

Lendo imagens: vanitas e alegorias da morte em *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier

Ângela Maranhão Gandier
(UFPE)^{1*}

Resumo

A novela *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier, narra a epidemia de gripe espanhola que vitimou a população de Curitiba no início do século XX. A estrutura híbrida da narrativa resulta da mescla de matérias jornalísticas da época, relatórios oficiais, fotografias e imagens de variados feitios e procedências. A provinciana cidade de Curitiba de 1918, com a sua atmosfera abafada e opressiva, as notícias da Primeira Guerra veiculadas pelos jornais, o surto da moléstia, os emblemas e alegorias da morte dispersos na narrativa, todo esse material polissêmico e polifônico foi organizado de modo a desvelar uma expressiva cartografia da peste em torno das alegorias da morte. Atuando como elementos estruturais da narrativa, as imagens desempenham um papel fundamental. Por esta razão, será dado um relevo especial a duas imagens: a primeira delas é uma fotografia, posta no início da novela, que possibilita a discussão sobre a natureza fantasmagórica de toda imagem fotográfica, além das tensões entre vida e morte, memória e esquecimento; a segunda imagem é um desenho que corresponde às *vanitas*, gênero peculiar de natureza morta que foi apropriado pela literatura e pela arte contemporâneas em novas e inquietantes configurações.

Palavras-chave: *Fotografia, Pintura, Vanitas, Alegorias da morte, Intersemiose*

Abstract

The novel *O mez da gripe*, of Valêncio Xavier, focuses the Spanish flu epidemic that had affected the population of Curitiba in the first decade of the twentieth century. The hybrid structure of the narrative results from the blending of newspaper articles, official reports, photographs and images. The provincial city of Curitiba, with its stuffy and oppressive mood, the first World War news circulated by newspaper, the outbreak of the disease, the emblems and allegories of death, all these polysemic and polyphonic elements were organized in order to express the mapping of the plague around the allegory of death. Acting as structure elements of the narrative, the images play a key role. For this reason, a special emphasis will be given to a couple of images: the first one is a photograph placed in the beginning of the novel which enables a discussion about the uncanny status of the photographic image, the tensions between life and death, memory and forgetfulness. The second image is a drawing that matches the *vanitas*, peculiar genre of still life that has been appropriated by the contemporary art and literature in new and disturbing settings.

Keywords: *Photography, Painting, Vanitas Still-Life, Death allegories, Intersemiosis*

1. Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal de Pernambuco/PPGL-UFPE, tendo defendido tese vinculada à linha de pesquisa Literatura e Intersemiose, orientada para a análise das correlações da literatura com as artes plásticas, o cinema e a fotografia. Suas áreas de interesse desdobram-se no tema da memória como processo de subjetivação nas narrativas modernas e contemporâneas; nas vertentes estéticas da crueldade; na tematização da morte e, no plano formal, na configuração híbrida de texto e imagem.

A representação da morte em *O mez da gripe* assume as mais diversificadas formas. No entanto, elas se oferecem ao nosso olhar de maneira velada: é preciso desvelá-las para compreender a sua relação com a narrativa, e a própria obra. É o que será feito a seguir em torno de duas imagens: a primeira imagem a ser lida é a fotografia que dá início à novela. Ela enseja uma discussão sobre as marcas da temporalidade que constitui toda imagem fotográfica, com alusões à sua natureza fantasmática e às tensões entre vida e morte, memória e esquecimento. A segunda imagem é o desenho criado por Rones Dumke que propicia o exame de relação com as *vanitas*, em torno da pedagogia moral desse gênero singular de natureza morta. As *vanitas* apelam para o entendimento humano de que as coisas terrenas nada valem em face da transitoriedade da vida. Antes do ato de leitura e interpretação das imagens, convém sublinhar o cuidado que o autor confere a cada elemento do arranjo para que a obra expresse o estreito vínculo que as imagens mantêm, tanto entre si como entre os demais signos do discurso. Vejamos a primeira imagem:



