

CENA CONTEMPORÂNEA: O CAOS TEXTUALIZADO EM O MEZ DA GRIPPE**CONTEMPORARY SCENE: TEXTUALIZED CHAOS IN THE MEZ OF GRIPPE****DOI 10.20873/uft2179-3948.2022v13n2p20-39****Elisabete Alfeld¹**

Resumo: Cena contemporânea: o caos textualizado em *O mez da gripe* (XAVIER, 2020) diz sobre o procedimento criativo realizado com recorte de recortes – coleção de fragmentos – para compor a página e situar, dois momentos de crise mundial com reflexos sensivelmente sentidos em nosso país: a primeira guerra mundial e a contaminação pelo vírus da gripe. O objetivo norteador da análise consistiu em verificar como os materiais encenados (fragmentos de notícias de jornais, de documentos, de anúncios publicitários etc.) foram incorporados na criação narrativa. Para isso, centramos o processo de recorte, colagem e montagem segundo as formulações conceituais relativas à pós-produção e às poéticas do século XXI.

Palavras-chave: caos textualizado; *O mez da gripe*; guerra; pós-produção; poéticas do século XXI.

Abstract: Contemporary scene: the textualized chaos in *the mez of gripe* (XAVIER, 2020) tells about the creative procedure carried out with clippings - collection of fragments - to compose the page and situate, two moments of global crisis with reflexes sensitively felt in our country: the first world war and the contamination by the flu virus. The guiding objective of the analysis was to verify how the staged materials (fragments of news from newspapers, documents, advertisements etc.) were incorporated into the narrative creation. For this, we focus the process of cutting, collage, and montage according to the conceptual formulations related to post-production and the poetics of the 21st century.

Keywords: textualized chaos; *The mez of gripe*; war; post-production; 21st century poetics.

Introdução

A Primeira Guerra levou para o front exércitos de massa e afundou os soldados em trincheiras — crateras dispostas em linha cheias de lodo e lama, varridas intermitentemente por metralhadoras, granadas e pelo fogo dos morteiros. Quando terminou, entre 20 milhões e 30 milhões de pessoas haviam morrido. E de repente surgiu do nada outra “arma” que arrasou a sociedade alemã em apenas três meses: a gripe. O Combate logo precisou mudar o tom e o conteúdo das manchetes. Aquela

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Docente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPG-LCL), nos Cursos de Graduação em Letras e Comunicação e Multimeios. Bete.alfeld@gmail.com ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4563-1706>

era, mesmo, uma doença esquisita. Em mais ou menos noventa dias, iria infectar um quinto da população mundial e matar de 20 milhões a 50 milhões de pessoas, ultrapassando o resultado de quatro anos de guerra global ininterrupta. No mês de outubro de 1918, a gripe desembarcou em São Paulo, vinda do Rio de Janeiro ou de passageiros desembarcados no porto de Santos — e mais de 5 mil paulistanos morreram até o final de dezembro. Os jornalistas deixaram a incredulidade de lado e puseram-se a informar aos leitores que os casos estavam avançando depressa demais na cidade, e que se tratava de uma pandemia, ou seja, um tipo de epidemia sem controle e com expansão mundial. Chamava-se “Influenza Espanhola”, avisou o jornal.

Lilia M Schwarcz & Heloisa M Starling (2020, p. 13)

O século XX principia com dois momentos de crise mundial com reflexos sensivelmente sentidos em nosso país: a primeira guerra mundial e a contaminação pelo vírus da gripe. Conforme as autoras, a peste veio de longe, entrou para a história com o nome de “gripe espanhola” e recebeu diversos nomes: “os soldados alemães, no campo de batalha, chamavam a peste de “febre de Flandres”. Na Polônia, era a “gripe bolchevique”, e na Pérsia, a “gripe inglesa”, entre outros. Muitos nomes para nomear o desconhecido e, mais do que isso, acionar o imaginário contra o inimigo invisível:

E havia quem acreditasse, nos Estados Unidos — e, também, no Brasil —, que a gripe era uma arma química, inventada na Alemanha, fabricada pelo laboratório farmacêutico Bayer e espalhada por espões que desembarcavam de madrugada dos submarinos alemães nos portos das cidades inimigas e destampavam cuidadosamente os tubos de ensaio repletos de germes. (SCHWARCZ; STARLING, 2020, p. 14)

Peste, praga, pandemia um desfile de nomes insuficientes para definir uma moléstia que se alastrava; um dos nomes foi muito sugestivo: “gripe bailarina”

— porque dançava e se disseminava em larga escala, e 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 —, de “gripe pneumônica”, “peste pneumônica”, “grande influenza”, ou, simplesmente, de “espanhola”. (SCHWARCZ; STARLING, 2020, p. 25)

O que se percebe é o trânsito constante entre realidade e imaginário para dar conta do inexplicado e, é sob a perspectiva desse trânsito, que situamos *O Mez da gripe* (XAVIER, 2020), cujo formato é assim, caracterizado por Décio Pignatari: “Valencio Xavier, particularmente no modelar “O Mez da Gripe”: não fez romance ilustrado, nem ilustração romanceada; abriu um novo caminho para a escritura. Escritura gráfica. É o nosso primeiro escritor romancista gráfico.” (PIGNATARI, 1998) A escritura gráfica é criada a partir de uma

‘coletânea’ de micronarrativas verbais e visuais, recorte com recortes de recortes – coleção de fragmentos – para compor a página e situar a abertura desse romance gráfico:

