



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i27p92-107>

**Contar e não contar: a narração no romance gráfico *O Mez da Grippe*,
de Valêncio Xavier**

**Tell and not tell: the narration inside the graphic novel "*O Mez da
Grippe*" by Valêncio Xavier**

*Damásio Marques **

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar o processo narrativo na novela gráfica *O Mez da Grippe* (1981), de Valêncio Xavier (1933-2008), que será analisada e comparada a outras produções, situando-a na tradição dos romances gráficos do autor. Dessa forma, confrontando-a com as ideias de Benjamin (2012) acerca da extinção do narrador e as de Adorno (2003) e Santiago (1989) sobre o narrador pós-moderno contemporâneo, analisamos como se dá a narração em uma produção literária como essa, marcada pela inclusão da arte gráfica: recortes de jornais, anúncios, postais e colagens que adentram a obra como formas de mediação da escrita. A justaposição das imagens, índices do real que, por sua vez, constroem a ficcionalidade quando retirados de seu espaço/tempo, é responsável pela narrativa, montada pelo leitor, num ir e vir, cruzar-entrecruzar de informações.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador contemporâneo; Romance gráfico; Montagem; *O Mez da Grippe*; Valêncio Xavier

ABSTRACT

The aim of this research is to investigate the narrative process developed in the graphic novella *O Mez da Grippe* (1981), by Valêncio Xavier (1933-2008), which will be analyzed and compared to other of his productions that are included in the tradition of graphic novels. Thus, by confronting Xavier's novella with Benjamin's ideas (2012) on the extinction of the narrator, as well as those by Adorno (2003) and Santiago (1989) about the contemporary postmodern narrator, we aim at analysing how narrative in a literary production such as this one is developed, once it is characterized by the inclusion of graphic art such as newspaper clippings, ads, postcards and collage, which enter the novella as a means of mediating the writing. The juxtaposition of images as

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – damasiomarquessp@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 27 - dezembro de 2021

indications of the real, which, in turn, build the fictionality when they are removed from their space/time frame, is responsible for the narrative, which is put together by the reader, in a come-and-go, a cross-intersection movement of information.

KEYWORDS: Contemporary narrator; Graphic Novel; Montage; *O Mez da Grippe*; Valêncio Xavier

Valêncio Xavier atuou no jornalismo, no cinema e na televisão – como diretor e roteirista –, e ganhou vários prêmios tanto como cineasta quanto como escritor. *O Mez da Grippe* (1981) faz parte da produção valenciana chamada de romances gráficos. O romance traz em sua constituição um emaranhado de recortes de jornais e postais sobre a epidemia da gripe espanhola e a situação de devastação e mortes causada por ela.

Grande parte da produção literária de Valêncio Xavier é marcada pela presença de elementos gráficos. Em sua escrita, as colagens e recortes estão quase sempre presentes. São fotografias, notícias, fotogramas, papéis de bala e outros fragmentos compondo a narrativa.

Xavier, além de seu trabalho na literatura, transitou por diversos meios, produzindo obras cinematográficas, dirigindo ou escrevendo roteiros, produzindo obras televisivas, como novelas e documentários especiais, e escrevendo para jornais e revistas. Amante de cinema e com vasta produção no meio jornalístico, suas obras parecem reverberar suas demais produções e preferências.

Na literatura, seus contos ou romances não se restringem à linguagem verbal. O visual está sempre presente, na forma de simples ilustração – como em *O misterioso homem macaco* (1986) – ou como composição do próprio fazer literário. Na maior parte de sua escrita, porém, é da segunda forma que o visual adentra a produção valenciana. Os desenhos, fotografias, fotogramas, recortes estão para a construção da narrativa não como ilustração, mas como parte da própria construção narrativa, sem ordem de prioridade de importância ao escrito ou ao visual (como nos quadrinhos); prevalecendo, inclusive, em grande parte, o visual em detrimento da linguagem verbal.

