

Texto, intertextualidade e autoria nas obras de Dalton Trevisan e Valêncio Xavier

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior¹ (UNESP)

Resumo:

Abordaremos, aqui, as relações entre produção textual, intertextualidade e autoria nas obras de Dalton Trevisan e Valêncio Xavier. O efeito de autoria projetado por ambas as obras, cremos, afirma-se por meio de um “apagamento” que singulariza a literatura de cada autor, questionando valores estéticos e ideológicos modernos/modernistas.

Palavras-chave: autoria, citação, colagem, intertextualidade, repetição.

Introdução

As obras de Dalton Trevisan e Valêncio Xavier facultam reflexões sobre as relações entre criação artística, intertextualidade e determinados valores modernos/modernistas como autoria, originalidade, novo. Abordaremos, aqui, as relações entre os seus respectivos processos de criação-produção literária e os efeitos de um paradoxal “apagamento” da noção de autoria que enforma a tradição moderna (PAZ, 1984).

A obra de Dalton Trevisan, doravante DT, pauta-se por um processo de produção-criação singular: o autor submete-a a um contínuo processo de revisão e de condensação, operado por elipse e supressão de elementos, a cada nova edição de seus livros. Submete-a, também, por vezes, a uma atualização das referências mobilizadas no texto, sem deixar de condensá-la. Essa “poética da redução” (BERNARDI, 1983) ou “poética do menos” (WALDMAN, 1989), aliada a um processo de citação que é tanto intertextual como autotextual faz dessa obra, considerado o seu processo de produção, uma *work in progress*, garantindo-lhe uma originalidade própria no sistema literário brasileiro. No caso de DT, a intertextualidade cita e se apropria de obras consagradas dos sistemas literários brasileiro e ocidental e a autotextualidade (JENNY, 1979) tanto cita a própria obra como faz com que cada nova edição revista e condensada (cada nova obra reescrita) converta-se em citação da versão anterior.

Já a obra do cineasta, escritor e jornalista Valêncio Xavier, doravante VX, articula elementos e procedimentos vinculados às suas três ocupações profissionais. Constitui-se a partir da colagem de elementos heteróclitos — narrativas em 1ª e 3ª pessoas, recortes de jornal, anúncios comerciais, fotografias, clichês de imprensa, fotogramas de filmes, poemas, cartões postais, depoimentos, desenhos, etc. — e da montagem afeita à narrativa fílmica, potencialmente fragmentária na relação entre o desenvolvimento da ação dramática e os elementos espacio-temporais a ela vinculados.

Nos dois casos, os escritores fazem um uso intenso da citação para a construção de seus próprios textos. Operam por uma paradoxal afirmação de sua autoria: constroem-na por meio de um apagamento dos paradigmas convencionados pela tradição moderna. Veremos como isso se dá em duas obras: “O leito de espinhos”, conto de Trevisan, e *O mez da gripe*, classificado como “novella” por Xavier.

1 1. Dalton Trevisan: repetição e elipse

A **repetição** pode ser considerada o procedimento mestre do processo de reescrita presente na obra de Trevisan. Todos os demais procedimentos característicos de seu fazer literário estão submetidos a ela. Neste sentido, a repetição significa e diz coisas importantes. No que se refere às personagens e às fábulas dos contos, faz com que reconheçamos em todas as sinais do clichê e do automatismo. A repetição afirma-se - talvez à revelia do próprio escritor, para quem a última versão invalida as anteriores -, como procedimento que questiona valores da tradição moderna, pondo-a em crise. Comparemos trechos de duas versões do conto “O leito de espinhos” (2ª e 4ª edições) para avaliarmos o valor e o sentido da repetição na poética trevisaniana. Na última versão, abaixo, os trechos grifados em cinza indicam as supressões e os trechos em negrito entre colchetes indicam os acréscimos.

