

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Damásio Marques da Silva

A prosa experimental de Lourenço Mutarelli

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**São Paulo
2024**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Damásio Marques da Silva

A prosa experimental de Lourenço Mutarelli

DOUTORADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira.

**São Paulo
2024**

BANCA EXAMINADORA

*Para mamãe
e para Maria, Marina e Zito, meus mortos.*

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – processo número: 88887.675973/2022-00.

Agradecimentos

Embora o trabalho de pesquisa seja em grande parte solitário, muitas pessoas passam por esse processo, pessoas sem as quais esse caminho seria impossível. Agradeço enormemente à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, por sempre acreditar e me apoiar nos meus projetos, pela orientação e presteza, apoio e carinho. À Professora Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pelas dicas, conversas, apoio, generosidade nas palavras e pelos apontamentos no Exame de Qualificação; à Profa. Dra. Veronica Stigger, por aceitar fazer parte deste projeto e pelos importantes apontamentos no Exame de Qualificação. Um especial agradecimento ao Prof. Dr. Fábio Roberto Lucas, por participar da Banca de Defesa, e à Professora Dra. Maria José Gordo Palo, pelo acompanhamento e dedicação no meu início de pesquisa, ainda no Mestrado, e pela orientação cuidadosa e carinhosa. Agradeço ainda a todos os professores do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC de São Paulo, pelo empenho e dedicação à literatura e à pesquisa, em especial à Profa. Dra. Beth Brait, pelas preciosas indicações de leitura e dicas no projeto e também pelas sempre generosas palavras sobre meu trabalho. À profa. Dra. Elizabete Alfeld, cujo curso ministrado, ainda durante o mestrado, foi-me essencial no estudo do cinema. Ainda do Programa, agradeço especialmente à Ana Albertina, pela presteza e dedicação de sempre e pela tranquilidade e carinho no tratamento. Aos de casa; minha esposa, pela paciência e apoio, suportando as horas de mau-humor; filha, netos, pela companhia. Aos meus irmãos, minha mãe e agregados pelo apoio e momentos de descontração. Paulo e Pedro, pela música e conversas; Guilherme, pelas festas e pela proximidade. Ao meu amigo Nivaldo Brito, sempre junto, e a Lourenço Mutarelli Júnior, pelo apoio e paciência e, claro, por toda sua obra produzida. Vida longa! A todos, ainda aos que esqueci de citar, que contribuíram de alguma forma para este trabalho.

*Palavra e som
são meus caminhos para ser livre, e eu
sigo sim!*
(Belchior)

*A função do crítico não é trazer numa bandeja de
prata uma verdade que não existe, mas prolongar
o máximo possível, na inteligência e na
sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra
de arte.*
(André Bazin)

SILVA, Damásio Marques da. **A prosa experimental de Lourenço Mutarelli**. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2024. 285p.

RESUMO

Com uma longa carreira dedicada às *graphic novels*, o artista Lourenço Mutarelli passa a se dedicar quase exclusivamente à literatura a partir da publicação de *O Cheiro do Ralo*, em 2002. Suas obras têm origem principalmente no *underground*, na arte do submundo, na marginalização. As obras literárias em prosa de Mutarelli, produzidas até o momento, são o *corpus* desta pesquisa. Pergunta-se, então, até que ponto o *underground* e a contracultura brasileira tematizam e enformam a prosa mutarelliana e como o entrecruzamento com outras linguagens artísticas implicam o experimentalismo nesta prosa. Como objetivo geral busca investigar a prosa narrativa de Mutarelli vinculada a outras linguagens, e de modo específico, apreender processos de hibridização e contaminação em suas obras, advindos dos quadrinhos, da dramaturgia, do roteiro. Elege-se como hipótese que a prosa mutarelliana opera um narrar experimental, de difícil classificação, valendo-se de um gênero de passagem ou contingência, mediado pela imagem, implicando formas inusitadas de fazer a prosa. As teorias de Bakhtin e de Lúkacs discutem a forma romance em comparação com a crítica contemporânea de Garramuño, Perrone-Moisés e Sússekind, principalmente. Os estudos críticos de Eisner e McCloud sobre a linguagem dos quadrinhos; de Rosenfeld, quanto a estrutura do gênero dramático, de Esslin acerca do Teatro do Absurdo, assim como o pensamento de Deleuze a respeito da sintaxe do cinema, juntamente com Eisenstein e sua teoria da montagem, sustentam a reflexão sobre as relações entre a prosa de Mutarelli e as outras artes. As obras são analisadas em comparação com outras produções artísticas do autor e de outros artistas contemporâneos. É possível afirmar que a produção de Mutarelli transita em espaço limiar, entre *graphic novel*, teatro, cinema, HQs, escrita, sem fixar-se em nenhum deles. A imagem é o que cruza as outras artes com a prosa mutarelliana em ficção que afirma a crença enigmática na criação e na negação da aparência e da representação.

PALAVRAS-CHAVE: Lourenço Mutarelli; Prosa ficcional; Quadrinhos; Cinema; Teatro; *Underground*.

SILVA, Damásio Marques da. **A prosa experimental de Lourenço Mutarelli**. Thesis (Doctorate degree). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2024. 285p.

ABSTRACT

With a long career dedicated to graphic novels, the artist Lourenço Mutarelli begins to focus almost exclusively on literature following the publication of *O Cheiro do Ralo* in 2002. His works mainly originate from the underground, focusing on the art of the subworld and marginalization. The literary prose works of Mutarelli produced to date constitute the corpus of this research. It raises the question of to what extent the Brazilian underground and counterculture thematize and shape Mutarelli's prose, and how the interweaving with other artistic languages implies experimentalism in this prose. The general objective is to investigate Mutarelli's narrative prose linked to other languages, and specifically, to grasp processes of hybridization and contamination in his works, derived from comics, dramaturgy, and screenwriting. It is hypothesized that Mutarelli's prose operates as an experimental narrative, difficult to classify, relying on a genre of passage or contingency, mediated by image, implying unusual ways of crafting prose. The theories of Bakhtin and Lukács discuss the form of the novel in comparison to the contemporary critique of Garramuño, Perrone-Moisés, and Sússekind, primarily. The critical studies of Eisner and McCloud on the language of comics; of Rosenfeld regarding the structure of the dramatic genre; of Esslin concerning the Theatre of the Absurd; as well as Deleuze's thoughts on the syntax of cinema, along with Eisenstein and his theory of montage, support the reflection on the relationships between Mutarelli's prose and other arts. The works are analyzed in comparison to other artistic productions by the author and other contemporary artists. It can be affirmed that Mutarelli's production traverses a liminal space, between graphic novels, theater, cinema, comics, and writing, without being fixed in any of them. The image is what crosses other arts with Mutarelli's prose in fiction that affirms the enigmatic belief in creation and the negation of appearance and representation.

KEYWORDS: Lourenço Mutarelli; Ficcional prose; Comics; Cinema; Theater; Underground.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa LP “Big Brother & The Holding Company”	p.33
Figura 2	As aventuras dos “Freak Brothers”	p.34
Figura 3	Subterrânia	p.38
Figura 4	O subsolo punk – “Bob Cuspe”	p.42
Figura 5	O presidente Sarney	p.43
Figura 6	Guru e Deus	p.43
Figura 7	Fanzine “SP Punk”, de 1982	p.44
Figura 8	Mutarelli na <i>Chiclete com Banana</i>	p.48
Figura 9	Divulgação	p.48
Figura 10	Over-12	p.49
Figura 11	Revista coletiva <i>Tralha no. 1</i>	p.50
Figura 12	Capa <i>Transubstanciação</i>	p.51
Figura 13	Mensagens do Ministério da Saúde	p.71
Figura 14	Detalhe d’O Natimorto	p.72
Figura 15	Fumaça	p.82
Figura 16	<i>O Natimorto</i> de Bortolotto	p.87
Figura 17	Cartaz de <i>O Natimorto</i> , de Mário Bortolotto	p.88
Figura 18	O Natimorto, da Cia do Piolho	p.89
Figura 19	<i>Natimorto</i> de Paulo Machline	p.90
Figura 20	<i>Natimorto</i> de Paulo Machline	p.90
Figura 21	<i>Natimorto</i> de Paulo Machline	p.90
Figura 22	Ausência de marcas	p.97
Figura 23	Potências narrativas?	p.101
Figura 24	Espaço entre cenas	p.102
Figura 25	Elipses	p.103
Figura 26	A história de João	p.111
Figura 27	Os irmãos Cosme e Damião	p.112
Figura 28	Foto de <i>Transubstanciação</i>	p.114
Figura 29	XXX	p.120
Figura 30	Colagens de XXX	p.121
Figura 31	Invasão de HQ	p.123
Figura 32	Cenas	p.129
Figura 33	Cenas <i>Cia. das Letras</i>	p.130

Figura 34	Cenas na HQ	p.131
Figura 35	Sarjeta	p.133
Figura 36	Roteiro de quadrinhos	p.135
Figura 37	Letreiramento	p.137
Figura 38	Letreiramento II	p.138
Figura 39	Vinhetas de Mutarelli para <i>Tabloide Americano</i>	p.140
Figura 40	Vinheta	p.141
Figura 41	Mosca	p.148
Figura 42	Microestrutura	p.152
Figura 43	Sequência sonora	p.174
Figura 44	Abertura de capítulo	p.188
Figura 45	Cartaz	p.191
Figura 46	Capa da Cia. das Letras	p.205
Figura 47	Misturador	p.208
Figura 48	Misturador/livro	p.209
Figura 49	Rascunho – <i>Nada me faltará</i>	p.210
Figura 50	Decifração	p.212
Figura 51	Método	p.213
Figura 52	Rascunhos	p.213
Figura 53	Escritas/cadernos	p.214
Figura 54	Cadernos I	p.215
Figura 55	Cadernos II	p.215
Figura 56	Cubo	p.220
Figura 57	Postal	p.221
Figura 58	Ficha da casa de detenção	p.222
Figura 59	Colagem de revista	p.224
Figura 60	<i>Memórias de um homem invisível</i>	p.227
Figura 61	<i>Delírio de Damasco</i>	p.232
Figura 62	Colagens de Xavier	p.234
Figura 63	<i>Opsanie Swiata</i>	p.235
Figura 64	Relatório médico	p.250
Figura 65	Relatório médico II	p.251

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 1. A MARGINALIDADE, O UNDERGROUND E O LUGAR DE MUTARELLI.....	 27
1.1 O homem do subsolo: o anti-herói e a visão do subterrâneo.....	27
1.2 Miller, Geração Beat, Contracultura norte-americana e quadrinhos <i>underground</i> – os anos 1960.....	29
1.3 Tropicália: momento e movimento contracultural brasileiro.....	35
1.4 <i>Underground</i> anos 1980: <i>Punks</i> , Editora Circo, <i>Chiclete com Banana</i> , Marcatti e Mutarelli.....	41
 2. O TEATRO NA FICÇÃO MUTARELLIANA.....	 54
2.1 A dramaturgia de Mutarelli em <i>O teatro de sombras</i>	54
2.2 O estilo dramático de <i>O Natimorto</i>	70
2.3 <i>Nada me faltará</i> : teatro sem rubricas ou narrador ausente ou em potencial.....	91
 3. QUADRINHOS NA PROSA MUTARELLIANA.....	 110
3.1 <i>O Grifo de Abdera</i> : os duplos de Mutarelli – escrever ou desenhar?....	110
3.2 O ritmo da <i>graphic novel</i> de <i>O Cheiro do Ralo</i>	126
 4. O CINEMA NA PROSA DE MUTARELLI.....	 146
4.1 A forma do roteiro em <i>Miguel e os demônios</i>	146
4.2 A ordem inversa: o cinema invade a prosa de <i>Jesus Kid</i>	178
 5. ROMANCE OU NOVAS FORMAS DE NARRAR?: CORALIDADES NA PRODUÇÃO MUTARELLIANA.....	 195

5.1 Formas híbridas na prosa de Mutarelli.....	195
5.2 <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> : grafismos, imagens, anarquivamento.....	204
5.3 <i>O livro dos mortos</i> : Coralidades, apropriações e citações.....	229
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	257
REFERÊNCIAS.....	263
ANEXO	
FORTUNA CRÍTICA SOBRE LOURENÇO MUTARELLI.....	277

INTRODUÇÃO

Lourenço Mutarelli (1964-) está entre os grandes nomes da literatura brasileira contemporânea junto com Luiz Rufatto, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, Fernando Bonassi, entre outros (Conde, 2011). Mutarelli iniciou sua carreira e ficou conhecido pela grande produção de quadrinhos, a princípio em revistas coletivas e, posteriormente, pelas diversas *graphic novels* que produziu. Coursou Faculdade de Belas Artes, trabalhou nos estúdios Maurício de Souza e recebeu vários prêmios como cartunista e escritor. Entre esses, destacam-se o *HQ MIX*, mais importante premiação brasileira do meio, conquistada por 12 vezes; a primeira Bienal Internacional de Quadrinhos e o Portugal Telecom (3º lugar em 2009, com *A arte de produzir efeito sem causa*). Seus trabalhos nos quadrinhos, publicados no meio *underground*, apresentam um universo caótico, ligado ao submundo. Seus personagens, que geralmente apresentam graves problemas mentais – esquizofrênicos, psicóticos –, são inspirados na vida do próprio autor ou de amigos próximos (Bressane, 2004). Esse clima presente nos quadrinhos, Mutarelli transferiu para suas prosas de ficção¹. Até o momento, compreendem nove publicações.