Colocadas essas situações da produção literária valenciana e, nesse cenário, nos perguntamos de que forma os recursos gráficos adentram e constroem a narrativa de Valencio Xavier como mediações da escrita. Como realidade e ficção se apresentam e se relacionam na produção do romance gráfico valenciano?

Em *O Mez da Grippe*, a inclusão das artes gráficas na construção traça paralelos, ligações com a linguagem verbal, ou são independentes dela, mediando escrita e leitura e ajudando a construir, assim, o fio narrativo da obra.

1 Benjamin e a ideia da narrativa tradicional

Longe da forma clássica de narração, o romance contemporâneo utiliza-se de outros expedientes nessa construção. Benjamin já vinha alertando para a extinção do

narrador em seu famoso ensaio “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936. O narrador clássico, aquele que narra experiências em formas de conselhos, ensinamentos, estava em vias de extinção. Isso porque essa narração era sempre uma via utilitária, uma forma de conselho, de sabedoria que, em consonância com a experiência do ouvinte, tornava-se um ensinamento. Essa narração, de caráter essencialmente oral, entra em crise mais evidente com o advento do romance. Segundo Benjamin (2012), uma nova forma de comunicação veio influenciar uma crise na narração e na própria forma do romance: a informação. Na narração clássica, o saber que vinha de longe, em forma de conselho, encontrava no narrador a autoridade que lhe conferia veracidade. “A informação, porém, aspira a uma verificabilidade imediata.” (BENJAMIN, 2012, p. 219). Enquanto o narrador, nos relatos antigos, podia recorrer ao maravilhoso, a informação deve soar plausível e, por isso, incorre no declínio da narrativa. Com informação disponível, a narração perde o interesse do ouvinte.

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. (BENJAMIN, 2012, p. 219).

A informação participa do declínio da narrativa, pois sua verificabilidade imediata necessitada de plausibilidade, opõe-se ao miraculoso do relato. O valor da informação se dá somente quando é nova, já a narrativa não se esgota, muito depois do seu tempo ela conserva suas forças. Ao ouvir o narrador, o ouvinte participa do narrado, incorporando suas experiências à narração e construindo ativamente o ensinamento previsto pelo narrador. Narrar, para Benjamin, não é só informar, como num relatório.

Já o romance, para Benjamin, é solitário. O romancista segrega-se: não recebe – não dá conselhos. Na narração oral clássica, o ouvinte está sempre junto do narrador. No romance, o leitor é um solitário. Porém, essa solidão transfere ao leitor um papel importante na construção narrativa, ele apodera-se, constrói pontes necessárias, consome, apropria-se.

2 O narrador pós-moderno contemporâneo e o leitor

Se não pode mais narrar, que papel cabe ao romancista? A questão que se coloca não é não poder mais narrar, mas de que outra forma se pode narrar. A verificabilidade

imediate da informação abre espaço para outras formas de narração. A matéria do romance é o homem. “O leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler ‘o sentido da vida’.” (BENJAMIN, 2012, p. 231). Como tentativa de representar o homem pós-moderno, problemático, fraturado, o romance contemporâneo vai encontrar novas formas, também fragmentadas. Daí que a linearidade como fio narrativo vai desaparecendo em muitas produções. O homem contemporâneo é um ser fragmentado, seus fragmentos não se constroem de forma organizada, sequer numa sequência lógica, mas simultânea, todos no aqui e agora, uma fusão de tempo e espaço em que os fragmentos coexistem ao mesmo tempo, na tentativa de construção de um ser incompleto. O romance, como tentativa de representação desse ser, é fragmentário como ele.