| O leito de espinhos | O leito de espinhos |
|---|--|
| <p>No casamento de João e Maria houve grande festa. [...] Meia hora mais tarde foi uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor, enquanto João a agredia, aos berros:</p> <p>— Ai mulher, que eu te arrebento! [...]</p> <p>João não podia esquecer o agravo e era inimigo de passeio [...]. Domingo de manhã, em cuecas, distraía-se na varanda a tocar violão.</p> <p>[...]</p> <p>Uma tarde Maria achava-se no ponto de ônibus, triste de estar brigada com o esposo, quando veio a conhecer um cavalheiro, que soube chamar-se Ovídio. Desse conhecimento nasceu entre os dois uma certa paixão. Com ele, embora senhor idoso e de óculos, sentia o verdadeiro amor. Ovídio procedia com agrado e meiguice; ora, jamais era acariciada por João que, saciado, lhe dava as costas e punha-se a roncar.</p> <p>Logo Ovídio se desinteressou dela, por estar grávida. Maria renegava a criança, chegando a afirmar que a arrancaria da barriga, nem que fosse com as próprias mãos. Ela falava muito mal de João para a vizinhança.</p> <p>— Tomara que o pé dele seque. [...]</p> <p>Após o nascimento do filho, Maria não parou mais em casa, deixando de cozinhar as refeições, espanar os móveis, lavar a roupa de João. [...] De volta, o marido encontrava o</p> | <p>No casamento de João e Maria houve grande festa. [...] Meia hora mais tarde foi uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor, enquanto João a agredia, aos berros:</p> <p>— Ai mulher, que eu te arrebento! [...]</p> <p>João não podia esquecer o agravo e era inimigo de passeio [...]. Domingo de manhã, em cuecas, distraía-se na varanda a tocar violão.</p> <p>[...]</p> <p>Uma tarde Maria achava-se no ponto de ônibus, triste de estar brigada com o esposo, quando veio a conhecer um cavalheiro, que soube chamar-se Ovídio. Desse conhecimento nasceu entre os dois uma certa paixão. [Triste achava-se Maria no ponto de ônibus, apresentou-se um cavalheiro de nome Ovídio. Entre os dois nasceu uma paixão.] Com ele, embora senhor idoso e de óculos, sentia o verdadeiro amor. Ovídio procedia com agrado e meiguice; ora, jamais era acariciada por João que, saciado, lhe dava as costas e punha-se a roncar.</p> <p>Logo Ovídio se desinteressou dela, [Ovídio se afastou dela,] por estar grávida. Maria renegava a criança, chegando a afirmar que a arrancaria da barriga, nem que fosse com as próprias mãos. Ela falava muito mal de João para a vizinhança. [Muito mal falava de João para a vizinhança:]</p> <p>— Tomara que o pé dele seque. [...]</p> <p>Após o nascimento do filho, Maria não parou mais em casa, deixando de cozinhar as refeições [o feijão], espanar os móveis, lavar a roupa de João. [...] De volta, o marido encontrava o fogo apagado e [,]ficava à sua espera até horas</p> |

| | |
|--|--|
| fogo apagado e ficava à sua espera até horas mortas. [...] Ao chegar, Maria lhe recusava o corpo, como se fosse um estranho, e ainda dizia: — Vá pegar alguma vagabunda na rua. [...] | mortas. [...] Ao chegar, Maria lhe recusava o corpo, como se fosse um estranho, e ainda dizia: — Vá pegar alguma vagabunda na rua.[...] |
| (TREVISAN, 2 ed., 1970, p. 45 – 48) | (TREVISAN, 4 ed., 1975, p. 36 - 39) |

Comparando as 2ª e a 4ª versões, respectivamente de 1970 e 1975, evidencia-se que a **elipse** é o recurso usado para condensar o texto. Bernardi define o “estilo elíptico” de Trevisan nos seguintes termos:

Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para a sua rarefação, criando um estilo onde a elipse predomina. As orações longas, recheadas de metáforas e imagens comparativas dos textos-base [...] vão [...] despidendo-se dos atavios retóricos e articulando-se num estilo de “cauda curta” [...]. Sistemáticamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal [...] ganha um espaço privilegiado. (BERNARDI, 1983, p. 24 – 25)

Quanto mais sintético o conto, mais intenso o conflito dramático ali expresso, mais despojado de elementos acessórios e inúteis, produzindo maior impacto sobre o leitor. Ora, tal concepção eminentemente funcional, tipicamente moderna e anti-retoricista, pode ter o seu valor relativizado se notarmos que a repetição rege e é a base da elipse. Bernardi reconhece que, além da elipse, a repetição é um dado fundamental do projeto estético trevisaniano:

as profundas alterações que acompanhamos no evoluir dos textos e que se configuram nos fenômenos de supressão, acréscimo, substituição e inversão, não são, como parecem à primeira vista, inerentes apenas à obsessão perfeccionista do autor para chegar a uma poética da elipse. Vinculados a um projeto muito mais amplo que se realiza através da obra em progresso, essas variações [...] têm como objetivo principal – ousamos afirmar – refletir e levar à reflexão sobre os problemas da criação literária num mundo em que tudo se transforma rapidamente, menos o homem. (BERNARDI, 1983, p. 482)