Esta tese discute o projeto experimental narrativo de Mutarelli em sua prosa de ficção, que utiliza das mais diferentes linguagens e formas de narrar. Quadrinhos, teatro, cinema, artes gráficas, são algumas das outras artes presentes na construção nessas narrativas. A Música, o poema, as artes plásticas, a fotografia e o desenho são também linguagens que adentram como dispositivos de construção dessas obras. A pesquisa objetiva investigar, na prosa de ficção de Lourenço Mutarelli, processos de hibridização e contaminação com outras linguagens. Para isso se busca refletir sobre os procedimentos estéticos da escrita *underground*; analisar os entrecruzamentos de linguagens na prosa contemporânea de Mutarelli; examinar a inserção de Mutarelli no movimento contracultural brasileiro e suas relações com a

¹ Para designar as narrativas em prosa produzidas por Mutarelli, após sua série de *Graphic novels*, optou-se pelo termo Prosa de ficção. Uma das questões discutidas pela crítica é justamente como designar essas narrativas contemporâneas múltiplas, que empregam as mais diversas formas e linguagens para narrar. O termo romance seria suficiente para dar conta dessas obras tão diversas? O termo prosa de ficção também carrega um problema, pois os quadrinhos, embora gênero misto de linguagem verbal e não-verbal “faz uso de uma linguagem regida pela prosa” (SMEE, 2020, p. s/n), o que também incluiria o quadrinho como uma prosa de ficção. Já o termo Graphic Novel é utilizado em sua versão em inglês, pois a tradução, Romance Gráfico, é comumente utilizada para designar os romances montagem como os de Valêncio Xavier, por exemplo, que também mesclam linguagem verbal e não verbal, porém não são quadrinhos.

contracultura do *underground*; além de comparar a produção mutarelliana com outras produções literárias contemporâneas.

Originário do *underground* paulistano dos anos 1980, Mutarelli reaproveita as artes centrais e as ressignifica por meio de suas narrativas. Esse *underground* encontra entroncamentos no movimento contracultural brasileiro dos anos de 1970, com representações no *Pasquim* e na geração mimeógrafo da literatura marginal carioca, entre outros. Na luta contra a ditadura militar no Brasil, a esquerda e a contracultura praticamente se fundiram. O lema de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói” deu nova significação ao *drop-out* (cair fora) norte-americano (Pereira, 1988). O *underground* foi divulgado no Brasil, principalmente, por Luís Carlos Maciel, na década de 70, por meio de sua colaboração no *Pasquim* e outras publicações sobre a mesma temática. Segundo Pereira, (1988, p.69), “contracultura é a cultura marginal, independente do conhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura [...]”. Pereira explica que o termo surgiu na imprensa para nomear as manifestações culturais que apareceram nos anos 60, manifestações estas que se opunham à cultura vigente, oficializada no Ocidente pelas instituições das sociedades. Segundo o autor, a contracultura pode ser reconhecida como um movimento datado, surgido nos anos 1960 nos EUA, parte da Europa e ramificações na América Latina, ou como uma postura de crítica radical frente à cultura tradicional (Pereira, 1988). Nesse segundo caso, a contracultura seria toda a cultura marginal, não oficial, produzida em qualquer contexto espaço-temporal.

Os quadrinhos são pioneiros na apresentação da arte *underground*. A contracultura – como extensão – conheceu na revista *Mad*, o surgimento dos primeiros quadrinhos *underground* e teve em Robert Crumb (1943-) seu maior representante e influenciou grande parte dos cartunistas seguidores do movimento.

No Brasil, os quadrinhos *underground* encontram grande sucesso de público em meados dos anos 1980, com a publicação da revista *Chiclete com Banana*, da editora Circo. Glauco Villas Boas (1957-2010), Laerte (1951-) e Angeli (1956-), cartunistas conhecidos por suas tiras diárias na *Folha de S. Paulo*, faziam parte da revista, que trazia, entre os personagens dos quadrinhos, *punks*, bêbados, homossexuais, pervertidos etc, personagens que somente seriam possíveis numa publicação *underground*. O sucesso da revista abriu caminho para várias outras publicações, como a própria revista *Circo* e a *Níquel Náusea*, de Fernando Gonsales (1961-), pela Press Editorial, entre outras. Na *Chiclete com Banana* também escrevia

Glauco Mattoso (1951-), poeta maldito, da geração *Pasquim*. A revista seria responsável ainda pela publicação de histórias de Mutarelli e Marcatti (1962-), que, no entanto, não tiveram tanto espaço. É Marcatti – declaradamente influenciado por Shelton –, aliás, um dos maiores difusores do quadrinho *underground* no Brasil. Suas revistas, produzidas em sua pequena editora, a *Pro-C*, além de veicularem seus próprios quadrinhos, publicaram também alguns dos primeiros trabalhos do quadrinista Lourenço Mutarelli (Marques, 2022).

Além de cartunista e prosista, Mutarelli escreveu peças teatrais – reunidas em *O Teatro de sombras* (2007) –, roteiros, e vem atuando no cinema (Assis, 2004). É possível encontrá-lo como ator em longas-metragens, em adaptações de suas próprias obras, como protagonista em *O Natimorto*, de Paulo Machline; e como coadjuvante em *O Cheiro do Ralo*, de Heitor Dhalia e *Quando eu era vivo* (adaptação de *A arte de produzir efeito sem causa*), de Marco Dutra. Atuou também em *Que horas que ela volta?*, premiado longa de Anna Muylaert; em *O escaravelho do diabo*, adaptação da obra infantojuvenil de Lúcia Machado de Almeida, por Carlo Milani; e em curtas-metragens, como *Antônio pode*, de Ivan Morales Júnior, entre outros. Recentemente, seu romance *Jesus Kid* recebeu adaptação para o cinema, com roteiro adaptado pelo diretor Aly Muritiba.

Após longa carreira dedicada às produções de *graphic novels*², como os premiados *Transsubstanciação* (1991), a trilogia do detetive *Diomedes* (1999-2002) e *A caixa de areia* (2005), Mutarelli passa a se dedicar quase exclusivamente à escrita das prosas ficcionais. Sua estreia nessa nova narrativa – *O Cheiro do Ralo* – já evidencia uma estrutura narrativa pouco convencional, elíptica e fragmentada, com elementos ligados à forma da *graphic novel* e técnicas próprias da linguagem dos quadrinhos. As obras seguintes, *O Natimorto* (2004), *Jesus Kid* (2004) e *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) trazem em suas estruturas também uma experimentação com linguagens de outras áreas. Enquanto *O Natimorto* dialoga com uma estrutura semelhante à do teatro, *Jesus Kid* mescla a linguagem da literatura de faroeste (como os antigos livros de bolso vendidos em bancas de jornal, populares no Brasil dos anos 1970 e 1980) e faz referências explícitas ao cinema por meio de *Barton*

² As *Graphic Novels* são Histórias em Quadrinhos de maior extensão. Diferentemente das demais HQs, que possuem curta extensão e que, geralmente, integram revistas com diversas histórias, as *Graphic Novels* se caracterizam como uma narrativa longa e única em uma obra, à semelhança do romance literário, porém em quadrinhos. Popularizaram-se a partir das obras de Will Eisner.

Fink – delírios de Hollywood (1991), famoso filme dos irmãos Coen. *A arte de produzir efeito sem causa* utiliza-se de expedientes gráficos no apoio à narrativa, como rabiscos, formas, desenhos e colagens de fichas e fotos. No enredo, um filho recém-saído de um casamento problemático, se fecha no apartamento do pai e se vê atormentado seja por mensagens misteriosas que recebe pelo correio, seja pela tentativa de decifração dessas mensagens. O isolamento também é um dos temas trabalhados em *O Natimorto* e em *Jesus Kid*. Neste, um escritor em crise se exila em um hotel barato para tentar produzir um roteiro para um filme que poderia salvar sua decadente carreira. A narrativa metaliterária desenvolve a crise diante do papel em branco e traz várias referências da literatura popular, como as obras *western*.

Nesta pesquisa, oito obras do autor foram selecionadas como centrais³: *O Natimorto*; *Nada me faltará* (2010); *O Grifo de Abdera* (2015); *O Cheiro do Ralo*; *Miguel e os demônios* (2009); *Jesus Kid*; *A arte de produzir efeito sem causa* e *O Livro dos Mortos* (2022). O critério de escolha levou em consideração as relações com outras linguagens artísticas na composição da narrativa. *O Natimorto* apresenta uma forma muito semelhante à estrutura do teatro, assim como *Nada me faltará*, que não conta com descrições e sequer com um narrador aparente, tudo o que sabemos da história é por meio das falas das personagens. *O grifo de Abdera* utiliza-se dos quadrinhos como forma narrativa, não somente por meio da sua linguagem, mas da própria materialidade do gênero. Trata-se de um capítulo inteiro, oitenta páginas, de quadrinhos dentro do romance, um livro dentro do livro. *O Cheiro do Ralo* carrega também um estilo ligado aos quadrinhos, principalmente no que se refere ao seu ritmo. *Miguel e os demônios* e *Jesus Kid* possuem ligações com a narrativa cinematográfica: o roteiro, as indicações de cena são enfocadas por uma câmera fictícia que ajuda a compor a ênfase narrativa pela tomada, posicionamento e enquadramento da cena. *A arte de produzir efeito sem causa* utiliza-se de expedientes gráficos em sua composição: cubos, espirais, rabiscos, imagens sem referentes que auxiliam a narrativa na tentativa de apresentar por meio da imagem a busca esquizofrênica da personagem na decifração de enigmas. Finalmente, *O Livro dos Mortos* – uma autobiografia hipnagógica –, é uma obra composta por extensas citações e

³ O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV, que ficou de fora deste trabalho, é analisado sob a ótica do gênero da ficção científica. Mais sobre essa narrativa pode ser conferido no artigo: Damásio Marques. O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV: a antificção científica nas teorias conspiratórias da narrativa mutarelliana. Literartes n. 18. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193932>.

apropriações, mesclando composições próprias do autor com colagens de textos alheios.