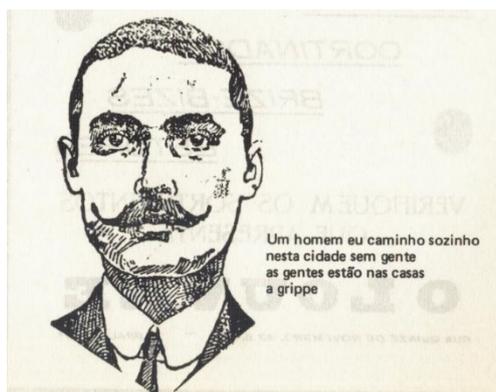
Adorno concorda com Benjamin: embora a forma do romance exija a narração, não se pode mais narrar, porque as experiências, como formas de conselhos, utilitárias, estão em declínio. E somente a palavra não dá conta sozinha de narrar a experiência contemporânea-fraturada.

Segundo Adorno (2003), Benjamin apresenta três tipos de narradores: o narrador clássico, aquele das experiências, lições, conselhos; o narrador do romance, marcado pela impessoalidade e objetividade no narrado, e o narrador jornalista, que narra uma informação não da própria experiência, mas do que aconteceu com outro.

O contemporâneo não narra mais como Homero, na imitação de homens superiores, na forma de conselhos, ensinamentos, ao contrário, narra sem deixar rastros, na experiência da ausência de experiências, no nada. A experiência do nada não deixa marcas nem do narrador. A tarefa de narrar passa então a ser outra, para Adorno, contar algo é ter “algo especial” a dizer.

É esse narrador jornalista que vai permear – construir – a narrativa, o estar presente no contemporâneo, o seu olhar é o olhar da experiência de outrem. E essa narração, presente em *O Mez da Grippe*, é constituída de pouquíssimas intervenções do narrador, é marcada por rastros. Uma pequena indicação de presença de um narrador pode ser verificada em uma das páginas iniciais da novela:

Figura 1 – *O Mez da Grippe* – narrador?



Fonte: Xavier (1998, p. 13)

A imagem seguida do texto verbal sugere a presença de um narrador que percorre as ruas da cidade, solitário, e vai nos guiar pelas páginas seguintes compostas por fragmentos e recortes. Porém, sua única marca de presença é esta. A seguir, o leitor é ‘abandonado’ à própria sorte, ele deverá trilhar sozinho o caminho de fragmentos.

É muito emblemática a escolha de Gagnebin (2004) do poema de Brecht para ilustrar a impossibilidade de experiências, a ausência nesta experiência contemporânea, conforme podemos conferir no trecho:

APAGUE AS PEGADAS

[...]

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague as pegadas!

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez:
Apague as pegadas!
(Assim me foi ensinado.) (BRECHT, 1986, *apud* GAGNEBIN, 2004, p. 61).

Ao citar o poema de Brecht, Gagnebin indica que

[...] a *única experiência* que pode ser ensinada hoje é a de *sua própria impossibilidade*, da interdição da partilha, da *proibição da memória e dos rastros* até na ausência de túmulo. Poema exemplar, pois descreve na sua crueldade as condições de vida anônimas da maioria dos

habitantes de grandes cidades [...], este ser sem amigos, sem família, sem rosto, *sem palavras próprias*, sem nome e sem túmulo [...] este ninguém de sobreaviso está sempre fugindo de uma polícia que procura apanhá-lo pela mínima negligência (“Quem não estava presente, quem nada falou/Como poderão apanhá-lo). (GAGNEBIN, 2004, p. 62; grifos nossos).

Ora, sem experiência a narrar, no nada da experiência pós-moderna, ao narrador anônimo d’*O Mez da Grippe*, sem palavras, resta dispor os indícios de realidade (de informações recolhidas nos jornais), esse ‘itinerário sem alvo’, pois o que deveria ser dito já foi dito pela realidade. Sua intervenção narrativa não orienta, não segue um caminho, ao contrário, desorienta, joga o leitor no meio dos recortes e este constrói sua via.