É necessário, pois, avaliar a produção trevisaniana como algo marcado pelos dois procedimentos que, articulados, levam ao extremo valores como invenção, originalidade, experimentalismo formal – e, simultaneamente, os comentam criticamente, submetendo-os à repetição, reduzindo-os à condição de clichês. A assinatura estilística do autor não deixa de manifestar-se, mas, como demonstra o processo do qual ela resulta, negando e afirmando, simultaneamente, a sua originalidade e, também, a própria idéia de originalidade e a idéia convencional de autoria.

Se os elementos mais importantes da fábula (personagens, ação, intriga, temário) remetem necessariamente a gêneros anteriores ao conto – o romance-folhetim, o *fait divers* -, os procedimentos dos quais eles resultam são a forma irônica correspondente do modo de produção moderno, calcado na serialização, que faz de qualquer dos contos um produto massificado. Como identificar nos contos de DT, a aura a que se refere Walter Benjamin e que foi, dado o caráter aristocrático das vanguardas, mantida como valor tanto na arte como na crítica modernistas? Como atestar, nelas, “o hic et nunc do original [que] constitui aquilo que se chama de sua autenticidade” (BENJAMIN, 1978, p. 11)? O trabalho de DT parece exigir uma revisão crítica de paradigmas da utopia criativa das vanguardas modernistas para ser avaliado.

No centro desta avaliação está a repetição, que, no que se refere à diegese e à narração, passa a significar, cumprindo uma função metalingüística crítica. Segundo Berta Waldman:

Ao se apropriar de uma linguagem que está sob o controle do poder e que não oferece resistência ao roubo porque esvaziada, o autor desnuda-a e revela-a como embusteira, impostora e vazia e é neste ponto que se situa a contestação de D.T. [...] A repetição [...] que ele promove não é a do sempre igual [...].

Desse modo, a generalidade é dominada pelos símbolos da igualdade, em que cada termo pode ser substituído por outros. Só pode e deve ser repetido o insubstituível. Na linguagem artística, por exemplo, a repetição se faz para expressar matéria análoga (porém diferente) que, se equacionada e reduzida a um denominador comum, se transforma em generalidade, lei, forma vazia da diferença, forma invariável da variação.

Assim, a repetição exprime um ato de transgressão com referência à generalidade. Ela questiona a lei, denuncia o caráter geral em nome de uma realidade mais profunda.

Sendo por natureza exceção, manifestando sempre uma singularidade frente aos particulares submetidos à lei, ela se constitui num universal contra as generalidades que fazem a lei.

É neste sentido que se deve entender a repetição em D.T.. O fato de sua matéria ser a repetição, o seriado gerado pelo racionalismo do sistema e o fato de ele lançar mão de uma linguagem que é resíduo cultural (cultura de massas) permite certa confusão que se desfaz quando se observa [...] que sua formalização pode ser lida em dois graus: apegado à matéria a ponto de se confundir com ela, dela se desprende para, à distância, comentá-la. (WALDMAN, 1977, p. 252 – 253)

A repetição instala, na obra de DT, uma crise nos paradigmas de criação e de crítica pertinentes à Modernidade e ao Modernismo. O elogio da diferença, efetuado paradoxal e ironicamente por meio da repetição, porta uma ambigüidade a ser considerada. Não se trata apenas de criticar a tautologia, o mau gosto e o *kitsch* inerentes, segundo a visada modernista, à cultura de massas criada sob a ordem industrial, mas de, também e simultaneamente, comentar, com a mesma paradoxal ironia, os limites daquilo que, na arte, se afirmou a partir da proposição aristocrática de negar tal cultura e seus produtos característicos: a vanguarda.