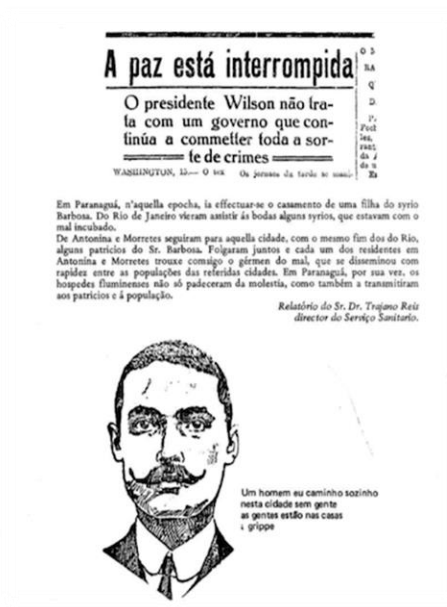


Figura 1: Página de abertura da narrativa
 Fonte: Xavier (2020, p.9)

Na página de abertura, “A paz está interrompida” anuncia: a discordância do presidente Wilson, a disseminação do “gérmen do mal” (a gripe) e a cidade sem gente. Valencio Xavier para organizar a página apropria-se de trechos retirados de matérias jornalísticas, um trecho retirado do relatório do diretor do serviço sanitário de autoria do Dr. Trajano Reis, a figura do rosto de um homem de bigodes. Complementa esses fragmentos um pequeno texto que sugere ser uma ‘estrofe’:

Um homem eu caminho sozinho
 nesta cidade sem gente
 as gentes estão nas casas
 a gripe (XAVIER, 2020, p.09)

É, precisamente, o título disposto no alto da página, que vai informar que a paz está interrompida não apenas, socialmente, pela guerra e pela gripe, mas, principalmente textualmente: a paz está interrompida na página ficcional. ‘Obstrução’ metafórica que sinaliza, na página, a dupla desorganização: do mundo e da escrita. O mundo e a linguagem em crise. A continuidade discursiva foi suspensa pelos seguintes expedientes:

1. a colagem de fragmentos para a composição do texto-manchete “A paz está interrompida”.

Nesta composição, os procedimentos de recortar, colar e montar resultam na organização de um texto semelhante a uma manchete jornalística; a justaposição sugere o desenho de suas partes constituintes: o título/manchete em destaque (breve, chamativo e em fonte maior negritada, um (possível) resumo e a fonte da notícia em tipografia bem menor quase ilegível. O microtexto informativo é resultante de uma manipulação de frases originárias de textos jornalísticos. Esse procedimento de manipulação, deslocamento, fragmentação, descontinuidade, ruptura e transformação será recorrente do modo de apropriação e acomodação na página ficcional.

2. o trecho do relatório do Dr. Trajano Reis: assume, na página, a função de contextualizar como se deu a entrada e a disseminação do vírus, nas cidades do Rio de Janeiro e Paranaguá, referenciado pelas expressões: “mal incubado” e “o germen do mal”. Dr. Trajano, a voz da autoridade, que junto a outras vozes dos profissionais da saúde dará os informes sobre os cuidados com a gripe e as medidas de profilaxia. Os comunicados foram veiculados sem indicação do local de sua publicação (distribuídos para a população? Hospitais? Igrejas?). Estar noticiado constantemente foi a estratégia para manter o vírus sempre presente.

3. a ilustração da figura do homem de bigodes: semelhante a pose de uma foto 3X4 reaparecerá em outras páginas e a sua acomodação ao lado do que sugere ser uma estrofe dá a ‘esse rosto’ um certo tom enigmático. A sua aparição em outros dois momentos (páginas 52 e 62) ao lado de pequenas estrofes parece ser a continuidade desse primeiro ‘poema’:

Ela geme baixinho, não mais de febre
agora de gôzo?
Gózo e no auge do gôzo tento
abraçar todo seu corpo que se
me escapa e tenho nas mãos
como um pássaro peixe (XAVIER, 2020, p.52)
[...]
Mas sempre terei diante de mim
a visão de eu abrindo a porta
a casa vazia, seu corpo de loura plumagem
Sem me voltar, sem voltar
diante de mim a cidade vazia, silenciosa
nestes dias da grippe
ninguém me viu nem me verá (XAVIER, 2020, p.62)

A figura do homem de bigodes, assim, como, a demais ilustrações, reprodução de fotos e postais, trechos de matérias jornalísticas, fragmentos de títulos de jornais e, muitas delas, aliadas ao que se poderia caracterizar de uma composição de estrofes poéticas causam estranhamento, logo à primeira vista, quando alocadas na página. A sua disposição indicia a presença autoral e, ao mesmo tempo, revela a intencionalidade do princípio da edição: descontinuidade e ruptura na montagem do material encenado na página.