É interessante observar, nesse sentido, a escolha que Xavier faz de um recorte de jornal que apresenta um espaço em branco, a ausência de informação causada pela censura do texto que ali deveria se encontrar:

Figura 2 – O mez da Grippe – texto censurado



Fonte: Xavier (1998, p. 17)

O espaço em branco revela a impossibilidade da comunicação, aqui causada pela censura. Mas, o espaço que poderia ser ocupado por outro texto é deixado, revelando essa proibição. Santiago (1989) aponta para o problema da incomunicabilidade do pós-moderno, que se dá numa relação definida pelo olhar: “Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa,” (SANTIAGO, 1989, p. 45). E noutro trecho: “A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da

experiência [...], mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação.” (SANTIAGO, 1989, p. 48). A palavra escrita não é capaz sozinha de representar o homem pós-moderno contemporâneo, o que traz a abertura para a participação dos mais diferentes discursos e linguagens artísticas no romance e abre espaço maior ainda para a participação efetiva do leitor na construção da própria forma do romance. Adorno compara o romance tradicional ao palco do teatro italiano burguês, em que o narrador sobe a cortina e o leitor deve participar como se estivesse presente em carne e osso. O leitor não pode mais apenas contemplar a coisa lida e é Kafka quem destrói essa tranquilidade, segundo Adorno, pois o leitor agora é obrigado a participar do jogo narrativo, incorporando experiências e construindo as pontes. Narrador e leitor encontram-se em pé de igualdade diante do observado, na narração pós-moderna. Nesse processo de observação, o narrador se aproxima de um outro observador, o próprio leitor:

Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia [...], narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (SANTIAGO, 1989, p. 44).

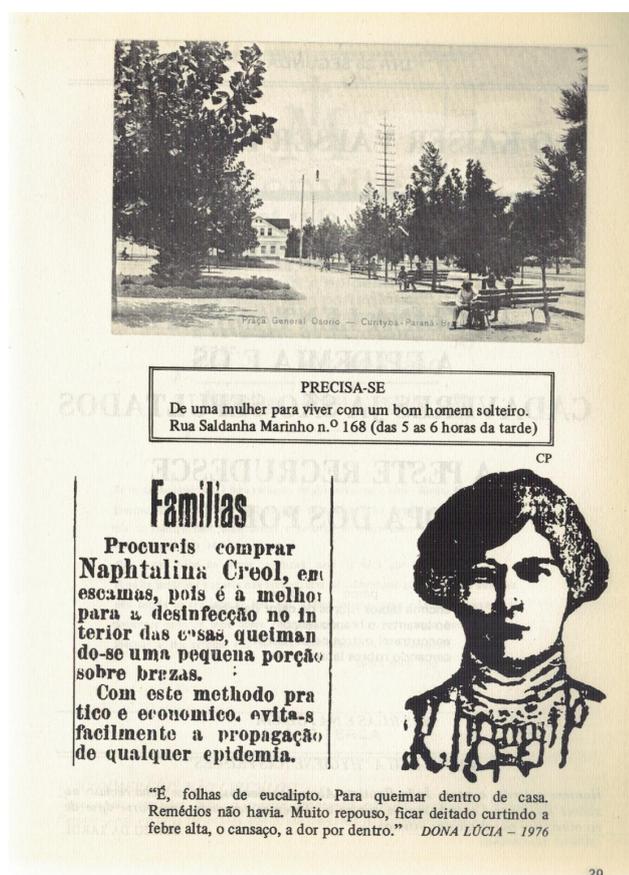
Nesse sentido, leitor e narrador têm igual importância, pois, ao participarem como espectadores da experiência alheia, constroem juntamente a narrativa e, conseqüentemente, a própria forma do romance.

3 Imagens: justaposição e montagem

Nesse cenário contemporâneo, Xavier constrói suas narrativas, abandonando a linearidade de vez em *O Mez da Grippe*. A narração ali se dá na colagem de recortes de jornais: notícias, anúncios; postais; relatos. A palavra escrita convive com a imagem, que aqui não é meramente ilustrativa, mas parte constituinte da narração, sem ordem de importância entre verbal e visual, ambos convivem em igual ordem de valor para a construção narrativa. E o leitor vai construindo o caminho para ‘decifrar uma mensagem narrada’ (há mesmo uma mensagem?). Na modernidade, assim como a pintura, que perdeu espaço para a fotografia, o romance, em sua forma de relato, perdeu espaço para o jornalismo e o cinema.