A repetição congela as personagens, suas ações, conflitos dramáticos e os enunciados que as falam, etc. – modo de afirmá-las como universais e trans-históricas, fantasmáticas, uma irônica caricatura do ideal moderno e burguês de indivíduo. No plano metalingüístico da reflexão sobre a criação artística, a repetição congela, paradoxal e ironicamente, muitos dos paradigmas fundamentais pelos quais se pautaram as vanguardas modernistas: as ilusões de progresso infinito nas artes, de que a racionalidade técnica em expansão permanente favoreça a criatividade, a positivização do novo, a pretensão de antecipação do futuro, a concepção teleológica de tempo e de história inerente a tais ilusões.

Note-se que os procedimentos sofisticados da escrita vinculados à elipse e à supressão – incorporação do registro coloquial que combate o retoricismo beletrista, construção de períodos elípticos que fazem soar na voz do narrador as falas e pensamentos do universo de valores das personagens, economia de imagens e figuras que, quando aparecem, revelam grande força expressiva e poética, pesquisa permanente no que tange à abordagem formal dos temas, afirmação de um repertório de imagens e expressões que funcionam como a marca estilística única do artista criador – nivelam-se, por efeito do sentido criado pela repetição que os rege, à condição e ao valor dos elementos característicos de gêneros considerados degradados por sua condição industrial e popular.

Por fim, e para melhor exemplificar a nossa hipótese de trabalho, apropriamo-nos dos procedimentos de DT para produzir uma nova e mais condensada versão do mesmo conto, projetando, abaixo, a seguinte versão de “O leito de espinhos”. Nela, os trechos em cinza identificam as supressões e os trechos em negrito dentro de colchetes identificam os acréscimos.

O [L]eito de espinhos

No casamento de João e Maria **houve** [,] grande festa. [...] Meia hora mais tarde **foi** [,] **uma** gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor. João a agredia, aos berros:

— Ai mulher, **que** te arrebento!

Desfeiteada, choramingou a pobre Maria, [,] **por ter** [O] marido imaginado **[imaginou]** não fosse pura – onde no lençol **a** prova de que era moça? [...]

Dia seguinte o casal mudou-se para **o** seu ninho. Segundo João, indigna **seria** **[era]** a moça, **por ter-se casado** **[casando-se]** quando não era virgem. Maria queixava-se dos sofrimentos, **havia** muita discussão e briga: entre o marido e o pai, **ficava** sempre ao lado do pai.

João não podia esquecer o agravo e era inimigo de passeio, alegando que **não tinha** **[falta de]** tempo. Domingo de manhã, em cueca, distraía-se na varanda **a** tocar **[com o]** violão. [...]

Triste achava-se Maria no ponto de ônibus, apresentou-se um cavalheiro de nome Ovídio. **Entre os dois** [N]asceu uma paixão. Com ele, embora **senhor** idoso e de óculo, sentia o verdadeiro amor. Ovídio procedia com agrado e meiguice; ora, jamais **era** acariciada por João que, saciado, lhe dava as costas **e punha-se** a roncar.

Ovídio se afastou dela, **por estar** grávida. Maria renegava a criança que arrancaria da barriga, **nem que fosse** **[até]** com as próprias mãos. **Muito mal** falava de João para a vizinhança: **[Falava mal de João para a vizinhança:]**

— Tomara que o pé seque. [...]

Após o filho, Maria não parou mais em casa, deixando de cozinhar **o** feijão, espanar **os** móveis, lavar a roupa de João. [...] De volta, o marido encontrava o fogo apagado, ficava à **sua** espera até horas mortas. [...] Ao chegar, Maria lhe recusava o corpo, como se fosse um estranho:

— Vá pegar **alguma** vagabunda na rua. [...]

As elipses algo aleatórias que propusemos poderiam ser organizadas por lances de autoria. Para lhes atribuir uma intenção autoral, bastaria, p. ex., buscar nelas efeitos de aproximação (*Domingo de manhã, em cuecas, distraía-se na varanda a tocar [com o] violão*) ou de distanciamento entre o narrador e o narrado (*porque, só de vergonha*).