O que vemos nesta imagem? Um grupo de homens reunidos, esperando o momento de um sepultamento, talvez de alguma suposta vítima da gripe espanhola de Curitiba. No centro do quadro, vemos um homem cuja figura se destaca, segurando a alça do caixão. Talvez a fotografia nada tenha a ver com a epidemia, embora mostre alguns indícios de que foi feita nesse período, aproximadamente na segunda década

do século passado (o modelo dos ternos, do corte dos cabelos, o fato da maioria das pessoas ser do sexo masculino; na verdade, parece não haver mulher alguma na cena). Aparentemente todos os olhares dirigem-se para nós, espectadores e destinatários potenciais da imagem. O que importa é que lá, subjacente à superfície aparente da fotografia, inserida na perturbadora ambivalência da imagem, inscreve-se a marca inapelável do *memento mori*,² o valor temporal constitutivo de toda imagem fotográfica.

No sentido aqui proposto, a fotografia pode ser vista como um signo expressivo da transitoriedade da vida humana (e dos entes de maneira geral). Nas obras de Xavier, o papel desempenhado pelas fotos caminha nessa direção: elas servem de meios documentais de atestação de uma realidade dada (inclusive histórica) e, simultaneamente, figuram como peças fantasmagóricas do passado. São, enfim, um dos lastros de sustentação da obra literária que ensejam a problematização da morte e de sua representação. Assim, a interlocução que o narrador de *O Mez da Grippe* estabelece com a morte toca a sensibilidade do leitor e/ou espectador das imagens presentes nos livros porque, evidentemente, a morte concerne a todos nós.

A inapelável condição da vida humana encontra na imagem fotográfica um meio privilegiado de inscrição. Como argumentou Roland Barthes, foi preciso que a morte afinal encontrasse abrigo em algum lugar: isso aconteceu justamente na fotografia, a imagem que de forma paradoxal “produz a morte ao querer conservar a vida.”³ O pensamento de Françoise Dastur, parte de outra fonte de teorização, porém coincide em alguns pontos com a afirmação de Barthes: para Dastur, não existe cultura que não assegure “um certo domínio do escoamento irreversível do tempo, o que implica um sem-número de técnicas destinadas a progressivamente, amenizar a ausência.”⁴

Prosseguindo nessa linha de pensamento, em 1931, Walter Benjamin havia antecipado as implicações entre fotografia, morte e memória, além das tensões entre passado e futuro. O *insight* genial de Benjamin aguçou o nosso olhar de observadores

2. Susan Sontag (dentre vários teóricos da fotografia, tais como W. Benjamin, V. Flusser, R. Barthes e P. Dubois) são unânimes em afirmar o valor temporal da imagem fotográfica e a sua relação com a morte. (SONTAG, 1999, p.15).

3. BARTHES, 1985, p.136.

4. DASTUR, 2002, p. 17.

e colecionadores de fotografias (que afinal todos nós somos) para a percepção do “lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.”

⁵ A fotografia como imagem-memória ajusta-se bem a esse papel. Dessa impressão luminosa é sempre realçada uma presença íntima de algo e dos seres, das coisas e lugares, daí a sua transformação em objetos de culto, verdadeiros relicários. Benjamin refere-se particularmente ao rosto humano, tema das antigas fotos, como o “refúgio derradeiro do valor de culto que foi o culto da saudade, consagrada aos parentes ausentes ou mortos.”⁶

Para ampliar a análise do tema, a antropologia do visual de G. Didi-Huberman⁷ toca no cerne da nossa questão, fornecendo aportes conceituais inovadores para elucidar a nossa experiência com a morte. Esta consiste na condição de espectador da morte alheia, pelo fato de que, evidentemente, não seremos espectadores de nossa própria morte. O sepultamento transforma-se no paradoxo quando estamos diante de um túmulo vazio. No plano da evidência, trata-se afinal de um volume modelado em pedra ou cimento, um tipo de artefato como outro qualquer. Porém, além de toda evidência, o que o túmulo quer dizer? Este volume vazio, que vai ser ocupado por um corpo morto, provoca angústia porque ali se encerra nossa própria finitude.