Santiago (1989) aponta que a ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências. Um diálogo em literatura (expresso em palavras) fica aquém ou além das palavras. A dificuldade de se narrar a experiência pós-moderna fraturada abre espaço para o não dito. Assim, não só as palavras não são suficientes, o que abre espaço para outras linguagens. Como o espaço em branco, o não dito permite a participação ativa do leitor no preenchimento desses espaços, atuando como coautor na obra pós-moderna contemporânea.

Figura 3 – O Mez da Grippe - colagens



Fonte: Xavier (1998, p. 29)

Na construção da novela de Xavier, é possível observar o processo de criação do autor na forma narrativa. A colagem surge de uma escolha, não é uma prática aleatória ou puro dadaísmo. É importante observar que, uma vez que se realiza determinada escolha, deixou-se de fazer outras tantas, por várias razões que não convém especularmos. Então, é a partir dessa seleção que o leitor vai se orientar para construir um caminho, preencher espaços em branco/não ditos com suas leituras, respostas, conhecimento de mundo. Não há mais distância entre narrador e leitor e isso é um

mandamento da própria forma. Na página impressa acima, podemos perceber a presença de um cartão postal da Curitiba da época, anúncios e um relato (fictício) datado de muitos anos depois da gripe espanhola, mas referindo-se àquele período. Esses relatos atribuídos a Dona Lúcia são pequenas interferências da escrita num enorme universo de imagens.

Ao leitor, cabe um grande papel: interagir, realizar o percurso e montar o sentido, atravessar textos verbais e imagens, cruzar-entrecruzar, estabelecer nesse labirinto uma forma. Entre imagem visual e texto verbal não há uma distinção, existe imagem para ler o texto e texto para ler a imagem. Nessa ausência de linearidade narrativa, o leitor transcorre recortes, fotografias, notícias, numa dispersão gráfica, mistura de suportes e gêneros em um ir e vir constante, em que a única unidade temporal cronológica aparente são os meses do calendário – de outubro a dezembro de 1918 – que dividem as partes da novela.

Na construção da narrativa contemporânea, cada vez mais, as artes gráficas invadem o romance e a imagem é parte importante de toda uma geração. Will Eisner, mestre dos quadrinhos e pioneiro das *graphic novel*, já havia observado esse fenômeno:

Na segunda metade do século XX houve uma mudança na definição do que é literatura. A proliferação do uso de imagens como um fator de comunicação foi intensificada pelo crescimento de uma tecnologia que exigia cada vez menos a habilidade de ler um texto. Dos sinais de trânsito às instruções mecânicas, as imagens ajudaram as palavras e, muitas vezes, até as substituíram. Na verdade, a leitura visual é uma das habilidades obrigatórias para a comunicação neste século [...]. (EISNER, 2013, p. 7).

Se a imagem é tão importante para a comunicação nestes tempos, ela não pode ficar de fora de uma forma tão representativa do homem moderno que é o romance.

Podemos associar ainda ao processo de justaposição das imagens, já citadas antes, o processo de montagem no cinema. A seleção das imagens, recortes, textos e sua disposição na página se assemelha muito à montagem.