O que este nosso exercício de produção de uma nova versão do conto nos revela sobre o valor metacrítico da repetição na literatura de DT? Revela que, sob o pano de fundo da repetição, os procedimentos que permitem a contínua condensação e, mesmo, a fragmentação de contos para a produção de novos textos “apagam” a autoria. No entanto, esses procedimentos de supressão/substituição que poderiam ser fonte de ineditismo para a nova obra, iluminam o contexto em que podem acontecer, destacando o que se repete. Essa repercussão leva a questionar noções convencionais de autoria, originalidade, criador-demiurgo. Portanto, como pano de fundo, a repetição comenta, ainda que ambigualmente, o esgotamento da ideologia do novo e da concepção moderna e burguesa de indivíduo criativo características da utopia das vanguardas modernistas. Nesse sentido, a novidade da mudança destaca a uniformidade do que se repete. A repetição comenta, também, a condição do artista sob o industrialismo e na era da cultura de massas: artesão que industrializa o seu *modus faciendi* para, mantendo-se criativo na era da reproduzibilidade técnica, dialogar com o que, na visão moderna e apocalíptica de Adorno e Horkheimer (1985), foi definido, não sem contestação, como uma “nova barbárie”.

2.2. Valêncio Xavier: colagem e montagem

No caso de Valêncio Xavier, e tomando-se como texto paradigmático de sua produção literária *O mez da gripe* (1981), é possível dizer que:

a) Os procedimentos-chave da poética de VX são a **colagem** e a **montagem**. Esta última, numa aproximação com a estrutura e as possibilidades da narrativa fílmica. Veja-se, nesse particular, *O minotauro* (1985), narrativa construída a partir de fragmentos numerados apresentados embaralhados ao leitor numa ordem aparentemente aleatória que sugere tanto uma leitura linear que desconsidere a numeração que encima as páginas do livro como uma possibilidade ler a partir da sequência linear dos números e, ainda, uma possibilidade de combinatória infinita, ao sabor do arbítrio do leitor, que, no entanto, não impediria a compreensão da diegese do texto: a história de um homem que foge, à noite, de um hotelzinho barato inteiramente às escuras para não pagar a prostituta com a qual dormira, a qual surge, por efeito de sugestão de um dado fragmento construído como notícia de jornal, morta num descampado próximo à cidade de Campo Largo;

b) Além do recurso à colagem de fragmentos de textos, fotografias, recortes de jornal, clichês de imprensa (aquelas imagens pré-fabricadas que integram a composição da página dos jornais), etc. e à montagem, que organiza a ordem de disposição temporal dos fatos e informações que enformam a narrativa, VX recorre, também, à **diagramação** (o que aproxima seus textos da natureza semiótica de jornais e revistas e, no caso de *O mez da gripe*, do almanaque) e à **citação** de textos e referências literárias ou factuais (jornalísticas, históricas) para compor as suas histórias marcadas, na própria materialidade do texto, pela polifonia (Bakhtin, 1981).

Em *O mez da gripe*, objeto de nossa análise, VX se vale desses quatro procedimentos para criar um texto em que o fato histórico do surto de gripe espanhola que, em 1918, manifestou-se em Curitiba, é (re)construído a partir de múltiplas vozes que o tomam como matéria de relato, algumas delas particularizadas pelo testemunho de quem viveu o fato e o relata, a partir de um prisma calcado na vivência pessoal.

Valêncio recolheu recortes de dois jornais curitibanos de 1918 (Diário da Tarde e Commercio do Paraná) com notícias relacionadas a dois fatos importantes da época: a epidemia de gripe espanhola (que então assolava o país) e a Primeira Guerra Mundial. [...] fazem parte do livro diversos outros elementos: um depoimento datado (1975-1976) de uma testemunha sobrevivente da epidemia, fotografias, anúncios de jornais, gravuras em bico de pena, um poema, símbolos religiosos, desenhos... Esses elementos são compostos alternadamente ao longo das páginas do livro, como se formassem uma página de jornal, um mosaico retratando os acontecimentos de determinado dia – sua distribuição segue uma cronologia diária estabelecida ao longo da obra. (BARREIROS, 2002, p. 14)

A epidemia de gripe é representada a partir dos efeitos sociais que produziu, manifestos, esses, em discursos institucionais e individuais de natureza e perspectivas distintas. Embaralham-se, aí, o factual do discurso jornalístico e da narrativa histórica e o ficcional do discurso literário e, também, manifesto nos relatos de vivência individual aos quais não falta imaginação, invenções derivadas do recurso à hipérbole ou ao eufemismo, avaliações pautadas na simpatia ou antipatia em relação a pessoas, autoridades, instituições. Este embaralhamento faz com que as fronteiras entre os discursos literário e não-literário se tornem indistintas, marcando-se pela mescla de ficção, registro dos dados da realidade e conflito de interesses de natureza variada que, em última análise, põe em causa – anulando-a –, a idéia de objetividade narrativa em qualquer campo em que esta seja reivindicada como argumento de legitimação discursiva. O texto de VX afirma, portanto, a idéia de que a verdade não passa de efeito (necessariamente precário) de uma construção discursiva qualquer fatalmente eivada por interesses de natureza variada (políticos, econômicos, passionais, eróticos, etc.).