Levando em consideração as relações das obras de Mutarelli com as outras artes, optou-se pela não inclusão de *O filho mais velho de Deus e/ou O Livro IV* nesta análise. De toda a produção em prosa do autor, esta é a que mais se assemelha à estrutura clássica do romance. A narrativa da oitava produção literária de Mutarelli segue um padrão linear mais tradicional para contar a história de um personagem que vive sob um programa de proteção a testemunhas, protegido não se sabe de quê ou de quem e nem por quem é mantido o programa. O próprio Mutarelli relata em entrevista problemas com o romance por conta de encomenda e prazos. O artista considera a ideia original da encomenda “um romance ruim”, que depois passou a mexer e a gostar mais e se transformou no *Livro IV* (MUTARELLI, 2014, s/p). O livro faz parte da série *Amores Expressos*, que retrata histórias de amor em várias cidades pelo mundo. Coube a Mutarelli a cidade de Nova Iorque. Mutarelli explora um dos temas recorrentes em suas obras: a busca pela identidade. “Charles”, o protagonista, é apelidado de “Peanuts”, posteriormente nominado de “Albert” e renomeado como “George” pelo programa de proteção. A multiplicação do sujeito, trabalhada nesta pesquisa, deixou de fora a análise mais minuciosa de *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, por sua narrativa aparentemente mais tradicional, mais ligada ao romance propriamente dito e mais especificamente à ficção científica.

A busca⁴ é um tema recorrente na obra de Mutarelli. O absurdo e a experimentação narrativa são marcas da produção mutarelliana. Como se pode observar, a narração linear tradicional raramente é explorada pelo autor que, ao contrário, utiliza-se das mais variadas linguagens na composição de suas obras. São estratégias que enriquecem a arte de narrar e que raramente se repetem no autor. Cada obra abriga uma abordagem narrativa diferente, que se relaciona com determinada arte, e penetra a composição. Nesse sentido, a pesquisa se justifica por circunscrever Mutarelli como um autor original⁵, por suas temáticas pouco exploradas

4 A busca em Mutarelli é diferente da busca do herói, como o Odisseu, de Homero, que tenta retornar e retomar o lar ou a busca de Dom Quixote e seu ideal de honra, paixão e glória. Em Mutarelli, a busca do anti-herói é a busca hedonista, como por exemplo o narrador de *O Cheiro do Ralo*, que a usa somente em proveito próprio e que tão logo usufrui do objeto buscado, este, perde seu valor. Pode ser também a busca pela identidade existencial, de personagens perdidos, como “O Agente”, “Oliver” ou “Pompeu Porfírio”, ou ainda a busca da comunicabilidade de “Júnior” ou de “Paulo Maturello”, de *Nada me faltará*.

⁵ Perloff (2013) traz possíveis significados de original em sua obra. A princípio, original seria novidade, criatividade. Espera-se sempre que o poeta seja portador de palavras “que nunca ouvimos antes”.

e pelo experimentalismo na narrativa, configurando-se como um dos mais importantes escritores da literatura brasileira na atualidade. Recentemente, vem sendo estudado também por outras áreas, como a psicanálise, por exemplo, por conta das relações de seus personagens com o pai, pela formação do sujeito e pela esquizofrenia de alguns de seus protagonistas. Na área de Letras, uma série de dissertações e teses discutem a linguagem dos quadrinhos presente em *O Cheiro do Ralo* e a formação de alguns outros de seus romances. Esta pesquisa analisa a relação com outras linguagens e discursos na composição da prosa mutarelliana e explora a experimentação realizada pelo autor na configuração de um projeto narrativo, marcado pela diversidade de linguagens. O ineditismo desta pesquisa se dá tanto na relação com a literatura *underground*, que possui entroncamentos na contracultura brasileira, quanto no raro encontro de estudos nesse sentido.

A literatura *underground* é também uma produção marginal, que não se confunde com o atual movimento denominado Literatura Marginal, encabeçado pelo escritor Ferréz. Esse movimento está ligado mais às condições marginalizadas de seus autores, moradores de periferias das grandes cidades e aliados das grandes editoras. Sua condição de marginalizado se dá em relação a sua posição social, ao cânone e, conseqüentemente, à inserção no mercado editorial. Para a produção de Mutarelli, prefere-se o termo literatura *underground*, pois a marginalidade aqui se dá por uma temática marginal, de personagens do submundo e da reutilização de linguagens e artes oficiais. Esse *underground* ganha destaque em correntes contestadoras como o *hippie* ou o movimento *punk*, e se popularizou pela produção de fanzines, HQs, como as de Robert Crumb, a literatura de Jean Genet, a estética do grotesco e a música *rock'n'roll*. Mutarelli faz parte do catálogo de uma editora de grande porte, mas seu universo ficcional está ligado ao submundo, à temas e estéticas marginais *underground*.

Mutarelli faz parte, como outros nomes da atualidade, da literatura brasileira contemporânea. Essa nomenclatura abarca os mais diferentes tipos de produções e autores, mas não dá conta de apontar uma definição de construção de um estilo

Porém, ao citar a obra "Passagens", de Benjamin, com sua justaposição de fotografias, ensaios, diagramas, a autora cita o termo "Gênio não original" para se referir ao criador que se utiliza de colagens. Villa-Forte utiliza o exemplo de Luiz Ruffato como autor original e não original, isto é, "textos gerados pela mão do autor e outros que ele copiou e transcreveu, uma abordagem cada vez mais praticada [...]" (VILLA-FORTE, 2019, p.40). Mutarelli é autor de prática semelhante à de Ruffato. Como em uma das definições apontadas por Perloff, entende-se que o autor possa ser original mesmo utilizando-se da colagem, exercendo nesse processo sua "criatividade".

literário ou de tendências, colocando toda uma geração e estilos os mais variados, todos no mesmo grupo. Não é novidade que a narrativa contemporânea é fragmentária, fraturada e não-linear. O projeto narrativo do autor não segue um padrão; cada obra apresenta uma estratégia narrativa, ora mais ligada à forma de narrar do cinema, ora dos quadrinhos; às vezes, uma aparente ausência de narrador ou ainda uma estrutura semelhante à do gênero dramático, com rubricas e indicações de cena.

Nesse contexto de reutilização e ressignificação de outras artes e de linguagens próprias da estética *underground*, apresentam-se como questões-problemas: até que ponto o *underground* e a contracultura brasileira tematizam e enformam a prosa mutarelliana e como o entrecruzamento com outras linguagens artísticas implicam o experimentalismo desta prosa? A designação como romance para essa prosa mutarelliana parece ser insuficiente para sustentá-la, por isso se pergunta também como a crítica se manifesta frente a essa prosa de ficção? A hipótese que orienta esta pesquisa é que a prosa mutarelliana opera um narrar experimental, que parece valer-se de um gênero de passagem ou contingência, mediado pela imagem, implicando formas inusitadas de fazer a prosa.

Para compreender a diversidade de linguagens presentes na obra de Mutarelli, e como elas são ressignificadas, é importante conhecer a origem e o olhar *underground*. É Dostoiévski (2009) quem inaugura, com *Memórias do subsolo*, a personagem do submundo. O anti-herói, que do subterrâneo destila todo o seu pessimismo e crítica à moral e aos valores da sociedade de então, serve como arquétipo da personagem e da literatura *underground* que surgiria. Os protagonistas de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski (1821-1881) e dos romances de Hesse (1877-1962) trazem em comum a “psicologia e o comportamento vital deste solitário, o novo homem europeu, o marginalizado incompreensível e detestado pela burguesia porque leva a semente de sua destruição”⁶ (RACIONERO, 2002, p. 59, tradução nossa). Racionero coloca como mais uma característica do *underground* sua tendência a “curtocircuitar” os sistemas e organizações autoritárias, o *underground* não veicula temas caros à alta sociedade e aos seus refinados gostos. A cultura oficial é vista a partir do subterrâneo. É desse ponto que a estética *underground* é construída, reaproveitando outras estéticas e culturas. Como confirma Racionero

⁶ No original: “[...] la psicología y el comportamiento vital de este solitario, el nuevo hombre europeo, el marginado incomprensible y detestado por la burguesía porque lleva la semilla de su destrucción”.

(2010, p.11, tradução nossa):

Dentro da realização de uma solidariedade mundial está a necessidade de se criar uma mentalidade planetária e, para isso, o *underground* considera todas as culturas e estilos de vida que são no mundo como um arquivo onde se podem escolher aqueles elementos culturais e pessoais que mais se adaptem aos temperamentos e objetivos vitais de indivíduos e de grupos.⁷

O *underground* se faz presente na voz do outro pelo reaproveitamento de estéticas, tal como o grotesco, a linguagem popular das ruas. Nesse sentido, há também uma questão de apropriação e deslocamento das linguagens, como desenvolver-se-á mais adiante. Racionero destaca esse reaproveitamento de linguagens artísticas e sustenta a necessidade de se criar uma mentalidade planetária e, para isso, o *underground* compreende todos os estilos de vida e culturas, daí a sua grande mistura de elementos culturais. Por conta desse cenário do universo *underground*, do qual Mutarelli faz parte, o romance mutarelliano é recheado de referências artísticas e experimenta na narrativa escrita procedimentos do teatro, do cinema e dos quadrinhos.

A prosa de Mutarelli é analisada a partir de um ponto de vista artístico de escrita *underground* – universo de onde vem o escritor e que tem como marca o aproveitamento de outras linguagens e culturas ressignificadas. Racionero (2002) coloca o *underground* como um termo amplo que engloba a contracultura. Assim, toda a arte da contracultura é *underground*. A contracultura (do inglês *counterculture*), como movimento nascido nos EUA nos anos 1960, traz, segundo o autor, a ideia de contrapeso. Isto é, ela tenta “equilibrar a cultura ocidental compensando-a naqueles aspectos cuja carência está provocando seu declínio” (RACIONERO, 2002, p.10, tradução nossa)⁸. No entanto, o conceito de contracultura extrapolou os limites dos anos 60 e sua relação com um movimento coetâneo, passando a adjetivar a arte produzida pelos desajustados sociais, alheios aos padrões de arte e ao comportamento. Segundo Racionero, as filosofias do *underground* são irracionais, pois “não cumprem as regras do jogo”, são contrárias ao cientificismo.

⁷ No original: “Dentro de la consecución de una solidaridad mundial está la necesidad de crear una mentalidad planetaria y, para ello, el underground considera todas las culturas y estilos de vida que en el mundo han sido como un archivo donde puedan escogerse aquellos elementos culturales y personales que más se adapten a los temperamentos y objetivos vitales de individuos y grupos”.

⁸ No original: “equilibrar la cultura occidental compensándola en aquellos aspectos cuya carencia está provocando su declive”.

A entrada da arte do autor (sua voz) na prosa encontra uma via de acesso na teoria do heterodiscurso bakhtiniano. Em sua teoria do romance, Bakhtin (2015; 2019) destaca os vários discursos e linguagens que podem se infiltrar na forma do romance pela voz do autor, presente na narração ou nas personagens. Além da voz do autor, é possível também analisar a entrada das mais diferentes linguagens na narrativa de Mutarelli pela teoria ou pela crítica dessas artes, como se faz neste trabalho. Em *O Natimorto*, por exemplo, algumas passagens se assemelham às rubricas do texto dramático:

A esposa sai da cozinha e volta à sala com ar ameaçador... Indignada.
A esposa – A carne ainda vai demorar um pouquinho...
A esposa – Daria tempo, claro... Se você quisesse...
O Agente – Querida! Por favor! Não seja tão ansiosa... Você a está pressionando...
A Voz – Não. Tudo bem [...] (MUTARELLI, 2004, p. 19).

