÓBITOS	ID	UF	CASOS	ÓBITOS
1	SP	4.001.078	137.236	15	PB	418.377	8.938
2	MG	1.936.291	49.832	16	AM	414.113	13.482
3	PR	1.361.135	34.308	17	RN	357.804	7.052
4	RS	1.352.285	33.046	18	MS	352.309	8.837
5	BA	1.185.439	25.504	19	MA	333.206	9.556
6	SC	1.103.428	17.794	20	PI	307.472	6.797
7	RJ	1.014.583	58.412	21	SE	273.048	5.893
8	CE*	914.005	23.364	22	RO	256.044	6.338
9	GO	725.673	20.461	23	AL	228.379	5.733
10	PE	585.614	18.616	24	TO	207.726	3.466
11	PA	569.350	15.963	25	AP	120.716	1.892
12	ES	539.355	11.813	26	RR	118.766	1.829
13	MT	479.379	12.409	27	AC	86.952	1.796
14	DF	446.136	9.557	BRASIL		19.688.663	549.924

Fonte: Secretarias Estaduais de Saúde
Sistema de Informação da Vigilância Epidemiológica da Gripe – dados sujeitos a alterações
Dados referentes ao dia 25/07/2021.

⁸⁰ “tiempo de claustro y espanto, tiempo sin término preciso. La violenta sacudida causada por el mundo al detenerse de golpe ha provocado en sus desprevenidos moradores zarandeos, caídas brutales y demasiados muertos. La fuerza de este frenazo ha parado en gran parte no solo la máquina productiva global, sino el pulso y el aliento del planeta que, en estado de shock, parece replegado sobre sí, estancado en punto muerto, esperando no se sabe qué. El asalto del virus ha desorientado, en fin, el sentido del transcurso y deformado el semblante del futuro, que se muestra demasiado distante o por demás próximo, alterando el deseo, posponiendo expectativas o alojando inminencias que invaden el contorno del presente”. (ESCOBAR, 2020, s/p)

Figura 63 - Não obstante, poema



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.

(XAVIER, 1998, p. 64)

REFERÊNCIAS

DO AUTOR:

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe* e outros livros. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe*. Curitiba: Arte & Letra, 2020.

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

XAVIER, Valêncio. *Rrememorações da menina de rua morta na rua* e outros livros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

XAVIER, *Desembrulhando as balas Zequinha*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 1, n. 1, ago. 1975.

XAVIER, Valêncio. *História de Curitiba em quadrinhos*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. Boletim Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 11, abr. 1975.

XAVIER, Valêncio. *O lazer na Curitiba antiga*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, Boletim. Informativo da Casa Romário Martins, ano 2, n. 7, fev. 1975.

LAZZAROTTO, Potyguara; XAVIER, Valêncio. *Curitiba, de nós*. 2 ed. aum. Curitiba, Nutritional/SEEC, 1989.

XAVIER, Valêncio. O olho e a fenda. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mas/fs05099904.htm>>. Acesso em 5.jan.2020.

XAVIER - "Antes das figurinhas de coleção", publicado na Gazeta do Povo. Trecho veiculado no texto "Os sentidos da coleção: Valêncio Xavier e Poty Lazarotto A propósito de figurinhas", disponível em:<http://baudefragmentos.blogspot.com/2016/05/os-sentidos-da-colecao-valencio-xavier.html>. Acesso em 15.jan.2021.

SOBRE O AUTOR:

ARAUJO, Denize Correa. (2004). Referentes clonados ou corpos ambigualmente habitados. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 31(22), 149-164.

ARAÚJO, Rodrigo Gomes de. *O passado vive em mim: a consciência histórica na produção de Valêncio Xavier (décadas de 1970-2000)*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Curitiba, p. 117, 2012.

BORBA, Maria Salete (org). *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 252.

BORBA, Maria Salete (org). *Valêncio Xavier: 100 ano em 100 filmes, escritos sobre cinema*. Florianópolis: Editora UFSC, 2020, p. 305.

BORBA, Maria Salete. *Para além da escritura: a montagem em Valêncio Xavier*. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, p. 125. 2005.

BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, p. 227. 2009.

CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. Tese (Doutorado em Literatura) - UNESP, p. 224. 2004.

DIAS, Ângela Maria. *Valêncio Xavier e o aprendizado do olhar como perda. Valêncio Xavier: o minotauro multimídia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016. p. 48 – 68.

_____. *O minotauro multimídia*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016. 120 p.

GANDIER, Ângela Maranhão. *Memória & história, fotografia & cinema nas narrativas transemióticas de Valêncio Xavier*. Recife, 2013. 180 f. Tese (doutorado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras.