O expediente de Xavier fica mais evidente no raconto *Maciste no inferno* (1983). Trata-se de uma narrativa construída a partir do filme homônimo, de 1926. Diferente dos 24 fotogramas por segundo do cinema, ali um único fotograma retirado da película ganha tempo indefinido no seu recorte, convivendo com a narração escrita, ou espécie de legenda que antecede a cena, como no cinema mudo. Nesse sentido de escolha e disposição das imagens, o processo se assemelha ao da montagem no cinema, em que

um material bruto de duas horas de filmagem pode se transformar em 15 minutos num curta, por exemplo. Assim, Xavier recorre a seus arquivos, recortes e imagens, na escolha do que comporá a narrativa em questão. De dentro de um baú, gavetas, caixas ou arquivos de aço dos jornais, material bruto, seleciona-se o que será o resultado final de um conto ou de uma novela. Na montagem, duas imagens justapostas não representam apenas duas imagens distintas, mas uma outra representação, como nos afirma Eisenstein: “Divertindo-se com as pontas da película, descobriram [os cineastas] uma qualidade que, durante muito tempo, os deixou tontos: duas pontas quaisquer, unidas, combinam infalivelmente numa representação nova, surgida desta justaposição.” (EISENSTEIN, *apud* ARAÚJO, 1995, p. 45).

A palavra arquivo aqui se encaixa bem para falar de seleção. Borba (2005) aponta no processo criativo de Xavier a ideia de grande arquivo desenvolvida por Benjamin, imaginando o fim das bibliotecas e dos museus. Nesse processo, o autor recolhe os recortes de seus arquivos e escolhe aqueles que lhe são mais importantes (adequados?) para sua construção:

[...] importante lembrar que Walter Benjamin nos disse que a escritura tornou-se, junto com a linguagem, um arquivo de semelhanças não-sensíveis, de correspondências imateriais. Quando Benjamin aborda, em seus estudos sobre a modernidade, o papel do arquivo, ele o define como não-classificatório, não-organizado, não-hierárquico, composto por fragmentos e que, funcionando como um depósito de lembranças, está anunciando o suposto ‘fim’ da biblioteca. (BORBA, 2005, p. 31).

Dessa espécie de depósito de lembranças e, ainda tomando o trabalho no cinema, vale lembrar a estratégia do corte, levada também aos livros Xavier. O corte auxilia no sentido do ir e vir, transitando nas imagens escolhidas, e demarca a fragmentação narrativa.

É interessante observar como a narrativa de Xavier vai ao encontro da ideia da crise da narração em Benjamin. O filósofo alemão cita, entre vários exemplos, a experiência da morte como grande força narrativa. O moribundo, em seu leito de morte, que reunia a família em casa e dava conselhos e instruções aos filhos, e o velório no lar, que reunia parentes, deram lugar, com a modernidade, à higienização: o traslado do moribundo aos hospitais, do cadáver direto ao cemitério, sem cerimônias de despedidas. Ora, a vida numa grande cidade, num período de pandemia, obriga ainda mais a esse distanciamento. As medidas profiláticas exigem ainda mais o isolamento. Dessa forma,

como a experiência poderia ser narrada, passada de pai para filho, de geração a geração? Não é possível. Resta a informação. Não à toa, o tema escolhido da devastação causada pela gripe espanhola no início do século passado representa esse isolamento do homem moderno.

Gagnebin (2004), analisando as indicações de Benjamin, sugere que a construção de um novo tipo de narrativa deve passar pelo estabelecimento de uma outra relação com a morte e com o morrer, tanto social como individual. Essa nova relação de distanciamento com a morte deverá produzir novos tipos de narrativas e o caminho parece ser o da narrativa da ausência, conforme já vamos presenciando.

4 Ficção e realidade

Como já dito, a crise da experiência (ou a falta dela) e a fácil disponibilização da informação vai afetar enormemente a narração. E, dados tantos fatos verificáveis da realidade, poderíamos nos perguntar, afinal, se *O Mez da Gripe* é, de fato, uma obra de ficção. O valor da informação está na sua atualidade. Uma informação retirada de seu contexto pode ser, pois, ressignificada.

[...] A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos. (BENJAMIN, 2012, p. 220).