Rosenfeld (1965) esclarece que o texto dramático é composto basicamente de diálogos e precisa do palco para se completar, pois o que seria função do narrador na Épica se concretiza no palco pelos cenários e pelos atores. Essa função no texto dramático é manifestada pelas rubricas, rudimentos narrativos que podem aparecer na forma de comentários, descrições ou acentuações. No excerto de Mutarelli, uma narração inicial sugere uma indicação da ação da personagem para a cena no palco, reforçada pela indicação das personagens antes das falas, assemelhando-se à estrutura do texto teatral. No entanto, não se trata de um texto do gênero dramático puro, pois há interferências de um narrador em 1ª pessoa, evidenciando uma mistura de gêneros no seu interior, como podemos constatar no trecho:

Permaneço em pé do lado de fora do quarto. Me falta vontade para ir.
 Me falta coragem para voltar.
 Eu queria abrir a porta e pedir para que ela cantasse para mim.
 Ou pedir para que ela me deixasse ficar só mais um pouco [...]
 (MUTARELLI, 2004, p. 28).

Embora grandes passagens sejam construídas basicamente por diálogos, alguns trechos de narração da personagem os antecedem, demonstrando que não há uma ausência total de narrador, como determina Rosenfeld na descrição do gênero dramático puro.

A prosa romanesca, segundo Bakhtin, não é possível sem a inserção de outros gêneros em seu interior, seja do dramático, na forma dos diálogos, do lírico, nas

formas poéticas, seja dos gêneros não-literários, como o filosófico ou o retórico. No entanto, questiona-se aqui se essas narrativas de Mutarelli ainda podem ser designadas romance. Todas essas inclusões de outras linguagens, artes, colagens, citações e apropriações – práticas já comuns na literatura contemporânea – ainda configuram essas narrativas como romance?

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, por exemplo, entre os diversos pacotes que o protagonista recebe pelo correio, um deles possui um postal e alguns recortes enigmáticos, retirados de revistas. Uma página com imagens de navios e aviões de guerra traz um texto de propaganda reproduzido na obra. Trata-se de uma publicidade das empresas Burroughs que compõe as misteriosas mensagens recebidas pela personagem e que vão invadir a narração mutarelliana, assim como o postal, a ficha da Casa de Detenção, os desenhos e rabiscos compondo a narrativa, como uma espécie de colagem do autor.

No que diz respeito à linguagem, dos quadrinhos, Eisner (2010, 2013) orienta essa análise, em *O grifo de Abdera*, e em *O Cheiro do Ralo*, principalmente. O mestre dos quadrinhos e precursor das *graphic novels*, ao referir-se à imagem (visual) no texto, diz:

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).

Ao abordar a imagem, Eisner se refere à imagem visual e à importância que ela adquire em consonância com a palavra em textos mistos ou multimodais, como a HQ. Nos textos de Mutarelli, tanto os desenhos – presentes na forma dos quadrinhos ou as imagens que possuem um referente na realidade quanto as imagens não representativas, como os riscos, rabiscos de “Júnior” em *A arte de produzir efeito sem causa*, por exemplo –, quanto a palavra possuem igual valor narrativo, não são meras imagens ilustrativas.

Já em *Miguel e os demônios*, é o cinema que penetra a narrativa com sua linguagem como no quadro que inicia a obra:

Tela branca. Gargalhada.
 - No começo era eu, minha mulher e minha filha... Gargalhada.
 A risada vai sendo abafada por um zunido. Uma mosca.
 Uma enorme mosca. Gorda. Big close-up.
 A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o para-brisa (MUTARELLI, 2009, p. 5).

A estrutura inicial da narrativa é semelhante ao roteiro de cinema. Comparato (1983) demonstra que o roteiro de cinema ou dos dramas televisivos, de modo geral, estruturam-se em uma primeira parte, na qual se indicam as personagens e as locações, e em uma segunda parte, que indica cenas, sugere-se uma ideia das expressões das personagens, das tomadas de câmeras, dos espaços, e se apresenta as falas das personagens. Essas cenas se constroem no que se denomina no cinema de enquadramento, que é a “determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios” (DELEUZE, 2018, p.29). O capítulo inicial de *Miguel e os demônios* começa pelo que se denomina na linguagem cinematográfica de rarefação, um conjunto esvaziado em que a tônica é colocada sobre um único objeto, no caso a tela branca (Deleuze, 2018). O estudo de Deleuze sobre a sintaxe cinematográfica, fundamenta a investigação acerca da linguagem do cinema na prosa de Mutarelli, pois aponta caminhos para a análise dessa narrativa, assim como para a comparação com outras obras do autor que utilizam linguagem semelhante ou referências cinematográficas, como *Jesus Kid*. Eisenstein (1990) sustenta a análise na teoria da montagem no cinema, visto que o processo de construção da narrativa literária de Mutarelli é semelhante. Quanto à inclusão da imagem em *A arte de produzir efeito sem causa*, se questiona qual o pensamento diagramático de Mutarelli nessas estruturas ficcionais. O pensamento por imagem (Calvino, 1990) e a colagem de recortes, direcionam a um colecionismo e anarquivamento (Seligmann-Silva, 2014) do autor que auxiliam a análise dessa narrativa insólita.

É importante ressaltar ainda a vasta fortuna crítica já existente sobre Mutarelli. Ela exerce papel fundamental nesta tese. Dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos e entrevistas foram analisados e comparados com o trabalho de pesquisa aqui realizado. Serviram como importante apoio para esta escrita, mostrando pontos em comum e contrastantes com esta análise. São trabalhos que realizam uma leitura crítica da produção mutarelliana desde os quadrinhos, passando pela produção em prosa e ainda pelas adaptações de obras do artista para o cinema. Além da área

de Letras, trabalhos do campo da Comunicação, da Psicologia Clínica e da Psiquiatria se debruçam sobre a obra do autor. São contribuições que enriquecem o debate sobre a qualidade e a diversidade da obra do artista. Os destaques dessa crítica são recuperados nos capítulos, conforme a análise do *corpus* e a necessidade de apontamentos de diferentes enfoques. Ao final desta tese, um documento anexo detalha os trabalhos acadêmicos publicados, organizados cronologicamente pelas obras publicadas pelo autor. Quanto ao percurso escolhido para análise e direcionamento do leitor, esta tese apresenta a seguinte disposição:

O capítulo inicial apresenta a gênese do *underground*, desde a ideia do homem do subsolo, exposta por Dostoiévski, passando pelo movimento contracultural norteamericano, sua influência no tropicalismo, até chegar no *underground* paulistano dos anos 1980. A ideia é apreender de que forma chegam as artes até Mutarelli, a partir do ponto de vista do submundo/*underground*. Parte-se da arte como forma de protesto às normas vigentes ditatoriais, subversivas, como a arte de Oiticica; a arte oficial ridicularizada, reutilizada e ressignificada pelo *underground*, por meio da paródia ou da ironia e a arte independente e experimental, como o cinema da *Boca do Lixo*. Contribuem para a divulgação dessa arte os fanzines, a cultura *punk*, as revistas independentes e baixas produções de Quadrinhos.

O segundo capítulo traz o teatro e sua influência na narrativa de Mutarelli. A análise parte de *O teatro de sombras*, a reunião das peças escritas pelo autor, para investigar sua linguagem na dramaturgia. Além de Rosenfeld, Esslin (2018) apoia a análise na aproximação de Mutarelli com o Teatro do Absurdo. Na sequência, debruça-se sobre *O Natimorto* e se esmiúça a forma da narrativa em comparação com a forma do drama, suas rubricas, e as adaptações da obra para o teatro. Ainda sobre as implicações do teatro na narrativa de Mutarelli, *Nada me faltará* é explorado como um texto que, ainda que não possua as rubricas próprias do drama, apresenta uma história em que tudo o que se sabe é desvendado pelas falas das personagens, uma das marcas do gênero dramático. Por outro lado, também se coloca que, embora não carregue um narrador explícito, pode, possuir um narrador em potencial latente nas marcas gráficas.

O terceiro capítulo trata da linguagem dos quadrinhos que adentra as narrativas mutarellianas. *O Grifo de Abdera* utiliza a própria HQ materializada em seu interior como expediente narrativo, integrando um capítulo inteiro do livro. Assim, a linguagem dos quadrinhos, da *Graphic Novel*, principalmente, se insere na obra não só na própria

HQ incluída, mas como contágio na forma estrutural narrativa, mesmo de forma implícita, via voz do autor. Eisner e McCloud (2005) são importantes na fundamentação teórica deste capítulo. O tema do duplo é amplamente explorado por Mutarelli em *O Grifo de Abdera* e, aqui, o tema ocupa de forma simbólica a própria produção: a escrita e o desenho é também um duplo trabalhado no interior da própria obra. O ritmo e o *timing* da *Graphic Novel* são explorados em comparação ao ritmo da narrativa de *O Cheiro do Ralo*, que carrega ainda as marcas da leitura ágil da HQ, além dos estilos narrativos próprios das citações realizadas pelo narrador, como o de James Ellroy.

O quarto capítulo explora o cinema. A técnica do roteiro é a base para a construção da forma de *Miguel e os demônios*. Além do roteiro, técnicas cinematográficas, como o enfoque e o posicionamento de câmeras são explorados como estratégias narrativas. A linguagem do cinema sustenta a análise também de *Jesus Kid*, uma obra que, ao contrário do caminho comum percorrido pelas adaptações cinematográficas de obras literárias, aqui é o cinema quem invade a literatura. O cinema funciona como ponto de partida para a criação da narrativa mutarelliana, inspirando não só as técnicas narrativas, mas as próprias histórias. O cinema experimental dos irmãos Coen e a fragmentação de Spike Jonze e do roteirista, parceiro do diretor em várias obras, Charles Kauffman, é a inspiração para um narrador isolado no interior de um hotel. Assim, o cinema vai invadindo as narrativas de Mutarelli, tendo o processo de decupagem, montagem e pós-produção como técnicas presentes também na sua literatura. Além de Deleuze (2005; 2018) e Eisenstein, Comparato é a base para o estudo do roteiro e Bazin (2014) para a análise da linguagem do cinema e a história na transposição da literatura para a tela.

Finalmente, o quinto capítulo questiona a forma do romance. A teoria do romance de Bakhtin (2015; 2019) é analisada em consonância com a narrativa mutarelliana. Questiona-se se as teorias do romance, seja a de Lukács (2000), seja a de Bakhtin, dão conta de abrigar a obra em prosa de Mutarelli. Nesse sentido, investiga-se também o que apresenta a crítica literária hoje sobre produções contemporâneas como essas. Como pode ser visto o *mix* de linguagens e o pensamento por imagem, presentes, principalmente, em *A arte de produzir efeito sem causa*. Comparam-se obras como essa última ao romance-montagem e ao romance gráfico, estilo valenciano, que inclui linguagem verbal, desenhos, rabiscos, recortes, postal, fichas, num emaranhado de linguagens e artes que representam o mosaico do

artista na configuração de sua produção literária. *O Livro dos Mortos* também entra nessa análise como um livro de citações, que questiona a noção de originalidade (Perloff, 2013) e o papel das apropriações (Villa-Forte, 2019) na obra literária. Além disso, contribui para a discussão sobre o lugar dessa literatura na atualidade, seja com a noção de inespecificidade (Garramuño, 2014), seja com a ideia de literatura exigente (Perrone-Moisés, 2016), seja com a de formas corais (Süssekind, 2022), enriquecendo o estudo da diversidade dessas produções literárias contemporâneas.

1. A MARGINALIDADE, O *UNDERGROUND* E O LUGAR DE MUTARELLI

Fora do rock, sempre existiu uma história da rebeldia, de não ser arrastado pela tirania do senso comum.
(BOWIE, David. A conquista da fama, 2019)

1.1 O homem do subsolo: o anti-herói e a visão do subterrâneo

Um marco para a literatura *underground*, *Memórias do subsolo*, foi escrito por Dostoiévski em 1860. A novela do escritor russo foi escrita em um momento de crise para o autor, produzida no leito de morte de sua primeira esposa. Uma escrita ácida e pessimista que trabalha de forma pioneira o arquétipo do anti-herói, referência para a literatura modernista, marginal (ou *underground*) que surgiria. O protagonista da novela destila seu veneno a partir do subsolo. É de lá que analisa a sociedade russa de então, lançando seu olhar do ponto de vista de quem vê tudo de baixo, subjugado. O tédio e o pessimismo são a tônica da narrativa. O olhar forjado dessa posição lança críticas ao modo de vida de seu lugar e de seu tempo e destila todo seu ódio e rancor à sociedade em que vive. Não à toa, uma de suas principais críticas recaem ao belo e ao sublime⁹, visão artística muito comum à época.