GANDIER, Ângela Maranhão. *As relações entre memória e fotografia na narrativa intersemiótica de Valêncio Xavier*. In: IX Congresso Internacional da ABRALIC, “Tessituras, Interações, Convergências” p. 13-17, jul. 2008. <encurtador.com.br/isyBK>. Acesso em 20.dez.2020.

GOMES, Paulo César Ribeiro. *As narrativas verbivisuais de Valêncio Xavier. Estúdio: Revista*. Vol. 3, p. 338-342, 2012.

MACHADO, Cassiano Elek. *Frankenstein de Curitiba mostra nova cria literária*, In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 199. (20 de março de 1999). (s/p).

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. *Entre o alheio e o absoluto: O mez da gripe e outros livros, outras imagens*. In: *Contatos e contágios: escrituras sobre Valêncio Xavier*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 185 – 200.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos (Org.). *Experimentalismo e multimídia: O*

mez da Gripe. Marília: UNIMAR, São Paulo: Arte & Ciência, 2009. p. 236.

GERAL

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

ALBERT, Camus. *A peste*. São Paulo: Record, 2020.

ALMEIDA, Ana Rita Sousa. *A captura da escrita imaginária: Conjectura. Fragmento*. Colagem. Dissertação (Mestrado em Arte). Brasília, 2015. p. 139.

ANDRADE, Oswald de. *Oswald de Andrade: Obras completas, do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1970.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 264 p.

BARRENTO, João. Walter Benjamin: limiar, fronteira e método. *Revista Olho d'água*. São José do Rio Preto, 4(2): 1-115, jul.– dez.2012. p. 41 – 51.

BEAUJOUR, Michel. O que é Nadja? In: BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.163-164.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; 7. ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165 –196.

_____. Desempacotando a minha biblioteca. Uma palestra sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* v. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Editora Brasiliense: 1987, 2013. p. 227-235.

_____. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; 7. ed. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 114 –119.

_____. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 237-246.

_____. Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva; 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Guerra camponesa no Contestado*. São Paulo:

Global Editora, 1979.

BLANCHOT, Maurice. Le Demain joueur. In: BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P 165 – 166.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGANÇA, Maurício de. Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana. Revista *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Editora Global, 2010. p. 389.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.157-162.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
_____. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1998.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRUN, Annie Le. História de um desastre. In: BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.149-156.

CÂMARA, Mario; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um pensamento montado: Aby Warburg entre uma biblioteca e um atlas. *Fênix*. Revista de História e Estudos Culturais Jul - Dez de 2016. Vol.13 Ano XIII nº 2 ISSN: 1807-6971. p. 1 – 20.

CANDIDO, Antônio. A educação pela noite. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 10 – 22.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. 176 p.

D'AVILA, SINDERSKI. Os 120 dias de Sodoma ou a Escola da Libertinagem. *Belas Infiéis*, v. 7, n. 2, p. 171-178, 2018. DOI: 10.26512/belasinfiéis.v7i2.19288

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005. p.159

DOMINGOS, Ana Cláudia Munari, JUNGBLU, Helena. *A letra e a imagem da letra: intermedialidade em “Vista parcial da noite”, de Luiz Ruffato*. VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB, Brasília, GO, v. 19, n. 1/janeiro-junho de 2020 – ISSN: 2447-2484.

ELIAS NETO, Jorge. Tuberculose, a musa branca. Revista *Germína*. v. 12, n. 4. 2016. Disponível em: <
https://www.germinaliteratura.com.br/2016/literatura_dez16_jorgeeliasneto.htm
 >. Acesso em: 20.jul.2021.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, trad. S. T. Muchail. São Paulo: Martins fontes, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma topografia espiritual. In: *O camponês de Paris*. Tradução Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 241 – 259.

GALVÃO, Gustavo. *Nouvelle Vague: Uma História da Nouvelle Vague*. Catálogo. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 71. Disponível em: <
<file:///C:/Users/User/Downloads/Hist%C3%B3ria%20da%20NOvelle%20Vague.pdf>
 >. Acesso em: 18.jun.2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. Trad. por: Elizabeth Barbone Baez. *Revista Arte e Ensaios*, Nº.17, 2012.

_____. As condições fotográficas do surrealismo. In: BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P 171 – 173.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: Sopro. Panfleto Político Cultural. Traduzido por: Flávia Cera. *Desterro: Cultura e Barbárie*, janeiro, 2010, p. 104. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 30(19), 2003, 165-180. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2003.65573>

MARQUES, Fabrício. *Sebastião Nunes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 207.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. *Apropriação de Imagens nas Artes Visuais no Brasil e na Bahia*. Tese (Doutorado em Artes visuais). Salvador, 2017. p. 386

MORAES, Eliane Robert. Breton diante da esfinge. In: BRETON, A. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-15.