A experiência deflagra duas reações, provocadas tanto pelo horror do “cheio” (o corpo morto que ocupa o espaço) como pelo horror do “vazio” (a angústia da finitude). Didi-Huberman também estendeu seu olhar para a fotografia e para o cinema, desdobrando a questão das modalidades do visível em torno de um tema caro ao pensador, que ele nos convida a considerar, ou seja, a compreensão de que, para além de toda evidência, existe um apelo que as coisas nos lançam. A segunda imagem da nossa análise é o desenho de um homem de bigode revirado e rosto impassível (que olha

5. BENJAMIN, 1985, p. 94.

6. Rodolphe Gasché interroga se Benjamin na verdade não estaria descrevendo “um culto – o culto da rememoração dos entes queridos em imagens que se tornaram *objetos* através dos quais eles olham para nós?” GASCHÉ, Rodolphe. *Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em ‘A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica’ de Benjamin*. In: *A filosofia da Walter Benjamin: destruição e experiência*. BENJAMIN, Andrew/ OSBORNE, Peter (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p.201.

7. Ver referências bibliográficas.

frontalmente para o leitor). O desenho lembra as ilustrações antigas do início do século XX, período em que transcorrem os acontecimentos narrados na obra:



O desenho, criado por Rones Dumke, foi capa da primeira edição da novela, em 1981. Na sua análise, Cláudia Mara Parolisi leva em consideração esse dado e examina a imagem sob a perspectiva das teorias da significação. Na edição de 1998, o desenho foi usado na página do livro que antecede a seguinte epígrafe do Marquês de Sade. Potencializando-se mutuamente, imagem e texto colaboram para lançar o leitor na atmosfera lúgubre e abafada da cidade sitiada pela peste:

Vê-se um sepulcro cheio de cadáveres, sobre os quais se podem observar todos os diferentes estados de 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. (XAVIER, 1998, s/n).

Sade é um autor com quem Xavier estabelece um franco e interessante diálogo, sugestivo do pendor do narrador xavieriano, apaixonado pela morte e pelo lado sombrio e mórbido da natureza humana. Para Boris Schnaiderman, a “citação sinistra”⁸ de Sade dá o tom macabro que vai repercutir em toda a narrativa. É importante destacar essas marcas porque as imagens carregam em si virtualidades

8. SCHNAIDERMAN, Boris. *O mez da gripe: um coro a muitas vozes*. Revista USP. São Paulo, p.104, dez/jan. 1992.

de sentido. Penetrá-las e trazê-las à luz da compreensão, sem desconsiderar a maneira como foram integradas ao texto, é uma das entradas para o entendimento da obra. A propósito da configuração de texto e imagem, Schnaiderman chama a atenção para a economia da narrativa de *O Mez da Gripe*. Para ele, os emblemas, desenhos e alegorias substituem a linguagem verbal na descrição do ambiente onde os eventos ocorrem, que na ficção tradicional “ocuparia páginas e mais páginas.”⁹

Compreender a imagem e seus constituintes específicos – além das possíveis correlações com o universo intra e extra-diegético – implica a adoção de várias leituras, como assevera Laurent Gervereau¹⁰ a respeito da leitura de imagens. Podemos optar pela análise semiótica, histórica, semiológica, da história da arte (nesse caso, a história da pintura e das artes plásticas). A leitura que vai nos interessar no momento visa assimilar da história da arte o que for produtivo para a compreensão da imagem. O exame de Parosili, por exemplo, é um ponto de partida porque ela destaca um dos principais componentes da imagem:



Essa estranha paisagem transforma o seu universo pictórico numa atmosfera onírica. À direita (do observador), um caos. Logo atrás do ombro do personagem aparece um emaranhado angustiado de linhas e manchas escuras. Reforçando esse aspecto sombrio, acima

9. SCHNAIDERMAN, 1992, p. 104.

10. In: *Ver, compreender e analisar as imagens*. Traduzido por: Pedro Eloi Duarte. Lisboa: Ed. 70, 2007.

da cabeça do personagem, aparecem nuvens em que se distingue nitidamente um aglomerado de caveiras sobre um carregado fundo negro. (PAROSILI, 2009, p. 50).