A novela de Dostoiévski divide-se em duas partes. Na primeira, o narrador-personagem se apresenta para o leitor, justificando o porquê da sua visão ácida sobre a sociedade e, na segunda, após ser humilhado pelos homens da superfície, o narrador – o homem dos subsolos – tenta se vingar.

Manuel da Costa Pinto (2009) faz um importante apontamento na orelha dessa edição. Segundo ele, a obra “já seria suficiente para fazer de Dostoiévski o precursor da melhor prosa modernista, criando um novo *topos* para a literatura: o subterrâneo como “lugar retórico” dos labirintos interiores.”

O comentário de Pinto é bem ilustrativo da importância dessa obra de Dostoiévski para a história da literatura. Schnaiderman retoma as anotações de Gorki

⁹Schnaiderman (2009) esclarece, em nota de rodapé de *Memórias do subsolo*, que a expressão se popularizou entre os críticos russos das décadas de 1830 e 1840, a partir da obra de Kant, *Observação sobre os sentimentos do belo e do sublime* (1764) e servia para designar, de certa forma, o bom gosto nas artes.

(*apud* SCHNAIDERMAN, 2009, p.10), para quem o livro dá “para toda a Europa a fundamentação do niilismo e do anarquismo”. Dostoiévski rompe com os padrões, o que Schnaiderman adverte quando aponta para a nota introdutória ao romance, escrita pelo próprio autor da obra:

de que ele ia apresentar um personagem “inventado”. Pois, se nos escritos da época aparece às vezes um questionamento do princípio da verossimilhança, uma declaração tão peremptória e extremada punha em questão o próprio estatuto da literatura, em sua relação com o representado (SCHNAIDERMAN, 2009, p.11).

O tom da novela dostoiévskiana é o da ironia, uma das marcas do *underground*. O narrador-personagem de *Memórias do subsolo* faz um retrato da sociedade sempre de forma jocosa e irônica, imagens que o próprio narrador não leva muito a sério. Para ele, por exemplo, “Viver além dos quarenta é indecente, vulgar, imoral!” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.17). Quem vive além dos quarenta anos são os canalhas, os imbecis. O narrador adverte, logo no início, que é um homem doente. Sua doença é sua visão crítica daqueles tempos. No entanto, não pretende se adequar, prefere viver com sua “doença”:

O fim dos fins, meus senhores: o melhor é não fazer nada! O melhor é a inércia consciente! Pois bem, viva o subsolo! Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bÍlis, não quero ser ele, nas condições em que o vejo [...] (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.50).

O homem da superfície é aquele que representa a média, a maioria da sociedade, com seus padrões de comportamentos morais e afeitos aos bons costumes. Embora critique com veemência o homem da superfície, o narrador se aproxima dele com ironia: “[...] extasiava-me, relendo o bilhete. E tudo provém de eu ser uma pessoa culta, evoluída! [...] estou farreando de novo, e tudo porque sou ‘um homem culto e evoluído de nosso tempo’” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.123). Ao reler um bilhete escrito por ele mesmo, a personagem do subsolo se compara a um marquês, pois, embora excluído, percebe haver assimilado a linguagem da elite aristocrática, pomposa e cheia de belos recursos, como uma pessoa “evoluída e culta” de seu tempo. Essa narração, a personagem a faz em tom de galhofa e sarcasmo.

Ao mesmo tempo que o narrador quer se distanciar do homem da média, daquela que habita a superfície, ele se inclui ironicamente ao se colocar como um ser de seu tempo.

A ironia, a substituição do belo e sublime pelo grotesco¹⁰, e o conceito de anti-herói serão procedimentos trabalhados extensivamente pela literatura modernista e contemporânea mundial. O narrador antecipa, no final da novela, a quebra que a obra faz aos padrões literários vigentes:

[...] um romance precisa de herói e, no caso, foram acumulados *intencionalmente* todos os traços de um anti-herói, e, principalmente, tudo isto dará uma impressão extremamente desagradável, porque todos nós estávamos desacostumados da vida, todos capengamos, uns mais outros menos. Desacostumamo-nos mesmo a tal ponto que sentimos por vezes certa repulsa pela “vida viva”, e achamos intolerável que alguém a lembre a nós. Chegamos a tal ponto que a “vida viva” autêntica é considerada por nós quase um trabalho, um emprego, e todos concordamos no íntimo que seguir os livros é melhor (DOSTOIÉVSKI, 2009, p.146, grifo do autor).

O anti-herói de Dostoiévski surge para ser desagradável, para nos lembrar das mazelas da “vida viva”, confrontando-a com a vida literária, a do herói, com sua busca e sua honra. A “vida viva” como coloca a personagem é um fardo, um encargo que se deve enfrentar e o anti-herói aparece para nos lembrar disso e colocar um “dedo na ferida”.

1.2 Miller, Geração Beat, Contracultura norte-americana e quadrinhos *underground* – os anos 1960

¹⁰O grotesco é a antítese do belo e do sublime. O termo é derivado de grotta em italiano, (gruta), surge graças a escavações realizadas em Roma que descobriram imagens nessas espécies de caverna, da época de Nero, e eram consideradas exóticas, estranhas. Caracteriza-se, pelo feio, disforme, hiperbólico, burlesco, de mau gosto (Kayser, 2009). Bakhtin (2013) esclarece que em fins do século XV, as escavações em Roma nas Termas de Tito revelaram uma pintura ornamental desconhecida até então. O termo, derivado de grotta (gruta), designava essa arte, um jogo entre fantástico e livre, de formas animais, vegetais e humanas, formas inacabadas e transmutações de umas formas em outras. Bakhtin desenvolve um longo estudo do realismo grotesco associado à obra Rabelais. Na pesquisa bakhtiniana transparecem as formas carnavalizadas da língua, a fala da praça pública; as formas do corpo grotesco baixo e ambivalente e suas feições hiperbolizadas, caricaturescas e mescladas (animal/humano) etc. As questões do grotesco na obra de Mutarelli são muito importantes e complexas e foram muito bem desenvolvidas na tese de Matheus Victor Silva (2023). *Configurações do grotesco nos romances de Lourenço Mutarelli: transgressões da representação e do discurso narrativo*. Não é intenção desta tese se aprofundar sobre o tema, pois ele não é um dos objetivos centrais. Porém, é importante que se tenha esse panorama geral do termo para associá-lo, principalmente, à produção gráfica *underground*, onde Mutarelli parece filiar-se.

Na França, em 1934, Henry Miller (2021) lança *Trópico de câncer*. O romance seria um importante marco para a cultura *underground* ou contracultura, como convencionou se chamar nos EUA. O romance de Miller trazia uma inovação não só na temática, mas na linguagem subversiva. A narrativa traz à tona a vida no submundo, repleta de prostitutas, cafetões, gays e vigaristas. Com trechos de puro sexo explícito, palavrões e xingamentos, a obra conta as condições de vida de um grupo marginalizado na Paris da época, misturando relato autobiográfico e ficção.

A escrita de Miller é libertária. Para narrar a vida boêmia dessas personagens, utiliza uma escrita simples, direta, sem rodeios, sem floreios, fragmentada, a ponto de alguns parágrafos não possuírem ligação direta entre si. Uma escrita caótica, subversiva em que tempo e espaço estão diluídos:

Hoje é dia vinte e poucos de outubro. Já não sei direito os dias. [...] O mundo em volta está se dissolvendo, deixa aqui e acolá manchas de tempo. O mundo é um câncer que está se comendo... Acho que quando o grande silêncio baixar sobre tudo e todos, a música vai finalmente vencer. Quando tudo entrar no ventre do tempo outra vez, o caos voltará, e o caos é onde a realidade é escrita (MILLER, 2021, p.8).

Não faz tanta diferença essa precisão espaço-temporal, uma vez que a própria realidade descrita se mostra desordenada, caótica.

Foi um livro proibido nos países de língua inglesa até os anos 1960¹¹, porém, influenciou os escritores da contracultura norteamericana da época e, antes, serviu de inspiração a Samuel Beckett. Nos anos 1960, os EUA viram nascer o movimento da contracultura. Influenciados pelos ideais libertários do pós-guerra e o conflito com o Vietnã, os jovens começaram a sair de casa e a se rebelar contra o *status-quo* e os padrões de comportamento vigentes. Como um movimento datado, surgido nos anos 60, a contracultura, segundo Maciel (2022), era um movimento jovem e isso importava mais do que ser de esquerda. Um remédio, um antídoto contra as ameaças denunciadas. O movimento contracultural era acima de tudo um pensamento contra a razão e o cientificismo, tão vigentes. Para Maciel (2022, p. 16), “o que seduzia nela era a aventura pura e simples”. Outra marca importante da contracultura era a música *rock* e as drogas.

¹¹Censurado nos países de língua inglesa, foi lançado nos EUA em 1961 e no Reino Unido, somente em 1963.

O medo da bomba, na guerra fria dos anos 1960, impulsionou o pensamento *underground*, abrindo espaço para a liberdade de comunicação, pela liberação sexual e a proliferação das culturas de massas. O cenário era propício para a divulgação do movimento, com ampla realização de festivais de *rock*, criação de comunas *hippies* e publicações de baixo custo *underground*, como *fanzines* e revistas de quadrinhos. Além disso, os artistas passaram a aparecer em programas de TV, com lançamentos de álbuns dos artistas da contracultura, participações nas rádios e vários filmes produzidos.

A literatura da época não passaria incólume pelo movimento. O poema “Howl” (Uivo), de Allen Ginsberg, dos anos 1950, é considerado o manifesto da geração *beat*. Maciel (2022) retoma a ideia de que a geração *beat*, assim como o movimento contracultural é, antes de tudo, uma manifestação do irracionalismo e recusava a participação política, mas tinha como pressuposto a criação de um novo “estilo de vida à margem dos valores e das instituições estabelecidas” (MACIEL, 2022, p.60). O problema, como assinala Maciel, é como criar uma sociedade paralela, com seus valores e instituições dentro desta sociedade, com seus valores e instituições? Daí o inconformismo e a revolta, a contestação da contracultura. O movimento seria uma “preparação de terreno para a transformação global da sociedade” (MACIEL, 2022, p.60).

Ginsberg influenciou a chamada geração *beat* com seu poema publicado em 1955. Kerouac, nome importante da geração, lança em 1957 o seu *On the Road*. Além desses, os nomes mais expressivos do movimento foram Carl Salomon, Gary Snider e William Burroughs¹². Embora politicamente inexpressivos e em pouco número, nas palavras de Maciel, não poderiam passar despercebidos:

Eles minaram as crenças acomodadas nos valores do *americanwayoflife* e prepararam o terreno para a eclosão da revolução batizada, nos anos sessenta, com o nome de contracultura. O que os caracterizava era uma surpreendente rejeição das maravilhas materiais da rica sociedade americana, então no seu apogeu econômico, político e militar. Eles abandonaram as escolas e os empregos, deixaram crescer as barbas, passaram a usar drogas e a investigar áreas oficialmente interditas da experiência humana (MACIEL, 2022, p.129).

¹² Burroughs, uma das grandes influências literárias de Mutarelli, embora seja sempre citado como um membro da geração *beat* e tenha sido amigo pessoal de Ginsburg e Kerouac, sua literatura pouco se assemelha à literatura *beat*. Burroughs passou a maior parte de sua vida isolado e fora dos EUA. Viveu no México, no Marrocos, na França, entre vários outros países, e nunca participou de um movimento propriamente dito. Sua escrita é marcada pela fragmentação e mistura de elementos fantásticos, obscurantismo e realidade.