_____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo, Iluminuras, 2006.

NUNES, Sebastião. *Somos todos assassinos*. Minas Gerais: Edição Dubolso, 1980.

OLIVEIRA, Joaquim Adelino Dantas de. A literatura com a tesoura na mão: sobre Brandão, Burroughs e Gysin. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. [on-line]. 2017, n.50, pp.488-512. ISSN 2316-4018. <https://doi.org/10.1590/2316-40185028>.

OLIVEIRA, Thais Reis. Resistência nos pinheirais. In: *Cândido*, Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, 2014. Disponível em: < <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Resistencia-nos-pinheirais>>. Acesso 05.mai.2021.

PELED, Yiftah. Ready Made: Inclusão Ruidosa. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007. p. 1724 – 1733.

PIQUEIRA, Gustavo. *Mestiços*: primeiros cruzamentos entre texto, imagem e objeto nos livros do modernismo brasileiro. São Paulo: Lote 42, 2019, 48 p.

PIQUEIRA, Gustavo. *Sebastião Nunes*: delirante lucidez. São Paulo: Lote 42, 2018, 48 p.

ROCHA, João. A escrita do desastre: fragmentos caídos de um texto ardente. *Em tese*. Belo Horizonte, v. 21, n. 2 maio-ago. 2015. p. 147-151

ROMÃO, Mariane Aparecida. Sobre a influência de Paul Bourget no pensamento tardio de Friedrich Nietzsche. *Encontro de Pesquisa* na Graduação em Filosofia da Unesp. Vol. 4, nº 2, 2011. P. 73-89. Disponível em: <<https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/MarianeRomao.pdf>>. Acesso em: 20.jun.2021.

SALGADO, Marcus Rogério. Crônica e cartofilia: literatura e fotografia na construção da imagem da metrópole na belle époque tropical. In.: XV Abralic: Experiências literárias, textualidades contemporâneas. p. 1096 – 1104. Disponível em: < https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491260547.pdf>. Acesso em 05.jun.2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. *A bailarina da morte*: a gripe espanhola no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 2020.

SERVA, Leão Pinto. A “fórmula da emoção” na fotografia de guerra Como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo p. 125. 2017. 220 p.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora*, Aids e suas metáforas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SPERANZA, Graciela. *Cronografías*: Arte y ficciones de un tempo sin tiempo. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017.

_____, Graciela. *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

STIGGER, Veronica. Retratos dentro da morte: a Série Trágica de Flávio de Carvalho. *Revista Crítica Cultural*. Vol.4, N. 2. 2009, p.3-12.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. *Revista História da historiografia*. Ouro preto. N. 5. 2010 , p. 134-147.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos Dada*. Hiena Editora: Lisboa, 1987.

VALENTIM, Jorge Vicente. Ensaaios com o “máximo sabor possível”: as Formas de ler, de Teresa Cristina Cerdeira. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 118-124, jan.-abr., 2021. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212342jvv>

_____. *Ensaaios com o “máximo sabor possível”: as Formas de ler*, de Teresa Cristina Cerdeira. *Rev. Bra. Lit. Comp.*, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 118-124, jan.-abr., 2021. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212342jvv>

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

WAIZBORT, Leopoldo. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort; Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 7 – 22

WARBURG, Aby. In: *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort; Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 7 - 22

Internet:

Biblioteca de Valêncio - Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/historico/o-valente-xavier/>>. Acesso em 02.jun.2021.

Blog Baú de Fragmentos. Disponível em: <encurtador.com.br/wEZ06>. Acesso em 23.fev.2021.

DUMKE, Entrevista - Disponível em: <<https://www.revistaideias.com.br/2018/02/21/entre-a-metafisica-e-a-arte-digital/>>. Acesso em 05.jul.2021.

ESCOBAR, Tício. Fragmentos – Disponível em: <<http://abca.art.br/httpdocs/mundos-latentes-ticio-escobar/>>. Acesso em 15.jul.2021.

KOGAN, Comunicação sobre Henry Darger- Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=58qdcwQfeQw&ab_channel=ncptt>.
Acesso em 08.jun.2021.

MERZ. Disponível em:
<<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/44.pdf>>. Acesso em
18.abr.2021.

O fantástico mundo de Valêncio Xavier por Marília Kubota - Joba Tridente..
Disponível em: <<https://falasaocaso.blogspot.com/2016/03/marilia-kubota-o-fantastico-mundo-de.html>>. Acesso em 10.fev.2021.

Pallium revista. Disponível em: <encurtador.com.br/zCJZ8>. Acesso em
23.fev.2021.

SCHIAVINATTO - Sobre Warburg. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ry6BqV15hhs&t=2s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo>. Acesso em 25.jun.2021.