O mez da gripe, ao articular, sob a forma de uma montagem de fragmentos de discursos de natureza variada (jornalístico, policial, político, comercial, publicitário, pessoal, etc.), vozes (BAKHTIN, 1981) distintas que recortam, de suas respectivas perspectivas interessadas, um mesmo fato (a epidemia de gripe espanhola e seus efeitos), constrói uma narrativa a partir diversos planos temporais que, para efeitos didáticos, são passíveis de agrupamento sob os pólos do passado e do presente.

Na narrativa, pertencem ao pólo do passado os fragmentos de notícias, anúncios comerciais, documentos que, supostamente, pertenceriam ao mesmo ano de 1918 em que ocorreu a epidemia e que teriam sido recolhidos pelo escritor – misto de pesquisador, montador e, por uma fatalidade da narrativa resultante da montagem, narrador – em arquivos de jornais, revistas e documentos antigos e, também, os dois principais relatos autobiográficos feitos em 1ª pessoa. Um deles feito por uma mulher que teria presenciado os efeitos reais da epidemia de gripe na cidade de Curitiba – efeitos esses inicialmente negados, depois mascarados e, por fim, registrados pelos jornais e pelas autoridades médicas, policiais e políticas. O outro relato é feito por um homem que narra uma vivência erótica tida em determinado dia do mês de outubro, quando eclodiu com força a epidemia.

A montagem parece ser, no caso de VX e, particularmente de *O mez da gripe*, o procedimento-mestre que rege todos os demais procedimentos da construção da narrativa, a saber: colagem, diagramação, citação, intertextualidade. Isso corrobora a idéia, aqui defendida, de que o efeito final da narrativa de VX é, por caminhos próprios, semelhante àquele que caracteriza o trabalho narrativo de DT: apaga-se a instância autoral por uma paradoxal afirmação de suas originalidade e singularidade. No caso de VX esse apagamento se inscreve no recurso à montagem e à colagem de fragmentos que portam, todos, o suposto valor de serem *une tranche de vie* – pedaços da vida que aludem às estéticas e à verossimilhança realista e naturalista -, que, no entanto, são questionados em sua suposta verdade objetiva e, por fim, desmascarados em sua natureza de efeito de discurso constituído, também, por ficção, invenção, imaginação e mentira.

O recurso à montagem aproxima o texto de VX da narrativa fílmica, deslocando o lugar da autoria para as instâncias técnicas da câmara e do trabalho de montagem. Dá-se o mesmo se considerado o livro como diário construído a partir da colagem. O recurso à colagem e à diagramação, intimamente vinculados à citação e à intertextualidade, também concorrem para o paradoxal efeito de apagamento e reafirmação da autoria: os fragmentos de jornais, revistas, anúncios, depoimentos pressupõem a existência de alguém que os selecionou, recortou e os organizou graficamente na página do livro, mas se dão a ler por si mesmos e como que livres do reconhecimento, pelo leitor, dessa instância responsável pela pesquisa, seleção, recorte e organização ou, então, por uma imediata identificação entre essa instância e nome do autor que assina o livro – o que, num contexto desconfiado em relação ao estabelecimento de vínculos diretos entre as instâncias da autoria e da enunciação interna ao texto, torna-se passível de questionamento por limitação de leitura ou adesão ingênua à ilusão ficcional.

O mez da gripe justapõe, contrastando-os, fragmentos de discursos institucionais (jornalístico, comercial, político, publicitário) com fragmentos de discurso pessoal de natureza autobiográfica. Estes últimos, enunciados por um homem e uma mulher a partir de suas supostas vivências no período da epidemia de gripe espanhola em Curitiba em 1918, têm naturezas distintas.