Num cenário de crescimento econômico e social como o ressaltado por Maciel, é difícil de se imaginar uma revolta, pois a abundância de bens materiais para a classe não-operária poderia gerar um certo conformismo com a situação, como seria mais esperado, e com a apatia e conformismo que dominaram a América da época (Maciel, 2022). Porém, os escritores *beat*, “deram expressão literária a essa contestação, na verdade uma profunda reivindicação de liberdade, operando necessariamente com uma linguagem nova que demolia todos os antigos cânones” (MACIEL, 2022, p.129). Essa liberdade da qual cita Maciel levou os escritores da geração a uma forma livre, sem controle formal, às vezes mais retórica, improvisada, mas que atendia a “necessidades espirituais vivas”, dos mais jovens. O espírito de negação e destruição abriram espaço na contracultura para as doutrinas orientais e a substituição do *jazz* pelo *rock*.

Os quadrinhos foram uma das artes mais exploradas e consumidas no *underground*. A revista MAD¹³, fundada por William Gaines e Harvey Kurtzman, em 1952, nos EUA, seria também adotada pelos integrantes do movimento contracultural. A publicação contava principalmente com quadrinhos satíricos.

Kurtzman também foi responsável, de certa forma, por impulsionar a carreira do grande nome dos quadrinhos *underground*, Robert Crumb, ao lhe apresentar trabalhos e ajudá-lo numa fase difícil da vida. O início de Crumb na arte remonta ao emprego em uma fábrica de cartões, onde o chefe elogiava seu trabalho, mas criticava seu traço grotesco que, segundo ele deveria ser mais gracioso já que se tratava de cartões, em que o público maior eram mulheres. Após o término do primeiro casamento e a saída da fábrica de cartões, Crumb viaja de carona pelo país, e começa a tomar LSD, o que, segundo o próprio cartunista, influencia ainda mais seus traços: “Os personagens se tornaram cada vez menores e seus pés ficaram cada vez maiores” (CRUMB, 2010a, p.52). Crumb inseriu-se no movimento *hippie* e passou a produzir seus próprios quadrinhos em revistas coletivas, que possuíam verbas apertadas, como publicações do *underground*, mas que, em contrapartida, tinham liberdade total para publicarem o que quisessem, sem censuras. Ao enviar material para um editor em São Francisco, Crumb teve seu primeiro trabalho solo publicado. Segundo o cartunista, “Era a convergência de um monte de coisas e refletiu o ápice

¹³ No Brasil, a revista começou a circular em 1974. Além das publicações da edição americana traduzidas, a revista contava com colaboradores locais, entre eles Marcatti. Em 2019, a revista deixou de ser publicada.

(sic) –, foram, ao lado do *Mr. Natural* e *Fritz, theCat*, de Robert Crumb, as criações mais consistentes a emergir da movimentada cena dos quadrinhos *underground* norte-americanos (BUENO, 1986, p.9).

Shelton criou *Wonder Wart-Hog*, uma personagem porco machista publicado na revista *Help!*, em 1965, também editada por Kurtzman, que abriu caminho para demais personagens *undergrounds* dos quadrinhos americanos. Foi, após se confrontar com o *ZAP Comix*, de Crumb, que Shelton decidiu publicar e se dedicar somente aos *Freak Brothers*, revista publicada pela *Rip Off*, editora fundada pelo próprio Shelton e amigos.

Figura 2 – As aventuras dos Freak Brothers



Fonte: SHELTON, 1986, capa.

A capa de Shelton mostra algumas semelhanças com Crumb: a ligação a personagens *hippies* e o uso de seus símbolos. Além disso, ambos os autores exploram traços grotescos nos desenhos. São as formas hiperbólicas, caricaturescas, perceptíveis no tamanho dos narizes das personagens e na expressão de rostos que tentam demonstrar o estado de “loucura” produzido pelo consumo de drogas, e que, de certa forma, seriam referência para toda a cultura dos quadrinhos *underground* não só nos Estados Unidos, mas também no mundo afora, e no Brasil, inclusive.

A contracultura surgida nos EUA começa a decair a partir do festival de *Altamont*, em 6 de dezembro de 1969. De acordo com Maciel (2022), se o movimento conheceu seu auge em agosto do mesmo ano, em *Woodstock*, com a chamada *Era*

de *Aquarius*, seu fim se deu apenas quatro meses depois com as tragédias de *Altamont*. O show organizado pelos *Rolling Stones* para comemorar a bem-sucedida turnê pelos EUA ofereceu entrada gratuita, e mais de 300 mil pessoas compareceram. A segurança do evento foi deixada a cargo dos *Hell's Angels*, uma truculenta gangue de motociclistas. Regadas a álcool e drogas, quatro pessoas morreram, uma delas atacada pelos próprios seguranças, além de vários espancamentos promovidos pelos motociclistas.

Maciel (2022, p. 122) ainda enfatiza, em ensaio de março de 1973, o fim da contracultura por conta da sua assimilação pela cultura oficial:

O mundo não perdoa. Assimila ou reprime, mas não perdoa. Para compreender a situação atual da contracultura, precisamos perceber que a ela são cobrados os preços de sua audácia. Essa revolução cultural está fundada sobre uma mutação psicológica, no nível do indivíduo. Quando ela se projeta para a frente, num plano coletivo, passa a se expor ao processo mundano de institucionalização e estagnação.

Para Maciel, a contracultura deve ser sentida e deve alterar a percepção do indivíduo, uma mudança de postura frente ao mundo, longe do racionalismo cientificista. Quando ela passa a ser assimilada pela mídia e pelas instituições, está acabada. A contracultura, nesse sentido, é autodestrutiva, institucionalizada, se transforma em teorias, movimentos, escolas estéticas. No entanto, a contracultura pode ter fim como um momento cultural, mas não como pensamento filosófico, aprofundado nas experiências individuais. Nesse sentido, “a contracultura está mais viva do que nunca”.

1.3 Tropicália: momento e movimento contracultural brasileiro

No Brasil dos anos 1960, a contracultura encontra como sua principal fonte de expressão a Tropicália, que, no início causa certo estranhamento, mas logo é assimilada também institucionalmente, como previa Maciel.

Como momento cultural, a Tropicália compreende o período entre 1967 e 1972. O marco inicial é a exposição Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ. A exposição contou com a obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica. A valorização da cultura popular é uma marca do tropicalismo, a mistura de

estilos genuinamente brasileiros de olho com o que está acontecendo no mundo. O hibridismo e a interatividade também são componentes importantes do movimento.

A Tropicália reuniu as diferentes artes e artistas. As artes plásticas, principalmente, por meio de Oiticica, que pregava o fim das molduras e a interação do público na imersão da obra de arte. O pensamento de Oiticica ganha força a partir de suas incursões no Morro da Mangueira e a “descoberta” da força das escolas de samba. Os parangolés¹⁴ de Oiticica são expressões marcantes do momento tropicalista. O cinema tropicalista tem em *Terra em transe*, de Glauber Rocha, seu início e vai influenciar outros grandes cineastas da época, mesmo que não participantes do movimento, como Ivan Cardoso e Rogério Sganzerla, com o cinema da *Boca do Lixo*. No teatro, o Oficina de José Celso Martinez Corrêa, encena *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Nas letras, Torquato Neto e o apoio dos concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Mas, foi principalmente na música que a Tropicália encontrou sua maior expressão. O grupo composto por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Capinam, Tom Zé e Os Mutantes, principalmente, mudou a expressão cultural da época. Embora sejam artes diversas, “todas convergiam no projeto e na linguagem, no desejo de modernidade e nos modos de produzir a significação social” (FAVARETTO, 2007, p.84). Basualdo (2007, p. 12), contudo, reforça a questão musical:

Para um importante setor da música popular, fortemente influenciada pela ideologia associada aos Centros Populares de Cultura (CPCs), tratava-se de veicular uma mensagem claramente contestatória, e inclusive de conotações revolucionárias, enquanto em nível formal a intenção consistia em manter-se supostamente fiel à tradição musical popular, ou seja, a de articular o projeto de uma identidade nacional que o pensamento de esquerda mais ortodoxo encontrava em germe nas expressões populares.

A ideia do movimento era contestatória, mas sem deixar de lado as raízes da cultura popular nacional. Como estratégia dessa fusão, a incorporação das guitarras elétricas na música popular brasileira causou grande alvoroço. O *rock* juntando-se à música baiana, à arte de rua e à cultura popular, tudo misturado, e com a participação

¹⁴ Os *Parangolés* são capas, faixas e bandeiras construídas com tecidos e plásticos, às vezes com frases políticas ou poéticas. Ao vestir, correr ou dançar com um *Parangolé*, a pessoa deixa de ser um espectador para se tornar parte da obra de arte. É a partir do samba, da dança e da rua que Oiticica rompe definitivamente com as divisões entre artes visuais, música e dança, bem como com as noções de “estilo” e “coerência estética”, chegando a sua “descoberta do corpo”. (Parangolés, 1964-1979. In: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>. Acesso em: 13/07/2023.)

efetiva do público nas artes, como nas exposições/obras de Oiticica ou nos experimentos de José Celso no *Oficina*, causaram um grande alvoroço. Nesse cenário, o manifesto antropófago de Oswald de Andrade é resgatado. Ele é representativo do que se faz na Tropicália: mantendo suas idiossincrasias tropicais, o artista brasileiro está antenado com tudo o que acontece no mundo, com as tendências europeias, norteamericanas ou orientais para “vomitar”¹⁵ seu discurso em forma de arte genuína brasileira. O título da canção de Gilberto Gil e Capinam, “Geleia Geral”, serviu bem para denominar esse pensamento. Batizou, inclusive, a coluna de Torquato Neto no Jornal *Última Hora*, que era responsável por lançar ou divulgar textos marginais.

No entanto, há que se salientar que se o movimento contracultural norteamericano lutava contra a bomba H, a guerra fria e a Guerra do Vietnã, a contracultura brasileira tinha a ditadura militar como contraponto. A Tropicália viveu o auge da Ditadura Militar no Brasil. Em 1968, o governo Médici decreta o AI-5, o ato institucional que fecha o Congresso e institui a censura prévia de toda e qualquer obra ou publicação.

Até então, diferentemente, de outros movimentos *underground* que funcionam na clandestinidade ou no obscurantismo do submundo, a Tropicália tinha todos os meios da cultura de massas a sua disposição, como a TV, o rádio e as revistas. Basualdo (2007, p. 24) ressalta que em 1968, Oiticica, o mentor da Tropicália, identificava sua obra como marginal, pela liberdade de ação:

Essa atração pela marginalidade provinha do desejo de situar-se fora das limitações de classe. Para Herbert Marcuse, de quem era um leitor apaixonado, os intelectuais eram marginais enquanto possuísem a capacidade de situar-se fora do trabalho produtivo alienante. O tropicalismo costuma contrapor-se, em grande parte da literatura que produziu, à emergência do que se convencionou chamar cultura marginal, supostamente provocada como reação ao endurecimento da ditadura militar. Poderia afirmar-se, por outro lado, que, pelo menos para Oiticica, a marginalidade é desde sempre constitutiva do projeto tropicalista. Há tropicalismo enquanto exista a possibilidade de que o trabalho criativo não seja absorvido completamente pela lógica do capital e reconvertido em trabalho alienante.

¹⁵ Alexandre Nodari chama atenção para a desapropriação que implica uma apropriação, segundo as ideias de Derrida. O sistema da identidade e propriedade se articulam na antropofagia e antropoemia: comer e regurgitar. Nesse sentido, “A apropriação é sempre uma desapropriação: incremento de um lado, decréscimo do outro: o devorador assimila a propriedade (+) de outrem que é, assim, desapropriado dela (-) e, a seguir, posto para fora, vomitado” (NODARI, 2007, p.15). O pesquisador alerta para o esgotamento da matéria, nesse processo, um limite, “não há mais o que comer”. Esse princípio aplicado à antropofagia tropicalista seria o resultado de toda a matéria deglutida, as tendências da arte realizada ao redor do mundo, regurgitada como arte nacional genuína.