A página de abertura do romance gráfico indicia o procedimento criativo de Valencio Xavier: ressignificar a prática de recortar e colar oriunda das vanguardas e, amplamente, utilizada pelos artistas modernistas. Em Oswald, por exemplo, esse procedimento foi singular. Sobre ele, assim, se manifesta Décio Pignatari: “o processo criativo de Oswald consiste basicamente num processo de seleção do já existente, no momento ou na memória. Recorte, colagem, montagem.” (PIGNATARI, 2004, p. 153) O procedimento criativo de Valencio Xavier caminha na mesma direção: recorte, colagem e montagem do já existente. O objetivo norteador de nossa análise consistiu em verificar como os materiais encenados (fragmentos de notícias de jornais, de documentos, de anúncios, publicitários etc.) foram incorporados na criação de o *Mez da gripe*. Para isso, centramos o processo de recorte, colagem e montagem como releitura de procedimento característico das poéticas do século XX interfaciada com as poéticas do século XXI: a estética da pós-produção (Nicolas Bourriaud) e a caracterização de “gênio não-original” (Marjorie Perloff).

1. Poética de desdobramentos

[...]como produzir singularidades, como elaborar sentidos a partir dessa massa caótica de objetos, de nomes próprios e de referências que constituem nosso cotidiano?

Nicolas Bourriaud (2009, p.13)

A pergunta é respondida pelo próprio autor, Nicolas Bourriaud, dizendo que os artistas atuais não compõem e, sim, programam formas, considerando o campo artístico e as produções cinematográficas, televisuais, literárias e outras “como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar.” (2009, p.13) Conforme explica, os artistas da pós-produção (re)utilizam os objetos da cultura, o prefixo – pós – não indica nenhuma negação ou superação e, sim, significa “tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em

funcionamento”. (BOURRIAUD, 2009, p.14) Tal operação, diz o autor, consiste em inventar protocolos de uso para os modos de representação e das estruturas formais existentes.

Trata-se de uma poética de desdobramentos cujos procedimentos constitutivos são: recorte, colagem e montagem do já existente. Assim procedendo, os artistas da pós-produção propõem novas sensibilidades e, conseqüentemente, uma outra noção de originalidade ao considerar os objetos culturais em seus potenciais reusos. No decorrer da análise, vamos destacar como Valencio Xavier em *O Mez da gripe* trabalha com essa outra noção de originalidade e propõe essas novas sensibilidades tornando-se um ‘reprogramador’ de textos da cultura ao selecionar, recortar, reorganizar fragmentos textuais e, por meio da montagem, inserir os fragmentos-textos em enredo original: “o artista desprograma para reprogramar, sugerindo que existem outros usos possíveis das técnicas e ferramentas à nossa disposição.” (BOURRIAUD, 2009, p.84) Escolher essa metodologia para a construção de obras artísticas é entrar no campo da experimentação com as linguagens uma vez que a obra (ou fragmentos de obras) deslocada de seu contexto de origem, migra para outros suportes e contextualizações ressignificando seu sentido primeiro. A metáfora da “loja cheia de ferramentas” (BOURRIAUD, 2009) é sugestiva para caracterizar a prática da pós-produção que, volta-se para o já pronto, fazendo uso de material de arquivo e, com isso, desencadeia novas formas de percepção e de configuração de produtos culturais.

O cenário das práticas de pós-produção situa-se entre meios e linguagens expandindo os limites entre as artes, um modo de “realizar e difundir amplamente o projeto construtivo das vanguardas históricas, esse sonho de poder concretizar um dia a representação do movimento, do virtual, do simultâneo, do instantâneo e do eternamente mutante.” (MACHADO, 1996, p. 167). Na contemporaneidade, a escrita desse projeto pós-vanguardas assume as formas do ensaio, da experimentação, da pesquisa e, principalmente, da inovação. Nesse contexto, o “artista busca se reapropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas.” (MACHADO, 2007, p. 24)

Para caracterizar essa prática artística que recorre à apropriação, considerando as produções originárias como parte de um banco de dados, ou mesmo recorrendo à diversas modalidades de arquivo, Seligmann-Silva propõe o termo anarquivamento: “os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquizar para

recoleccionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica.” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.36) Dada a relevância dessa caracterização propomos ampliá-la em 3 momentos.

O primeiro deles diz sobre “embaralhar os arquivos” para sua posterior utilização e que consiste na “estética do acúmulo, da metonímia” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.56) o que possibilita novos modos de combinação apropriando-se de seus materiais para utilizá-los como prova documental, ou para subvertê-los. Explorar o potencial dessa prática prevê ações de deslocamento, fragmentação, descontinuidade, ruptura, apropriação e transformação. Essas ações situadas no campo literário referem-se ao trânsito de técnicas de montagem e de colagem oriundas das vanguardas. O segundo diz sobre “pôr em questão as fronteiras” aspecto esse presente nas produções contemporâneas no sentido de compreender as novas produções como sendo resultantes da convergência entre meios e linguagens. Assim, não basta apenas compreender as novas linguagens, uma vez que “as fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, são compostas a partir de fontes as mais diversas” (MACHADO, 2007, p.69). Essa ideia de convergência propõe substituir a especificidade de cada meio e linguagem por zonas de intersecção. Isto significa, conforme o autor, que os conceitos podem ser transpostos entre os meios, as práticas e as tecnologias podem ser compartilhadas o que nos permite pensar os meios e as linguagens tendo em vista suas aproximações e contaminações. Ao substituir as especificidades e ampliar as zonas de intersecção ocorrem as rupturas que geram os processos de hibridização. Por fim, o terceiro “anarquizar para recoleccionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” é procedimento característico da pós-produção, uma solução criativa para dar conta da modalidade de criação que recorre totalmente ou em parte à estética do banco de dados na criação de obras apropriadas textual ou estruturalmente de outras obras. Com isso,