A imagem remonta às alegorias da morte representadas nas naturezas mortas de *vanitas* (*Vanitas Still-Life*), gênero de pintura que emergiu na Europa, no século XVII. A presença dos crânios no desenho de Rones Dumke conduz a nossa leitura para essa direção. Nas *vanitas*, que variam de composições simples a configurações alegóricas mais complexas, o *memento mori* soava para os homens como uma advertência sobre a transitoriedade da vida humana.

A respeito dos elementos que compõem esse gênero de natureza morta, Ingvar Bergstron¹¹ foi o primeiro teórico a esquematizar e categorizar os motivos das *vanitas* como metáforas da moral e dos ideais religiosos em suas manifestações predominantes, em torno de três eixos temáticos: *existência terrena* (livros, documentos, instrumentos da ciência, das artes e da música, metais preciosos, figuras de gesso, coleção de conchas, dentre outros); *transitoriedade da vida para a morte* (ossos humanos e de animais, relógios, lamparinas, velas, flores, dentre outros) e *ressurreição* (trigo, louro e hera que geralmente são postos em cima ou próximos do crânio). As obras abaixo são exemplos da pintura holandesa representativa do gênero:



Pieter Claez.
Vanitas Still Life (1630).



Harmen Steenwick.
Allegory of the Vanities of Human Life
(1640).

11. Kristine Koosin assim enumerou os eixos temáticos categorizados por Bergstron: "The vanitas still-life group contains objects that fall into three areas of human concern: a) Earthly existence: books, instruments of science and the arts, documents, valuables and collectables such as shells, precious metals, money and so on, pipes and tobacco, musical instruments, weapons and armor, articles of food and drink, game and plaster figures. b) Transience life and death: human or animal bones, watches, hourglasses, candles and oil lamps (often with smoking wicks), soap bubbles, flower and glasses (half empty, tipped or broken) and c) Resurrection: wheat, laurel (louro), ivy (hera), which are often beneath or crowing the skull." In: *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*.

Sobre a *vanitas* de Pieter Claezs, Norbert Schneider destaca alguns aspectos essenciais do gênero, tais como “um lamento sobre a transitoriedade das coisas, geralmente simbolizado por objetos como crânios ou relógios.”¹² Neste caso, “a alegoria é reforçada pela taça virada e por uma vela com a chama se extinguindo.”¹³ Quanto à crítica metafísica que subjaz na representação, o artista “a concentrava no saber dos livros e na sua futilidade em face da eternidade.”¹⁴ Na composição de Harmen Steenwick, segundo o argumento de Kristine Kossin, o crânio ocupa “o eixo estrutural e emocional da natureza morta e define toda a cena que chamamos de ação metafórica.”¹⁵ Em outras palavras, todos os demais objetos do quadro “são vistos à luz do significado conotativo do crânio, tomando-se o crânio como a estrutura óssea da cabeça humana, ali desprovida de carnes (externamente) e do cérebro (internamente), conotações que significam respectivamente a perda da beleza, do sentido humano e da razão.”¹⁶ Há, ainda, *vanitas* em que não somente um, mas vários crânios compõem o arranjo, como na pintura de Aelbert Jansz (ver abaixo). Em outras composições, os motivos alegóricos da moral e os ideais da religião estão presentes, mas não em suas manifestações predominantes, como acontece na *Mulher segurando uma balança*¹⁷ de Johanes Vermeer.