Assim, a Tropicália precisa funcionar na marginalidade, uma vez que absorvida pelo capital e tornada trabalho, do ponto de vista capitalista, como produção de bem ou reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2012), perde seu sentido.

Membro da Tropicália, Oiticica faz uma redefinição do *underground* para os trópicos, rebatizando-o como subterrânia:

Figura 3: Subterrânia

Tropicália é o grito do Brasil para o mundo → / subterrânia do mundo para o Brasil: não quero/ usar underground (é difícil demais pro brasileiro) mas/ subterrânia é a glorificação do sub – atividade –/ homem – mundo – manifestação : não como detrimento/ ou glori-condição → sim : como consciência para vencer/ a super – paranóia – repressão – impotência –/ negligência do viver : marcha fúnebre → enterro e grito/ [...] longe dos olhos → / perto do coração : ou da cor da ação : debaixo da terra.⁴⁷

Fonte: OITICICA *apud* BASUALDO, 2007, p.24.

Süssekind (2007) explica que no pensamento de Oiticica, o caso brasileiro é distinto do norteamericano, pois nossa condição de subdesenvolvimento e o conservadorismo de então coloca-nos já automaticamente como *underground*. Daí que a *subterrânia* seria o sub do sub, o “sub-subterrâneo”. Basualdo aponta para a impossibilidade da articulação de uma ação cultural coletiva no Brasil pela formulação da *Subterrânia* de Oiticica. “Nela, o desejo de marginalidade tem continuidade e ao mesmo tempo se torna invisível” (BASUALDO, 2007, p.24). Nesse ponto é importante distinguir as expressões utilizadas até aqui para a Tropicália como momento e movimento (Süssekind, 2007). Como momento, a Tropicália existiu entre 1967, tendo como marco a exposição de Oiticica, e 1972, com o retorno de Caetano Veloso do exílio e a morte de Torquato Neto. No entanto, como movimento, o pensamento tropicalista de contestação, de afirmação de novas formas, de fuga consciente das formas, de negação, se desdobraria continuamente no pensamento dos anos vindouros, como no cinema da *Boca do Lixo*, de Sganzerla, como citado anteriormente, por exemplo. A criação da arte da Tropicália caracteriza-se pela provocação e pela multiplicidade:

[...] nas criações da Tropicália, interessava, como se viu, provocar o público e expor-lhe suas cisões, sublinhando disparidades, descompassos, trabalhando com uma multiplicidade descontínua de dicções, materiais, com

imagens que se desdobram, que se contrariam mutuamente e potencializam tensões (SÜSSEKIND, 2007, p.47).

Essa provocação e participação do público e a potencialização das tensões, marcas do tropicalismo, serão levadas adiante mesmo após o término do momento tropicalista e encontrará eco em vários outros momentos de manifestações artísticas/culturais de pensamento niilista¹⁶. É o que coloca ainda Oiticica (*apud* Favaretto, 2007, p.92) quando diz: “No Brasil [...] hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social [...].”

No mesmo período passou a circular no Brasil o semanário *Pasquim*. O periódico surgiu em 1969, em pleno contexto ditatorial e contava com uma liberdade impensável para um veículo de imprensa do período vigente. O *Pasquim* entrou para a história da imprensa brasileira por ser diferente de tudo o que se fazia na imprensa nacional até então. Não contava com editoria fixa e não era um jornal de reportagens, além de sua periodicidade semanal e não diária. Pinheiro (2022) demonstra que o *Pasquim*, apesar de semanal, não poderia também ser comparado às revistas, pois não apresentava um apanhado da semana, tampouco um tema único. Era um híbrido do diário e da revista, mas se destacava pela qualidade do texto e força de opinião. “O *Pasquim* era um jornal de análise, de opinião, ainda que estas viessem permeadas pelo humor, pelo deboche, pela ironia e pelo que poderia haver de mais anticonvencional e surpreendente (PINHEIRO, 2022, p.12).

O *Pasquim* era diferente na forma, não só pela disposição gráfica e liberdade de diagramação, mas pelo uso de gírias, palavrões, impensáveis para qualquer publicação da época, e pela liberdade a seus colaboradores. Foi por meio do *Pasquim* que o Brasil ficou mais “antenado” ao que acontecia na contracultura fora do Brasil pela coluna de Luiz Carlos Maciel, denominada *Underground*. Maciel trazia,

¹⁶O dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano define o niilismo como um “Termo usado na maioria das vezes com intuito polêmico, para designar doutrinas que se recusam a reconhecer realidades ou valores cuja admissão é considerada importante. [...] Em outros casos, é empregada para indicar as atitudes dos que negam determinados valores morais ou políticos. Nietzsche foi o único a não utilizar esse termo com intuítos polêmicos, empregando-o para qualificar sua posição radical aos valores morais, tradicionais e às crenças metafísicas: “O N. não é somente um conjunto de considerações sobre o tema “tudo é vão”, não é somente a crença de que tudo merece morrer, mas consiste em colocar a mão na massa, em destruir. (...) É o estado dos espíritos fortes e das vontades fortes do qual não é possível atribuir um juízo negativo: a negação ativa corresponde mais à natureza profunda” (ABBAGNANO, 2003, 712-713). Nosso uso se refere à segunda acepção, como negação dos valores morais e políticos e de destruição, como coloca Nietzsche.

comentava e analisava não só os tropicalistas, mas toda a corrente *underground* estrangeira, como Ginsberg, a geração *beat*, os *hippies*, Jimi Hendrix, Janis Joplin, mas também a cultura oriental, Ravi Shankar, o zen-budismo etc., com toda sua experiência de formação filosófica e cultural como diretor teatral e roteirista de televisão.

O semanário contava ainda em seu time com o já consagrado Millôr Fernandes, Sérgio Augusto, Sérgio Cabral e esporádicos, como Chico Anysio ou Fernando Sabino. O *Pasquim* driblava a censura com mensagens cifradas aos leitores, como na seção “Dicas” ou nas frases impressas sob o logotipo do jornal, que serviam quase como um mini editorial (Pinheiro, 2022). Mesmo assim, alguns colaboradores foram perseguidos e presos pela ditadura.

Destaca-se ainda no periódico a colaboração de diversos cartunistas, que foram inspiração para gerações futuras: Henfil, Jaguar, Ziraldo, Fortuna e Cláudio Paiva, entre outros. O *Pasquim* acabou definitivamente em 1991, não sem antes influenciar toda uma geração que viria nos anos 1970 e 1980, não só na imprensa jornalística, mas nas artes e nos quadrinhos, graças ao seu tom contestatório e subversivo.

O filme *Dunas do Barato* (Olivio Petit, 2017) mostra bem essa geleiá geral contracultural brasileira no ponto de encontro de toda a “galera” no píer de Ipanema. Ali se encontravam a turma da Tropicália, Novos Baianos, a geração Mimeógrafo da Literatura Marginal carioca, a dramaturgia e o público, surfistas, banhistas e intelectuais da época, que muitas vezes eram perseguidos pela repressão. A contracultura brasileira não teve medo da bomba H ou da Guerra fria, mas em contrapartida sempre teve que lutar contra a ditadura militar em vigência, sua truculência e brutalidade usuais.

Como se pôde observar até aqui, os temos marginal, contracultura e *underground* se confundem e se interpenetram algumas vezes. Luís Racionero, ensaísta catalão, que estudou o tema, define o *underground* como um termo que engloba a contracultura e é mais amplo:

Em qualquer caso, contracultura é um termo menos amplo que o underground porque denota a manifestação formal de uma encarnação passageira do underground na década de 60. O underground [...] é a tradição do pensamento heterodoxo que corre paralelo e subterrâneo ao longo de toda a história do Ocidente, desde o surgimento dos xamãs pré-históricos, a instauração do direito de propriedade, da transição ao patriarcado e a

invenção da autoridade e da guerra, até nossos dias (RACIONERO, 2002, p.10-11, tradução nossa)¹⁷

Isto é, para Racionero, o *underground* é todo pensamento contra a autoridade, a propriedade, a guerra, é libertário e espiritual, desde a pré-história, enquanto a contracultura é um movimento/um período datado dentro do pensamento *underground* (niilista). Todo o pensamento *underground* é marginalizado, pois é contra e não aceito pela cultura oficial. Na medida em que o contracultural é assimilado pela cultura vigente, deixa de ser marginal, por isso é visto pelo estudioso espanhol apenas como um movimento datado e marcado nos anos 60.

No Brasil são raros os trabalhos que se debruçam sobre a literatura underground. O livro *The Literary Underground of the Old Regime*, do historiador Robert Darnton (1989), traduzido por Luís Carlos Borges, para o português como *Boemia literária e revolução*, é tema do artigo de Ciarlini, que analisa o mapeamento realizado pelo historiador na obra. O trabalho do autor estadunidense ocupou-se da “escavação” de obras literárias *underground*, aquelas que ficaram ocultas na história. O termo *underground* aqui não carrega o mesmo peso da expressão ligada à contracultura. Trata-se das obras e autores que ficaram alijados da historiografia, produzidas principalmente no séc. XVIII, na França pré-revolução. Era uma literatura ilegal que circulava clandestinamente pelo submundo. Para Ciarlini (2017, p.2), são escritos marginalizados “nessas camadas de profundidade que se compreende a gênese de ideias, inclusive as revolucionárias, que uma dada sociedade marginal “invisível” promulgou”. Percebe-se na pesquisa, então, uma associação do termo *underground* à marginalização, desde o século XVIII, e sempre ligado a práticas contestatórias que desafiavam sistemas ou ordens vigentes e, por isso, estão sempre à margem.

1.4 *Underground* anos 1980: *Punks*, Editora Circo, *Chiclete com Banana*, Marcatti e Mutarelli

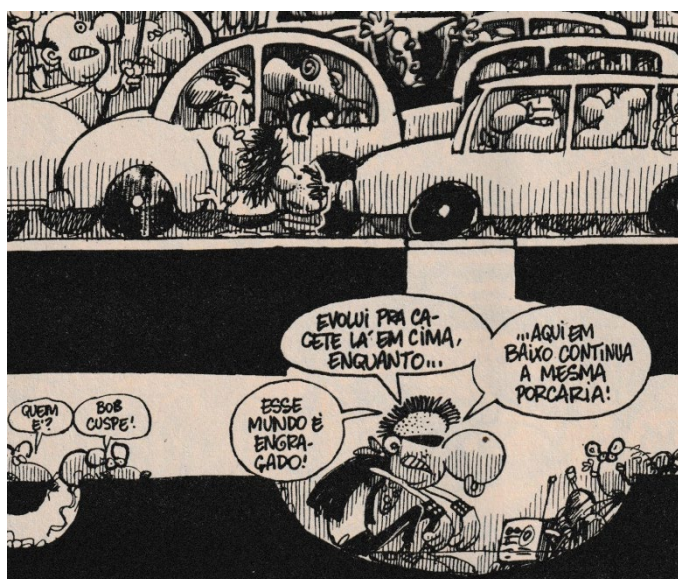
¹⁷No original: En cualquier caso, contracultura es un término menos amplio que underground porque denota la manifestación formal de una encarnación pasajera del underground en la década de los sesenta. El underground [...] es la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de Occidente, desde la aparición de los shamanes prehistóricos, la instauración del derecho de propiedad, la transición al patriarcado y la invención de la autoridad y la guerra, hasta nuestros días.

Os movimentos contraculturais têm em comum a revolta contra o racionalismo, a economia burguesa e a ênfase nas religiões orientais, o culto ao espírito contra o materialismo dialético ou mesmo a ausência total de religião.