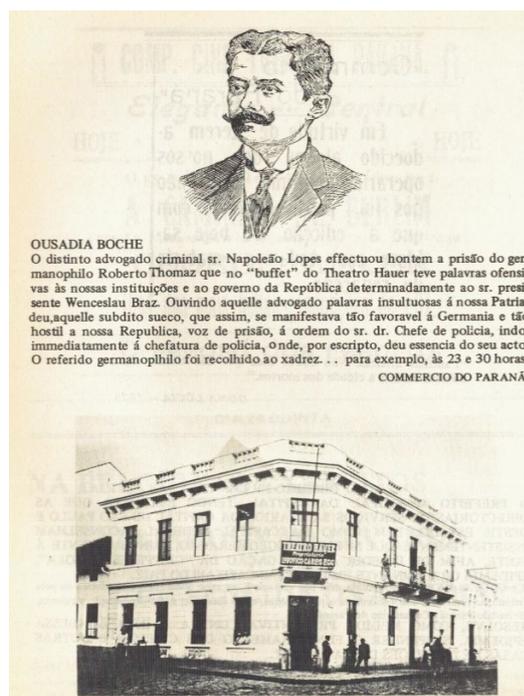
De fato, a narrativa de Xavier parte do real, sua verificabilidade é possível na informação datada. Porém, como nos diz Benjamin, essa informação só tem valor no momento, quando nova. Nesse sentido, retirada de seu tempo, serve de apoio à narrativa, dá seus desdobramentos para essa construção que parte dos indícios do real: jornalismo e relatórios, para a construção ficcional.

Ao adentrar o formato do livro, as formas de diários – jornal (notícias), relatos, depoimentos adquirem uma nova informação na redefinição do tempo/espço. Ao sair do jornal e perder seu poder de informação nova, os recortes adentram agora um espaço ficcional organizado pelas escolhas do autor e na montagem na construção da narrativa da novela gráfica. Nesse sentido, é interessante observar como se dá o processo criativo de Xavier:

[...] No *Mez da Grippe*, tem uma cena de um alemão que cria um incidente no Teatro Hauer. Como Balzac escreveria essa cena? Descreveria o personagem, detalharia o teatro e então contaria o que aconteceu lá dentro. Eu fiz a mesma coisa, só que coloquei um desenho tirado de um anúncio da época, de um sujeito que me pareceu capaz de realizar aquela ação, daí coloquei uma foto do Teatro Hauer e então reproduzi uma notícia de jornal que descrevia o incidente. Fiz a mesma coisa que Balzac faria, só que, em vez de palavras, usei imagens e imagens de palavras. (TERRON, 1999, *apud* BORBA, 2005, p. 50).

No excerto, Valêncio Xavier expõe seu método criativo em uma entrevista concedida a Joca Reiners Terron, no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1999. Para ilustrar o depoimento, reproduzimos a página a qual o autor se refere. Pode-se observar o expediente descrito pelo autor na concisão narrativa permeada pela ilustração escolhida e pela notícia retirada de um jornal da época:

Figura 4 – O Mez da Grippe – cena do teatro Hauer



Fonte: Xavier (1998, p. 22)

O jornal é o protótipo da realidade. O texto jornalístico, factual, tem, como nos dizem os clichês do meio, o compromisso com a verdade. E sua verificabilidade retira toda a fabulação narrativa ficcional.

Assim como a fotografia viria a ser a grande causa da morte da pintura e do desenho, podemos dizer que, no mesmo sentido, os jornais seriam

responsáveis por se colocar em ‘xeque’ a aura do texto; Walter Benjamin ainda ressalta que o cinema seria a arte que melhor se adequaria à reprodução em série, e conseqüentemente ao consumo. (BORBA, 2005, p. 37).

Se o jornal nos dá a informação, verificável, real e imediata, responsável pelo declínio da narração, segundo Benjamin, por outro lado, Xavier a utiliza como expediente narrativo. Ponto de partida para a criação de sua ficção. Nesse sentido, um relatório como o do diretor do serviço sanitário de Curitiba, exposto no romance, tem enorme valor informativo para a data em que foi produzido, mas outro grande valor, retirado de seu contexto original e agora a serviço da narrativa. É indício de realidade na fabulação do narrador.