Os artistas da pós-produção, inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras ou visuais do passado em suas próprias construções. Mas eles também trabalham num novo recorte das narrativas históricas ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos. Pois a sociedade humana é estruturada por narrativas, por enredos imateriais mais ou menos reivindicados enquanto tal, que se traduzem em maneiras de viver, em relações no trabalho ou no lazer, em instituições ou em ideologias” (BOURRIAUD, 2009, p. 49)

A estratégia utilizada por esses artistas é o recorte, a colagem, a remontagem, a combinação e a edição de materiais diversos presentes na criação de narrativas que rompem com a linearidade, requerer comportamentos interativos e projetam leitores de arranjos

espaciais. No universo literário, tais aspectos são tramados na página onde a disposição do material de arquivo transformado em matéria para a composição narrativa ganha expressividade por meio de procedimentos de edição que transitam do cinema para o literário: a seleção, a ordenação e a montagem. No cinema, a montagem é o princípio organizador dos elementos audiovisuais cuja finalidade é provocar um efeito estético; um procedimento técnico que visa a produção, por exemplo, de emoções. Outro efeito significativo é a construção das relações de duração, de espacialidade e de temporalidade. Esses dois últimos construído pelas imagens e sons obedecem a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura:

A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] Em ambos se afirma a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios. O fato de um ser realizado através da mobilização de *material linguístico* e de outro ser concretizado em um *tipo específico de imagem* introduz todas as diferenças que separam a literatura e o cinema. (XAVIER: 2005, p. 32-33)

No literário, os conceitos fílmicos migram para a organização espacial da página metaforizando um procedimento singular: fazer ‘cinema na página’ com metonímias de citações, anúncios publicitários, material jornalístico etc. por meio do recorte, da colagem e da montagem. O princípio da montagem literária distancia-se do princípio tecnológico do cinema e volta-se para a composição fragmentária tendo em vista a organização do material utilizado na página: texto e imagens estáticas em um suporte impresso. Foi apropriando-se e subvertendo algumas dessas ações que Valencio Xavier criou a narrativa de *O mez da gripe* (2020); não por acaso, escolheu para iniciar a narrativa um título bem sugestivo: *A paz está interrompida*.

2. *Mise en page* do caos: desmontar, montar e remontar

A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento: O abalo. Estamos fora de nós. O olhar vacila e, com ele, aquilo que ele fixava. As coisas exteriores não são mais familiares, elas se deslocam. Qualquer coisa ali se tornou muito leve, que vai e vem. (DIDI-HUBEMAN, 2016, p.6)

É com esse olhar vacilante que nos voltamos para a página ficcional e encontramos a variedade de fontes tipográficas (tamanho, jogo entre caixa alta e baixa, itálico, incompletudes e disposição), a sua materialidade que atribui visualidade e qualifica a escrita como imagem transita entre a ortografia arcaica e a contemporânea, a variedade de gêneros, formatos

discursivos e tamanho dos textos utilizados compõe com outros expedientes a página que transita entre a palavra e a imagem, ambas utilizadas como material para a apresentação de micronarrativas dispostas sequencialmente que sugerem uma continuidade inexistente – dada a natureza diversificada dos gêneros discursivos presentes na organização da página:



Fig. 2: Exemplo de montagem do “arranjo da desordem”: (XAVIER, 2020, p. 30 e 31)

Na página esquerda: reprodução da foto em destaque do Correio, microtexto, em caixa alta, ‘servindo’ de legenda da foto: ONDE VAMOS PARAR? / A QUE PONTO CHEGA A/ INSOLÊNCIA DE UM BOCHE, microtexto recortado do jornal Comércio do Paraná: “O alemão Rodolfo André Damn, veio á rua 15 de Novembro, onde praticou uma necessidade fisiológica na porta da redação do “Diário da Tarde” e em seguida veio escarra na porta da nossa redação.” Na página direita: a diversidade é notória: fragmentos de notícias jornalísticas, fragmento do título do jornal, as datas separadas por traços, diversidade de fontes e tamanhos de títulos e textos e uma reprodução com precária definição da foto da banda de música do exército francês. Estas páginas são exemplares para ilustrar o procedimento construtivo de Valêncio Xavier - uma fala de fragmentos que fratura a seleção do material e a unidade da disposição linear. A esse procedimento, Blanchot denomina de “arranjo ao nível da desordem” (2010) que consiste em novo arranjo que, distante da harmonia, “aceitará a disjunção ou a divergência como o centro infinito a partir do qual, pela fala, uma relação deve estabelecer-se.” (p.43). Arranjo, explica o autor, que não compõe, mas justapõe.