No caso da enunciação feita pelo homem, o relato ganha as características de um diário ou confissão aos quais não falta um quê de poético no registro dos dados autobiográficos em que ele nos relata um fato sórdido: à época, adentrou uma casa em que uma mulher ardia em febre e, aproveitando-se do fato, fez sexo com a desconhecida, evadindo-se discretamente depois de consumir o ato. No caso da enunciação feita pela mulher, que se chama D. Lúcia e cujo depoimento é datado de 1976, o relato ganha as características de um depoimento sobre os efeitos da gripe espanhola de 1918 tal como presenciados pela depoente à época de sua manifestação e recuperados pela memória em 1976, data do registro do depoimento sob a forma de documento histórico. Note-

se, também aí, que a verdade da narrativa enunciada por D. Lúcia é, no mínimo, posta em causa posto que, nela, os processos de seleção, recorte, supressão e ênfase de dados são inextirpáveis da própria constituição do discurso de memória. Um dado interessante, entretanto, é que os dois relatos em primeira pessoa aludem a um possível dado factual comum: a mulher que é objeto de uso e gozo no discurso do homem anônimo, revela-se, por efeito de sugestão, vizinha ou conhecida de D. Lúcia, que é quem nos relata o seu fim, sem saber da violência cometida contra ela, no registro de faz de dois ou três diferentes destinos de mulheres louras e bonitas à época da epidemia: uma que tomou veneno, outra que morreu de gripe e outra que “nunca mais ficou certa da cabeça” (XAVIER, 1998, p. 76).

Essas duas narrativas em 1ª pessoa contêm elementos dos gêneros folhetinesco e memorialístico, que são mesclados aos demais gêneros presentes no livro. O lirismo erótico da confissão não esconde a sordidez do abuso sexual cometido em situação desfavorável à vítima, *vierge souillé* abandonada imediatamente após a satisfação do vilão. Os destinos das mulheres louras destacadas no depoimento de D. Lúcia têm todos, um quê de trágico que, vinculado ao anonimato e à condição amesquinhada das personagens, perde potência e grandeza e, aproximado da fofoca, torna-se ordinário.

Os fragmentos dos jornais, além de atestarem a falta de compromisso ético com o dever de informar, sobrepujado pelo jogo de interesses político-comerciais, também dão a ver as reações à guerra mundial na Europa, com críticas e perseguições aos alemães e seus descendentes residentes em Curitiba.

O que ocorre, no livro, com a noção de autoria? Ela se afirma, paradoxalmente, por meio do apagamento do autor que subsume à colagem e à montagem. Quem selecionou, recortou, colou e montou os fragmentos de texto que constituem *O mez da gripe*? Dizer Valêncio Xavier é insuficiente, pois, considerada a trama narrativa do texto, percebe-se que a autoria fica indefinida, constituindo-se como segredo.

Conclusão

Levando ao extremo o uso de procedimentos que remetem a técnicas da arte de vanguarda modernista e, também, a modos industriais de produção textual tais como o jornalismo e o cinema – repetição, elipse, colagem, montagem –, Trevisan e Xavier constroem poéticas originais nas quais a singularização é paradoxal: afirma e questiona, paradigmas de criação e de crítica identificados com a Modernidade e o Modernismo. Em suas obras, a autoria se afirma pelo questionamento da noção de autoria da tradição moderna. A citação e a intertextualidade concorrem, pois, para uma fantasmaticização do mito moderno do autor como demiurgo, reafirmando-o ao negá-lo.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113 – 156.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARREIROS, T. E. A gripe que o jornal “não viu”. Disponível em <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd4/imprensa/t_barreiro.doc>.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos* (Col. Os pensadores). São Paulo: Abril, 1978, p. 05 – 28.
- BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan: trajetória de um escritor que se revê*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH-USP, 1983 (exemplar xerocopiado).

JENNY, L. A estratégia da forma. **Poétique**. Coimbra: Almedina, 1979, (27): 05 – 49.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TREVISAN, D. O leito de espinhos. In: *A guerra conjugal*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 45 – 48.

_____. _____. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1975, p. 36 - 39

WALDMAN, B. *Do vampiro ao cafajeste*: uma leitura de Dalton Trevisan. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

XAVIER, V. *O mez da gripe* e outros livros. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 07 – 79

_____. O minotauro. In: *O mez da gripe* e outros livros. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 137 – 180.

¹ **Arnaldo FRANCO JUNIOR, Prof. Dr.**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários

afjr@ibilce.unesp.br