Nesse ponto, é importante também nos atentarmos à realidade fictícia, que é a realidade dentro do texto. Como nos aponta Lefebve, seu limite não é definido, cabe a nós, leitores, inventar essa realidade, fixar seus limites dentro da nossa percepção.

A narrativa [...] força a que nos representemos uma realidade fictícia, da qual o conteúdo e os limites nunca são exatamente definidos nem fixados, pois que devemos inventá-la. E é também porque essa realidade é imprecisa e indefinida que torna a excitar o nosso esforço de invenção. O verdadeiro tema de toda a narrativa é, portanto, a maneira por que tentamos conhecer a realidade e o perpétuo pôr em questão desse conhecimento. (LEFEBVE, 1975, p. 211).

A realidade, nesse sentido, se refere não só à informação verificável como conteúdo do real, mas à realidade fictícia criada no fazer literário ou à fabulação da história fictícia. Como realidade ficcional, seus limites são indefinidos. A definição da realidade na obra literária é operacionalizada pela percepção que tem o leitor dessa realidade. O real é o que é realidade na visão que o leitor faz desse processo na exegese do próprio texto.

Xavier transita também entre literatura/cinema/quadrinhos e do jornal para a ficção e vice-versa. Vale lembrar o trabalho do curitibano nessas outras áreas para notar essas influências que, adentrando a ficção, nunca acontecem por acaso, ao contrário, trata-se de escolhas, seleções.

De recortes coletados ao longo de sua vida de pesquisador surge *O Mez da Grippe*, uma ficção realizada sob a forma ‘novella’, na qual os fragmentos de realidade, ao deixarem seu espaço no jornal, passam a relatar e a esconder fatos, tornando assim, o leitor, co-autor e

responsável por todo encadeamento do texto ou da ficção. (BORBA, 2005, p. 16-17).

Considerações finais

A leitura de *O Mez da Grippe* pode sugerir um fio narrativo a partir do tema da gripe espanhola. Mas, esse é um fio muito frágil, que se rompe facilmente quando se pensa numa trama linear e lógica. A narrativa valenciana é construída pelas colagens, recortes, justaposições e espaços em branco, que abrem espaço para a construção pelo leitor da forma da obra. Todo esse expediente criativo poderia simplesmente representar idiosincrasias do autor, mas, como vimos, parte de toda uma já tradição da narração pós-moderna contemporânea, que não se limita ao uso apenas da palavra no processo representacional.

Os indícios do real são pontos de partida para a narração ficcional de Xavier. A realidade ficcional é criada pelo leitor, junto com toda sua contribuição no preenchimento dos não ditos e construção do formato genérico.

No *Mez da Grippe*, o narrador, exceto pela marca inicial mostrada, não se faz presente aparentemente e a narração é construída por indícios e pelos fragmentos da realidade verificáveis (notícias). Não só é impossível, como não é preciso mais narrar, pois a realidade tira essa possibilidade. E o leitor, em pé de igualdade com o narrador, constrói junto essa narrativa, transitando pelos labirintos, sem se preocupar em encontrar a saída (e nem mesmo o ponto de entrada), mas apenas vagar.

REFERÊNCIAS

ADORNO. T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO. T. W. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

ARAÚJO, I. **Cinema** – o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. V. 1.

BORBA, M. S. **Para além da escritura**: a montagem em Valêncio Xavier. 2005. 125f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

EISNER, W. **Narrativas gráficas**. Trad. Leandro Luigi. São Paulo: Devir, 2013.

GAGNEBIN, J. M. Não contar mais? *In*: GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEFEBVE, M. J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Medina, 1975.

SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. *In*: SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, V. **O Mez da Grippe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Data de submissão: 03/06/2021

Data de aprovação: 23/08/2021