Xavier apropriando-se desse procedimento de criação e da palavra de outros vai ao encontro da categoria de autores denominados de ‘gênio não-original’: “a *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (PERLOFF, 2013, p. 41). O procedimento de criação é desprovido de

originalidade, mas munido da estratégia do “escrever-através” (PERLOFF), uma poética característica do século 21: a “poética citacional ou intertextual” que Valencio Xavier utilizou para configurar o arranjo verbo-visual da página, figura 4:



Figura 4: Exemplo de arranjo verbo-visual: páginas: 10, 48 e 50.
Fonte: Xavier (2020)

O arranjo verbo-visual que resulta na página é uma amostragem do processo típico da pós-produção que se utiliza da colagem reaproveitando e remixando textos e imagens pela edição do material selecionado originário de produtos culturais disponíveis ou de obras realizadas por terceiros que “contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma *matéria-prima*” (BOURRIAUD, 2009, p. 8, destaques do autor), e sim, com o reaproveitamento total ou parcial da diversidade textual que, quando incorporados e dispostos na página, perdem a sua especificidade e assumem seu novo estatuto: um elemento ficcional, isto porque encontramos as narrativas sobre a gripe e a guerra desrealizadas para a criação de novas narrativas no mundo literário construídas com ecos metaforizados do mundo real. Xavier reaproveita o material existente e sobre ele realiza as intervenções que transgridem o impresso e, assim, passamos a ver/olhar a página ficcional, no trânsito entre a palavra e a imagem na sua visualidade: é a página-imagem (fig. 5):

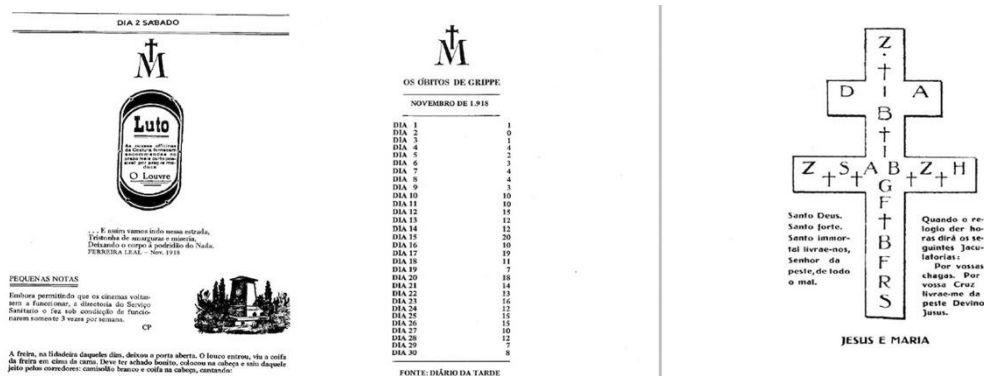


Figura 5: Exemplos de páginas-imagens.

Fonte: Xavier (2020, p.36, 63, 64)

A página-imagem deixa à mostra suas qualidades: “passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita.” (BLANCHOT, 2011, p.72) Passagem, porque se realiza entre textos; alusão semântica (no sentido de que retoma o contexto da pandemia e tudo o que a acompanha: doença, insanidade, a nota do jornal, o recurso à oração e a presença da morte) e, a trajetória infinita, que pode ser lida como as ressonâncias, internas entre as páginas e, externas, com o contexto cultural da época com sua política governamental, com o modo de propagação de notícias e *fake news* dos jornais da época; por fim, a criação dos anúncios publicitários que incorporam a epidemia e a guerra. O anúncio da oficina de costura, o obituário encimado pela cruz, o símbolo da morte (letra inicial da palavra + o desenho de uma cruz), a disposição em colunas verticais informando datas e números de óbitos, a oração, o interior do desenho da cruz preenchida com letras e cruces, são qualidades desencadeadoras da sensação de inquietação diante de uma obra que incomoda, que trabalha com ‘restos e sobras’ e, principalmente, ambientada em um contexto de produção que envolve muitas autorias.

A convergência desses materiais e procedimentos em *O mez da gripe* que gera a sensação de ‘desconforto’ e de estranhamento tem uma função: transformar a página-imagem em um “lugar para inquietar a visão”. (DIDI-HUBERMENN, 2010, p.96). Isso acontece em função da relação dialética estabelecida entre os fragmentos textuais e imagéticos que expõem a crise político-econômica (primeira guerra mundial), a crise sanitária (o vírus da gripe), a crise da escrita (fragmentos textuais, mutilação de manchetes e de palavras, a linguagem arcaica e a atual etc.) e a crise da página-imagem (quebra da unidade pela fragmentação, uso do espaçamento entre textos e sua disposição, a baixa qualidade das imagens etc.). Consideramos a página-imagem como uma imagem em crise, no sentido apresentado por Didi-Huberman: uma imagem em crise “é uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de

uma eficácia teóricas –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (2010, p. 172).

Olhar para essa(s) página-imagem(s) e perceber seu processo construtivo –mediado pela justaposição, descontinuidade e fragmentação espaço-temporal – que coloca a obra literária não como término “do *processo criativo* (um *produto acabado* pronto para ser contemplado), mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades” (BOURRIAUD, 2009, p.13, os destaques são do autor). Ainda conforme o autor: “toda obra resulta de um enredo que o artista projeta sobre a cultura, considerada como o quadro de uma narrativa – que, por sua vez, projeta novos enredos possíveis, num movimento sem fim” (BOURRIAUD, 2009, p.14).