12. Tradução livre da seguinte citação: “Nearly all still lifes include the aspect of vanitas, a lament of the transience of all things. It is often symbolized by objects such as skulls or a clock, as in this still life of Pieter Claezs where the effect is enhanced by an overturned wine glass and extinguished candle. Claezs metaphysical criticism concentrates on book knowledge and its futility in the face of eternity. (SCHNEIDER, Norbert. *Still Life*. p. 86).

13. Ibidem, p. 86.

14. Ibidem, p. 86.

15. Ibidem, p. 86.

16. Tradução livre da seguinte citação: “The skull is the structural and emotional focal point of the vanitas still life and sets the entire scene into what can be called metaphoric action. In other words, all of the objects are seen in the light of the skull connotative meaning. Literally speaking, the skull is simply the bony framework of the human head, but by its lack of external flesh and internal brain, it connotes the loss of physical beauty, human sense and reason. In this way, it is understood by its relationship to the skull and then to the other objects of the composition. An open watch set near the skull becomes “life-time” in “the face of death”. The watch as a marker of time and the juxtaposed skull are tenors of the vehicles of life and death. (KOOSIN, 1990, p. 86).

17. Várias interpretações foram aventadas para o significado da *Mulher segurando uma balança*. Para Seymour: “A maioria dos críticos considera que a principal pista do significado da obra está no estreito paralelo entre o ato da mulher e a proeminente pintura na parede ao fundo, uma representação do Juízo Final executada por artista desconhecido. Eles dizem que o quadro de Vermeer é muito provavelmente uma alegoria da vanitas, tema frequente: o pintor pretendia que os observadores meditassem nos tesouros materiais (já vimos que acreditava-se que havia pérolas ou moedas de ouro nos pratos) e na decisiva pesagem das almas no Juízo Final”. (SEYMOUR, 1998, p. 149).



Aelbert Schoor.
Caveiras na mesa (1660)



Vermeer.
*Mulher segurando uma
balança*

Um dos quadros mais emblemáticos da história da pintura é igualmente considerado uma das vanitas mais originais: trata-se de *Os embaixadores*, de Hans Holbein:



Hans Holbein.
Os embaixadores, 1533

Este quadro representa dois embaixadores da corte francesa – Jean de Dinteville, Senhor de Polisy, e George de Selve, Bispo de Lavour – em tamanho natural, encostados num móvel onde repousam os objetos que correspondem às alegorias das vanitas, ali podem ser vistos os objetos das ciências e a das artes, em concordância com o gênero. No entanto, a marca singular e original do quadro de

Holbein é a presença de um crânio em anamorfose, essa mancha indiscernível que ocupa a parte inferior da cena.

Leon Kossovitch sublinha que a anamorfose de *Os embaixadores* é uma representação de *vanitas* que envolve um esforço maior de compreensão devido ao grau de complexidade do quadro. Para o crítico de arte, o quadro de Holbein aponta para duas alegorias fundamentais e dois níveis de representação, por ele assim descritos:

A *vanitas* é simplesmente significada pelos elementos pintados, abstraindo a zona de indeterminação da mancha; o “fim” é uma alegoria de nível superior, pois a própria representação deve ser antes desvendada. Coordenando lugar, ponto de vista, parte/todo, Holbein distingue dois níveis de representação e significação: o primeiro, evidente, em sua frontalidade, é simples como representação do significado *vanitas*; o segundo, evidente em sua lateralidade, representa outro significado, que a anamorfose desnuda, “fim”. A alegoria do fim não se acrescenta a da vaidade: construída como alegoria de alegoria, interpreta a primeira; é significado de significado e não como mera figuração de objetos simbólicos. (KOSSOVICTH, 2010, p.185).¹⁸

Para Antonio Quinet, *Os embaixadores* é uma armadilha para o olhar e traduz com perfeição o chamado *trompe l’oeil*, tão característico da representação barroca. Sua leitura desdobra os elementos mascarados da representação nos seguintes termos:

O crânio anamorfótico coloca todos os outros objetos no domínio da aparência, do *trompe l’oeil* sob o império da Morte, diante do qual tudo é vão, poeira, ilusão. Os poderes leigo e eclesiástico, representados pelos dois embaixadores são tão vãos quando as ciências e as artes. Só há poder de Deus e presença da Morte, eis o que indica a caveira anamorfótica. (QUINET, 2004, p.149).¹⁹

Como vimos, a *vanitas* tradicional é um gênero de *Still-Life* (natureza-morta) que representa o confronto entre os bens e prazeres terrenos e a condição inapelável da existência humana. Os artistas contemporâneos retomaram este tema clássico da história da arte, por meio de intervenções estético-formais que o reinterpretam em novas e perturbadoras configurações. Por um lado, não é

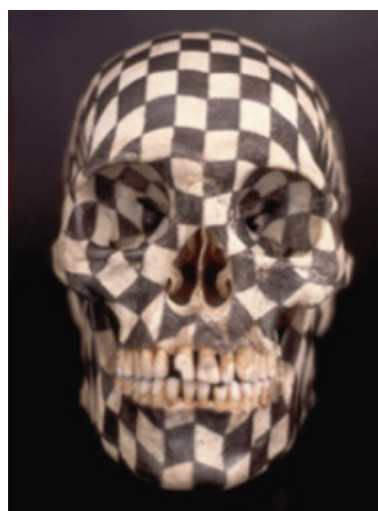
18. KOSSOVICTH, Leon. *Condilac: lúcido e translúcido*.

19. In: QUINET, A. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

difícil encontrar alguns traços diluídos do gênero nas *vanitas* atuais, embora alguns elementos alegóricos tenham desaparecido. Por outro, a arquitetura das obras é menos complexa, mais afeita à espetacularização da morte. Certamente há alguma mensagem implícita nas mais diversificadas formas e suportes artísticos das *vanitas* contemporâneas. Um dos mais criativos artistas contemporâneos cuja obra expressa com vitalidade a representação da morte é o inglês Damien Hirst. Vejamos algumas obras suas e de outros artistas que são representativas desta arte. As seguintes imagens reproduzem *The selfish gene*, de Marc Quinn, e *Black kites*, de Gabriel Orozco.



Black kites, 1997



The selfish gene, 2007

As esculturas de Quinn e Orozco mostram representações, digamos assim, carnavalizantes das *vanitas*, no sentido de que sugerem a *comicidade do grotesco*.²⁰ A obra de Damien Hirst, pelo contrário, se afasta de qualquer tonalidade humorística, é muito mais provocativa e inquietante. Em Hirst, a encenação da morte nos leva a associá-la a igualmente perturbadora arte de Francis Bacon. Ocorre que Hirst cria instalações monumentais com animais de verdade como, por exemplo, um tubarão, um boi e uma ovelha, cortados ao meio e mergulhados em imensos tanques cheios de formol. Outras obras, sobretudo as esculturas, estão um pouco mais próximas da alegoria das *vanitas*.

20. Merquior esclarece a distinção entre o humor da sátira e a comicidade do grotesco; esta última é característica da arte moderna porque “é essencialmente crítica (...) até quando frequenta o cômico, porque sua comicidade não é quase nunca a da sátira, repousada na certeza dos ideais, e sim na triste comicidade do grotesco, semitrágica.” (MERQUIOR, 1981, p. 90).