3. Potencialidades espectrais: murmúrio de vozes na composição do enredo

O enredo que a obra *O mez da gripe* projeta está sob a responsabilidade do leitor, cabe a ele montar e remontar a diversidade textual enrolando e desenrolando os fios-índices lançados por Xavier. A obra projeta um enredo tramado com uma multiplicidade e diversidade de materiais textuais e visuais, priorizando a organização paratática do procedimento narrativo e sintático. A fabulação instala-se como jogo cênico criado com as vozes murmurantes dos materiais encenados e com a exploração da potencialidade do arranjo gráfico-textual-imagético da página que, subvertendo a convencionalidade do suporte impresso, prioriza o processo de montagem e de justaposição da diversidade do material. Por isso,

não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por alguém. Assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural. (BOURRIAUD, 2009, p.7,8)

Daí a disposição dos textos e de seus tamanhos, das imagens visuais e de sua pouca definição, da diversidade de fontes tipográficas, do uso da caixa alta, do negrito, do itálico etc. e, principalmente, dos fragmentos e dos espaços em branco. Com esse formato de composição, a página-imagem transforma-se em um espaço híbrido, ganha movimento porque o olho transita entre textos percebendo manchas, percebendo os espaços em branco, as ‘brechas’ intencionalmente dispostas para acolher a intervenção do leitor de modo crítico, ou seja, para participar do processo de ficcionalização dos elementos originários do mundo real (os textos jornalísticos, os anúncios publicitários, os postais, os relatos do Dr. Trajano etc.) encenados na

página. Os espaços em branco interrompem qualquer tentativa de contiguidade, é o espaço destinado ao leitor e, cada arranjo gráfico-textual-visual da página, é para lembrá-lo de que, desde o início, a ‘paz na página’ está interrompida. Assim, é preciso se instalar nos ‘espaços de observação-leitura da página’ para compreender como o procedimento de montagem foi trabalhado no impresso e qual foi a intencionalidade da justaposição dos elementos encenados. Por exemplo, citamos uma página, cuja configuração diferencia-se de todas as demais:

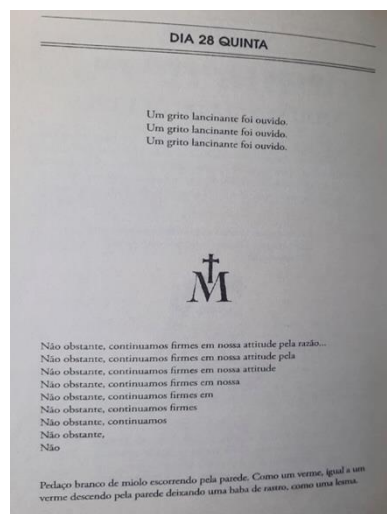


Figura 6: Exemplo de poemas construídos com fragmentos de textos.
Fonte: Xavier (2020, p.60)

Esta é uma página cuja composição é singular: a composição de dois poemas com fragmentos de outros textos que reafirma o paradigma do “escrever-através” na construção dos versos das estrofes. A seguir o contexto textual de onde a primeira estrofe proveio:

Chama-se Manoel de Campos o autor da horrôsa scena de sangue [...]. Teve ele febre alta e todos os demais symptoms da terrível enfermidade. Tratado, porém com todo o carinho pelas religiosas daquele estabelecimento o achava-se ultimamente em convalescença e sempre apalermado, ninguém supunha que ele viesse a ter um acesso de loucura furiosa. A SCENA DE SANGUE.

[...]

Um grito lancinante foi ouvido, mas ninguém deu a ele atenção alguma, pois é natural que naquela casa se ouçam frequentemente gritos dos irresponsáveis. E todos estavam longe de imaginar que era o infeliz mendigo Paulo Bruquikoski que tombava mortalmente ferido por uma pancada desferida com uma tranca de madeira. (XAVIER, 2020, p.70, destaque nosso)

Contextualizada a tragédia, entra em cena a performance vocal e o tratamento estético para (des)dramatizar a ‘scena de sangue’ ocorrida no Hospital de N. S. da Luz e realizar novo arranjo cênico na página-imagem. Assim, interessa-nos a frase-verso:

Um grito lancinante foi ouvido.
Um grito lancinante foi ouvido.
Um grito lancinante foi ouvido.

Semanticamente uma frase reciclada porque feita de pedaço da reportagem jornalística; no entanto, na obra literária esse ‘pedaço’ condensa uma significação, torna-se autônomo e desligado “do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido” (COMPAGNON, 1996, p.13) e, enquanto tal, ganha nova configuração – formato de verso – desencadeando novas relações. Esteticamente, temos uma estrofe composta por três versos, que funciona como se fosse um refrão devido a sua repetição, o paralelismo, a aliteração, a rima e o ritmo (ainda que o verso seja construído pela mesma sentença que se desfaz da referencialidade e ganha uma ‘versão poetizada’).

A segunda estrofe tem nove versos, o contexto de origem da frase-verso é o seguinte:

NÓS E A “INFLUENZA”

A nossa edição de hontem saiu muito aquém da expectativa, devido a uma interrupção inesperada do trabalho em consequencia de terem adoecido operários da secção de composição, obrigando-nos assim ao sacrificio de matéria redactorial, cuja inserção foi absolutamente impossível.

Esse factio suscitou hontem em certas rodas, commentarios ironicos em torno da nossa attitude em relação á epidemia da “grippe espanhola”, dizendo-se abertamente que a molestia invadiram nossa tenda para obrigar-nos á uma formal retratação.

Não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela razão de não ter sido de “grippe espanhola”, verificado ainda um só caso n’esta capital, tratando-se de simples grippe, aliás comum na estação que atravessamos, os casos de doença existentes. COMMÉRCIO DO PARANÁ. (XAVER, 2020, p.20, os destaques são do autor, o negrito é nosso)

Não obstante, continuamos firmes em nossa atitude pela razão... - frase-verso antecedida pelo ideograma da morte – \ddagger – letra-imagem recorrente que lembra a presença constante da morte provocada pelo vírus. Em continuidade, a disposição da frase-verso em nove linhas vai se desfazendo, verticalmente, perdendo seus termos até restar apenas a palavra “Não”. A frase pontuada, inicialmente, por reticências é finalizada sem qualquer sinal de pontuação. Os recursos da composição da estrofe: o paralelismo, o ritmo, a condensação, a disposição

visual lembram o procedimento construtivo da poesia concreta². Assim, não mais frase-verso e, sim, verso de uma sentença única que rompe com a organização lógico-discursiva para compor a estrofe que, visualmente, mostra a fragmentação do verso desarticulando a sentença poética e mantendo a integridade das palavras até restar a palavra – Não – que remete ao início da estrofe num movimento circular. Distorção da sentença poética convergindo para desenhar a estrofe e “criar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe; [de modo a] encontrar, na visão da leitura, o olhar e as sensações múltiplas” (ZUMTHOR, 2007 p.85-86), gesto que performatiza, na escrita, por exemplo, a negativa em relação ao grito – Não – Um grito lancinante não foi ouvido – anunciado enfaticamente no primeiro quase-refrão. Ou, ainda, pode ser o – Não – para dizer que “não continuamos firmes em nossa razão”. Ou, mesmo, esse Não pode ser relativo a negar a situação narrada no último texto da página, ou, ainda um Não! de surpresa e repulsa diante da terrível cena:

Pedaço branco de miolo escorrendo pela parede. Como um verme, igual a um verme descendo pela parede deixando uma baba de rastro, como uma lesma. (XAVIER, 2020, p. 60)

A descontinuidade está presente na leitura de cada um desses textos (e dos demais utilizados na criação da narrativa de *O mês da gripe*) e a atribuição de sentido é apenas possibilidade uma vez que o arranjo gráfico-visual da página é potencial e estabelece links com outras passagens, por exemplo: o grito lancinante pode ser da mulher sendo estuprada ou o ataque do louco vitimado pela febre da gripe esfacelando o crânio de suas vítimas. Dada essa ambivalência podemos ler relacionando-os de acordo com a configuração da respectiva página ou como fragmentos combinados livremente com os microtextos das demais páginas. A espacialização visual da disposição dos formatos textuais na página-imagem faculta a potencialidade da leitura; a escrita dos textos em mesma fonte tipográfica e tamanho; o destaque da qualidade verbivocovisual da palavra que coloca em evidência sua dimensão acústica-oral, sua dimensão gráfico-espacial e sua dimensão semântica.

² O poema concreto, encarando a palavra como objeto, realiza a proeza de trazer, para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal, sem abdicar de qualquer das peculiaridades da palavra; ou melhor, como um poema concreto comunica sua estrutura, as cargas de conteúdo das palavras manipuladas - aspecto pelo qual ele se incluíria, em tese, entre as modalidades de comunicação verbal - são controladas em benefício dessa estrutura pelo *número temático*, e, portanto, não excluem, antes apelam ao nível de compreensão não-verbal do leitor. (CAMPOS, 1975, 81-82, destaques do autor)

Assim, a partir da montagem gráfico-visual da(s) página-imagem(s) foi possível perceber que os materiais encenados são desterritorializados-reterritorializados (DELEUZE, GUATARI, 2012) e recombinaos a partir do recorte, da colagem, da montagem e da edição. Tais expedientes caracterizam a experimentação poética no contexto da pós-produção de modo a explorar os novos arranjos textuais, incorporar a variedade de formatos e gêneros, experimentar e construir novas estruturas por meio da apropriação que requer deslocamentos e reconfiguração. O campo de experimentação do objeto literário desenvolve-se utilizando-se de ações de recriação, caracterizado como transcrição (CAMPOS, 2013) que abrange vários procedimentos, entre eles, as ações de reciclagem deixando à mostra a habilidade de selecionar e montar textos a partir de outros.

Considerações finais

Usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção.

(BOURRIAUD, 2009, p.21)

“O uso é um ato de micropirataria” – a afirmação situa a arte da pós-produção fundada na edição do já existente e, simultaneamente, recupera a arte de outrora, do Modernismo de Oswald. A poética oswaldiana, poesia ready-made – “com versos que não eram versos [...] Alguns poemas são simples transcrições de anúncios da época. Destacados do contexto de lugares-comuns se transformam em lugares-incomuns” (PIGNATARI, 2004, p. 163):

nova iguaçu

Confeitaria Três Nações
Importação e Exportação
Açougue Ideal
Leiteria Moderna
Café do Papagaio
Armarinho União

No país sem pecados (ANDRADE, 1974, p.108)

Em Valencio a proposta oswaldiana e da pós-produção encontram-se na criação de *O mez da gripe*, temporalidades em justaposição resultante de procedimentos de montagem, portanto, de anacronismos uma vez que explode a cronologia. (DIDI-HUBERMAN, 2106, p.6)

e, com isso, o destaque é para o tempo da criação e não necessariamente, para o que é contado: apropriação e reciclagem procedimentos característicos das poéticas do século XXI, vai ao encontro do conceito de “gênio não original” (PERLOFF, 2013). O enredo, como produto das muitas vozes dissonantes nos faz compreender que não “há linha reta, nem nas coisas, nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários a cada vez para revelar a vida das coisas” (DELEUZE, 2011, p.12): a criação-edição de enredos multiperspectivos.