For the love of God



Cupid's lie



For heaven's sake

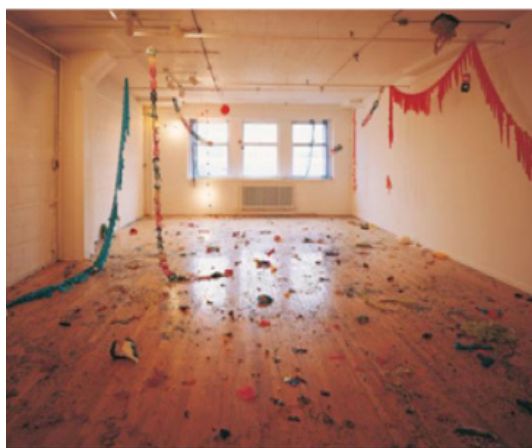
Impressiona como o artista inglês subverte a concepção clássica, mas não deixa de integrar na obra, de modo bastante econômico, dois elementos essenciais do gênero: lá estão o crânio, as pedras e metais preciosos e, neste aspecto, foi incorporado alegoricamente o apelo fundamental das *vanitas*. *Cupid's lie* é uma pequena escultura forjada em ouro que dá a ver um esqueleto de criança (de um bebê, talvez) ornado com delicadas asas. É bem semelhante aos despojos mortais de um *anjinho*, como até hoje são chamadas, no Nordeste brasileiro, as crianças que morrem nos primeiros meses de vida. A simbologia da infância associa a criança à condição anterior ao pecado e, portanto, como assinala Chevalier e Gheerbrant, “ao estado edênico, simbolizando em diversas tradições o retorno ao estado embrionário, em cuja proximidade está a infância.”²¹ As associações que essas esculturas de crânios e esqueletos infantis provocam são de fato perturbadoras, assim como é *For heaven's sake*.²²

Em outras *vanitas* contemporâneas, os elementos alegóricos são menos explícitos e mais difusos, no que se refere à identificação e apreensão imediatas pelo observador. Uma das representações mais instigantes é a instalação *Sans titre*²³, de Claude Lévêque:

21. CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 302.

22. Esta escultura de platina e diamantes teve como matriz para a fundição da sua estrutura um crânio que “pertenceu a uma criança de estimados 40 meses de vida e fora comprado como parte de uma coleção rara de crânios e esqueletos do século XIX, de Leiden, originários de coleção patológica de Delft.” (Ver referências bibliográficas). Informações veiculadas no site oficial de Damien Hirst.

23. Instalação exposta no Centre d'Art Optica, em Montreal. Fotografia de Denis Farley.



Lévêque. *Sans titre*, 1993



Breughel. *Les vanites des chose humaines*

Marie-Claude Lambotte observou na instalação de Lévêque significativas correlações com a pintura de Jan Bruegel. No quadro holandês do século XVII, “os objetos simbólicos estão em aparente desordem e concentrados na metade inferior do quadro, dividido por uma ou outra diagonal, o que dá ao conjunto uma espécie de instabilidade como se os objetos estivessem prestes a cair no vazio.”²⁴ Ao mostrar a sala vazia, com guirlandas e festões despregados, restos de enfeites espalhados pelo chão, a vanitas de Lévêque não sugere apenas que ali houve uma reunião festiva, mas revela que “o tempo do prazer fluiu e deixou as marcas da degradação.”²⁵ É interessante observar que as três janelas da sala da vanitas contemporânea reproduzem o padrão da sala do quadro holandês. Nesse sentido, a “perspectiva frontal da sala que termina sobre o muro ao fundo potencializa o sentimento de desconforto e de tristeza que leva o espectador a sentir como se ele estivesse diante de uma vanitas clássica.”²⁶

O retorno das alegorias da morte é uma tendência das artes plásticas contemporâneas que se manifesta de diferentes formas – instalações e performances, pinturas e esculturas,

24. Tradução livre da seguinte citação: “Les peintre hollandais du XVII^e siècle y ont répondu en installant les objets-symboles de la Vanité dans un apparent désordre et dans a demi-plan du tableau tracé par l’une ou l’autre des diagonales, ce qui donne au savant assemblage une sorte d’instabilité, comme si les objets s’apprêtaient à tomber dans le vide au moindre effeulement.” LAMBOTTE, 2010, p.14.

25. Tradução livre da seguinte citação: “Le temps du plaisir a passé en laissant les marques de la dégradation.” LAMBOTTE, 2010, p.14.

26. Tradução livre da seguinte citação: “et la perspective frontale de la salle qui se termine sur les trois fenêtres du mur du fond amplifie le sentiment de malaise e de regret tout à la fois que ressent le spectateur de la même façon que s’il trouvait devant une Vanité classique.” LAMBOTTE, 2010, p.14.

fotografias e filmes – enfim, todos estes meios de representação privilegiam a morte, sensibilizando os olhares e a imaginação dos espectadores, nos possibilitando lidar com a angústia da nossa finitude. Avaliar e dimensionar as ressonâncias destes gestos artísticos é um desafio imposto à tarefa crítica. Nesse sentido, eu não poderia deixar de enfatizar que o tema da morte não diz respeito exclusivamente à produção literária de Xavier. É preciso problematizar como a emergência das alegorias da morte ocorre justamente em um período de culto extremo ao corpo e ao ideal de juventude eterna, como se pode ver através da exaustiva divulgação das agências midiáticas, da publicidade e da indústria do entretenimento.

Retomando os argumentos iniciais, a obra transemiótica de Xavier é, no final das contas, uma decisiva incursão sobre a condição temporal da existência humana. Seja através da morte de um ente familiar (como é o caso do romance de formação *Minha mãe morrendo e o Menino mentido*), seja por meio dos crimes violentos que foram manchetes na imprensa e no cinema do século passado (como é o caso de *Crimes à moda antiga*), o fato é que, em Xavier, a morte assombra as narrativas, ocupando o centro da cena, através de uma força atração que condiciona as narrativas aos fluxos inexoráveis do tempo. Apesar das particularidades da fotografia e do desenho que ensejou esta análise, quando os submetemos às correlações sugeridas pela sua própria configuração, vimos descortinar pontos de ancoragem necessários para uma melhor compreensão da narrativa de *O mez da gripe*, com respeito ao tema fundante, ou seja, à estreita interlocução que os narradores xavierianos estabelecem com a morte.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Obras escolhidas, v.1: magia e técnica, arte e política*. Traduzido por: Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- BERGER, John. *Sobre o olhar*. Traduzido por: Lia Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Traduzido por: Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. (Coleção Enfoques. Filosofia).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Traduzido por: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Coleção Conexões).
- GASCHÉ, Rodolphe. *Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em 'A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica' de Benjamin*. In: BENJAMIN, Andrew/ OSBORNE, Peter (org.). *A filosofia da Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GERVEREAU, Laurent. *Ver, compreender, analisar imagens*. Traduzido por: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2007.
- KOOZIN, Kristine. *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwick (1612-1656): Metaphoric Realism*. New York: The Edwin Mellen Press, 1990.
- LAMBOTE, Marie-Claude. In: CHARBONNEAUX, Anne-Marie (org.). *Les vanités dans l'art contemporain*. Paris: Editions Flammarion, 2010.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Saudades do carnaval: introdução á crise da cultura*. São Paulo: Forense, 1972.
- PAROSILI, Cláudia Mara. *O mez da gripe – a capa: uma análise semiótica a serviço do multiletramento*. In: SILVA, Manoel dos Santos (Org.) *Experimentalismo e multimídia: O mez da gripe*. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.
- PAVLOSKI, E. *Linguagem, história, ficção e outros labirintos em O mez da gripe, de Valêncio Xavier*. *Revista Letras*, Curitiba, v. 66, p. 45-60, 2005.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- SCHAIIDERMAN, Boris. O mez da gripe: um coro a muitas vozes, in: *Revista USP*, São Paulo, p. 103-108, dez/jan. 1992/1993.
- SCHNEIDER, Norbert. *Still Life*. Colônia: Benedict Taschen Verlag, 1990.
- SLIVE, Seymour. *Pintura holandesa 1600-1800*. Traduzido por: Miguel Lana e Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Anchor Books Ed., 1990. Edição brasileira. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VLIECHE, Hans. *Arte e arquitetura flamenga 1585-1700*. Traduzido por: Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.