A obra *O Mez da gripe*, analisada sob o ponto de vista da poética que, feita de resíduos textuais e imagéticos, reciclagem e da pós-produção, deixa a impressão de que há um ‘diretor’ de cena atuando nos ‘bastidores’ para organizar a *mise-en-scène* realizada na página. Não há como negar essa direção autoral de Valencio Xavier sobre os materiais encenados e sua duplicidade de funções:

1. atuou entre ser um narrador(autor)-apropriador: uma vez que o “gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa, mas não por meio de uma nova invenção, e sim pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização” (VILLA-FORTE, 2019, p. 19).

2. atuou entre ser um editor(autor)-curador: que criou o arranjo gráfico-textual da página, transformando-a em página-imagem para a construção de sentido, dos materiais encenados de acordo com a ordenação de textos (montagem e manipulação) para a publicação da obra: “autor-curador cuja autoria se concretiza por meio de outras autorias” (VILLA-FORTE, 2019, p. 96).

Arriscamos a dizer que temos uma voz do narrador que incorpora do cinema o gesto de um diretor que recorre à *voz over* (aqui estamos estabelecendo uma analogia de procedimentos) para estruturar e organizar o material de arquivo para posterior montagem de textos e/ou fragmentos e edição final da obra. Voz sem ‘rosto’, a chamada voz de Deus (presente na produção de documentários), narrador onipresente e onisciente que desenreda o fio narrativo e determina a entrada de outras vozes. Essas vozes, autorais, são das personagens que entram em cena, participam da ação dramática e desempenham uma função. Essas vozes se manifestam pela *voz off* (aqui, de novo, estabelecemos a analogia) – aparecem em cena/página nas variedades de discursos: D. Lucia, Dr. Trajano Reis, o Diário da Tarde, J. Barreiros Pires, o Comercio do Paraná, Ricardo Negrão Filho etc. Além da autoria de vozes, o tom é um traço significativo que advém da fonte tipográfica dos títulos das manchetes ou mesmo de personagens que gritam, sussurram, ironizam; vozes espalhadas pelo texto que aparecem em

muitas notas sinistras, possíveis vozes em desdobramento da voz do Marques de Sade que, na epígrafe, antecipou a ambientação da narrativa (SCHNAIDERMAN, 1993):

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.

MARQUÊS DE SADE

Figura 7: Epígrafe

Fonte: Xavier (2020)

O processo de edição manipulou o coro de vozes justapondo os recortes textuais da seleção do material de arquivo, que, conjugado à ‘qualidade das vozes’ enunciativas, nos permitiu rastrear a autoria enquanto um “processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos” (AGAMBEN, 2007, p. 57, destaque do autor); aspecto que coloca a autoria mais como gesto experienciador de procedimentos e, assim mais “do que uma pessoa física, um nome agora designa um modo de aparecimento ou de produção, uma linha, uma ficção.” (BOURRIAUD, 2009, p.101) Para elucidar essa colocação, o autor, recorre a Barthes que:

ao considerar cada livro feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e entretécidas no diálogo, na paródia, na contestação, Barthes confere ao escritor um estatuto de roteirista, de operador intertextual: o lugar único para onde converge essa multiplicidade de fontes é o cérebro do leitor-pós-produtor. (BOURRIAUD, 2009, p.102)

e, também, a Valéry:

No começo século XX, Paul Valéry pensava que era possível escrever “uma história do espírito enquanto produz ou consome a literatura [...] sem que se pronuncie o nome de um único escritor.” Visto que as pessoas escrevem lendo e produzem obras de arte enquanto observadoras, o receptor torna-se a figura central da cultura - em detrimento do culto do autor. (BOURRIAUD, 2009, p.102)

Completando, o autor diz que: reescrever a modernidade é a tarefa histórica desse começo do século XXI: não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar (BOURRIAUD, 2009, p.109). Ainda que *O Mez da Grippe* seja uma obra do século XX os procedimentos utilizados

por Valencio Xavier estão em sintonia com os princípios das artes da pós-produção e das poéticas da apropriação que se utilizam de procedimentos característicos do cinema (montagem e edição) e das vanguardas (a colagem). Tais processos são possíveis porque consideramos a “cultura mundial como uma caixa de ferramentas, como um espaço narrativo aberto” (BOURRIAUD, 2009, p.110).

Referências

ANDRADE, Oswald. Manifesto da poesia pau-brasil. *Do pau-brasil, à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

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

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia, Thelma Médice Nóbrega. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo. Poesia concreta. Linguagem. Comunicação. In *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960.org*. Augusto de Campos, Haroldo de Campo, Décio Pignatari. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Tradução de Milene Migliano

Revisão de Cícero de Oliveira. Caderno de Leituras n.47, 2016, p.1-7, julho de 2016. Disponíveis em www.chaodafeira.com

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2.ed.Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original; poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. In *Contracomunicação*. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2004, p.149-166.

PIGNATARI, Décio. *Mez da Grippe abre novo caminho para a escritura*. Folha de São Paulo Ilustrada, 1998. In <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq01109825.htm>, acesso:01.04.2022.

SCHNAIDERMAN, Boris. *O mez da gripe – um coro a muitas vozes*. Revista USP, n. 16, 1993, p. 103-108.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Sobre o anarquivamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin*. Revista Poiésis, n. 24, 2014, p. 35-58.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 1. ed. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 13 de abril de 2022

Aceito em 24 de agosto de 2022