A contracultura dos anos 60 se expandiu para além do período, influenciando um pensamento que se poderia observar em outros movimentos do *underground*, como o movimento *punk*, porém, agora ainda mais niilista. Diferente da atitude “paz e amor” do movimento hippie, os *punks* faziam questão de mostrar sua face destrutiva. O movimento *punk*, como representativo de um pensamento *underground*, reutiliza e ressignifica a arte oficial, de maneira jocosa, irônica, por meio de paródias, cópias, colagens e da ironia. Era também uma arte iconoclasta, que retoma os mitos e figuras importantes do meio cultural e político para ridicularizá-los.

A imagem de Angeli ilustra bem esse homem do subsolo moderno. O *punk* “Bob Cuspe” enxerga a partir do esgoto a sociedade da superfície e destila todo o seu ódio e inconformismo.

Figura 4: O subsolo punk – Bob Cuspe



Fonte: ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA nº1, 2007, p. 06.

Do esgoto que recebe todos os dejetos da sociedade da superfície, “Bob Cuspe” analisa ironicamente uma pseudo evolução da sociedade enquanto sob a ótica do subterrâneo nada muda. Nos anos 1970, o *punk* é a representação da contracultura levada ao extremo. Com origem no final dos anos 1960, em 1969, a banda *The Stooges*, de Detroit-EUA, liderada por Iggy Pop, vai influenciar

musicalmente uma das maiores referências *punks* dos EUA, os *Ramones* que, por sua vez serviria de inspiração para os londrinos *Sex Pistols* e *The Clash*, pioneiros do movimento *punk* inglês. O produtor Malcom McLaren e a estilista Vivienne Estwood, por sua vez, eram os mentores responsáveis pela criação e divulgação da estética *punk*. Malcom cuidava do som da banda *Sex Pistols* enquanto Vivienne cuidava da imagem. Em pouco tempo, o *punk* deixou de denominar apenas um estilo de música e passou a representar um estilo de vida, se espalhando pelo mundo.

Diferente da atitude pacífica dos *hippies* dos anos 60, a atitude destrutiva do *punk* era iconoclasta. Os mitos, imagens “respeitáveis” da sociedade, sejam políticos, morais ou religiosos eram derrubados e ridicularizados pelo movimento. As publicações de quadrinhos *underground* eram os lugares propícios para isso.

Figura 5: O presidente Sarney



Fonte: ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA no.8, 2009, p.15.

Figura 6: Guru e Deus



Fonte: ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA no. 6, 2008, p. 25.

Na publicação de quadrinhos *underground* brasileira *Chiclete com Banana*, por exemplo, tudo era eschachado: José Sarney, presidente da República da época é ridicularizado, e as imagens de Deus e de um pseudo guru indiano são motivos de piada.

O público, por sua vez, deixou de ser um mero espectador para passar a produzir, ele mesmo, sua própria arte. O “faça você mesmo”, lema *punk*, fez surgir dezenas de bandas, inicialmente no Reino Unido e EUA e, a seguir, ao redor do mundo. Além da música, a moda foi altamente influenciada pelos movimentos *underground* e as próprias vestimentas sofreram mudanças acrescidas pelos próprios usuários: calças puídas e rasgadas, camisetas e jaquetas com mensagens destrutivas e muito rebite. É nesse cenário que surgem novas publicações como os fanzines e as revistas de baixo custo. Espaço propício para o surgimento de novos artistas que viviam exilados do grande centro cultural dominado pelas grandes empresas detentoras dos meios de comunicação. Artistas da música, da literatura e, principalmente, dos quadrinhos podiam divulgar ou publicar suas artes nos fanzines e revistas baratas e chegar a um público, mesmo que fosse marginal como ele, algo impensável anteriormente, e cujo movimento impulsionador foi o *punk*, ligado à música *rock* e à contracultura.

Figura 7: fanzine SP punk, de 1982



Fonte: PRADO, 2016.

Além de publicar textos políticos reivindicatórios, por meio de editoriais, manifestos e quadrinhos, os fanzines também publicavam poesia; divulgavam bandas novas por meio de resenhas de *fitas demo* e de discos, agendas e espaços para shows. Os fanzines tiveram grande força no movimento *underground* brasileiro ao ligar as cidades e estados isolados do eixo Rio-São Paulo. Por meio dessas publicações, que chegavam pelos correios, se tinha notícias sobre o que acontecia no meio nos lugares mais distantes do país. O movimento *punk* chega ao Brasil, com o atraso típico de terceiro mundo, mas, mesmo assim, influencia toda uma geração.

A música *punk* tem origem no *rock'n'roll*, que já nasce como forma de contestação: “[...] necessidade psicológica original: eliminar as garras da sombra. Seu golpe contra a estrutura do poder atinge a tirania da estética. Ele abala os cuidados no cumprimento das regras” (MACIEL, 2022, p.135). Antes mesmo da mensagem transmitida nas letras, o rock é uma necessidade física juvenil. Maciel destaca as ideias de Cohn, para quem o rock costuma ser abandonado com a idade e não tem a ver com arte e cultura, tem a ver mais com o esporte, praticado com som e dança para despertar os instintos adolescentes.

O rock foi a primeira manifestação cultural espontânea: uma mensagem física, para os sentidos. Primeiro nível o corpo, a dança. Segundo: a audição, sons novos, nova sensibilidade. É uma estrutura instintiva de comunicação, expressa através de uma forma de experimentar o mundo que se tornou coletiva [...] O rock foi a re-descoberta da música através da descoberta do som – ouvidos sem obstruções pela primeira vez atentos. O rock não é só brinquedo: é o brinquedo com o lixo da cultura [...] A cultura pop (ver Andy Warhol) recolhe o lixo. Rock é o retorno do desprezado (MACIEL, 2022, p.135).

O *rock* é reciclagem do lixo recolhido da cultura oficial. O *punk*, como vertente do *rock*, leva seus ideais ao extremo. A música rápida e barulhenta atinge as necessidades físicas jovens através do *pogo* (a dança *punk*) e as letras desafiam a ordem, a moral, a política e a religião. Toda a rebeldia juvenil no seu mais alto grau. A roupa, os penteados moicanos são afrontas ao estilo bem-comportado adulto. No posfácio à terceira edição (a primeira data de 1977), de 1982, de seu livro *Filosofias del underground*, Racionero, destaca mudanças no *underground*, com o surgimento dos punks:

Desde que apareceu este livro, embora isso não faça muito tempo, o *underground* mudou consideravelmente de aspecto formal: os cabelos dos hippies foram cortados à máquina, as túnicas orientais foram trocadas por

jaquetas de couro preto, as bandanas em cadeados, o ar ameno, franciscano e aprazível dos hippies se transformou, como que por obra do irmão lobo, na agressiva frieza ressentida do punk [...] (RACIONERO, 2002, p.189, tradução nossa).¹⁸

Para o ensaísta, essa mudança no *underground*, da passividade dos hippies à agressividade punk, não deve ser vista num sentido crítico negativo. Não poderia ser de outra maneira. Que outra saída teria a juventude, considerando o que o sistema fez com as suas aspirações? Se não entenderam, nem a direita nem os marxistas, que o movimento *hippie* era uma proposta para se sair da crise do Ocidente, não se pode pensar que o *punk* é o desencanto. A teimosia do sistema industrial em não escutar a juventude, desde os movimentos de 68, quando se expressava um novo sistema de valores e formas de vida, é causa fundamental deste novo movimento. Movimento que supõe, mais uma vez, o testemunho da jovem geração que acusa, com a sua marginalização, os valores de uma cultura em decadência que se nega a buscar soluções imaginativas a um mundo materialista regido ainda com uma mentalidade do século XIX.

Angeli, artista assumidamente saído do movimento *punk*, cartunista, nascido em 1956, publica seu primeiro desenho na extinta revista *Senhor*, aos catorze anos. Em 1973, foi convidado pela *Folha de S. Paulo* para fazer parte da seção de quadrinhos, onde passa a publicar a tira *Chiclete com Banana* e onde surgem os personagens “Rê Bordosa”, “Wood& Stock” e “Bob Cuspe”, entre outros. Trabalhou por mais de 40 anos no jornal, sendo um dos principais chargistas políticos.

Em 1985, a *Chiclete com Banana* vira revista e Angeli é o principal responsável, junto com seu editor, Toninho Mendes. A revista é um marco para o mercado de quadrinhos *underground* no Brasil. Além do próprio Angeli, desenharam para a revista, Laerte Coutinho, Glauco Vilas Boas, Luiz Gê (1951), além de aparições esporádicas de Paulo Caruso (1949-2023), e do espaço aberto para vários novos talentos e iniciantes, entre eles Marcatti e Lourenço Mutarelli. A revista abria espaço também para outros nomes da contracultura, como o poeta maldito Glauco Matoso (1951-), e publicava, inclusive, fotonovelas com atores ainda *undergrounds*, como Cristiane

¹⁸ No original: Desde que apareció este libro, aunque de ello no hace mucho, el underground ha cambiado considerablemente de aspecto formal: las cabelleras de los hippies han sido raspadas al cepillo, las túnicas orientales se han trocado en chaquetas de cuero negro, las guirnalda en cadenas, el aire candoroso, franciscano y apacible de los hippies se han transformado, como por obra del hermano lobo, en la agresiva frailidad resentida del punk [...]

Tricerri (1961-), Ary França (1957-) e Cacá Rosseti (1954-), entre outros. Em editorial da *Chiclete com Banana* nº1, de outubro de 1985, Angeli escreve:

O ser humano é meio panaca mesmo. Alguns engolem fogo, outros escalam o monte Everest, outros ainda deitam em cama de prego; e nós resolvemos fazer um gibi – ou seria revista? – de galhofa para galhofeiros. Dois pontos, entre outros, são difíceis nesta façanha editorial: primeiro, concorrer com o pato idiota aí de cima; e, segundo, fazer galhofa num país onde ultimamente todo mundo se leva muito a sério. Não! Não vamos encher seu saco narrando as desventuras do desenhista nacional contra um bando de patos afeminados e não assumidos, pois você não comprou essa revista – ou seria gibi? – para ouvir lamúrias, e nem vamos derrubar o governo da Cisjordânia, se é que lá tem governo. Queremos com esse gibi – ou seria revista? – apenas beliscar a bunda do ser humano pra ver se a besta acorda (ANGELI apud ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA No.1, 2007, p.4).

No editorial, o pato de cima citado por Angeli é o “Pato Donald”, reproduzido por seus traços. O desenhista faz chacota com a própria publicação, que não sabe como chamá-la: revista ou gibi (afinal dedica grande parte de seu espaço aos quadrinhos). Também não se deve levá-la muito a sério. O difícil papel de uma publicação *underground* já era chegar às bancas e concorrer com publicações já consagradas, como a Disney, do Donald citado, por exemplo. No entanto, o sucesso foi imediato, mostrando que o público da época estava carente de publicações como aquela. A *Chiclete com Banana* circulou de 1985 a 1995 e vendeu mais de 3 milhões de exemplares. O período foi marcado pela nova república, depois de 21 anos de ditadura militar no país, pela hiperinflação, o movimento *punk*, o *New Wave*, a descoberta do HIV (que mudaria para sempre o “amor livre” *hippie*) e a mudança de moedas. O sucesso editorial e comercial da *Chiclete com Banana* abriu espaço para diversas publicações do gênero, entre elas a revista *Circo* (que leva o nome da própria editora da *Chiclete com Banana*), mais aberta a novos talentos; a *Animal*; a *Porrada*; a *Tralha*; a *Abutre* e várias revistas coletivas *underground* de quadrinhos brasileiros e estrangeiros.

A revista *Chiclete com Banana*, além dos artistas fixos, e das contribuições de outros artistas, lançou nomes importantes, como o cartunista Luiz Gustavo e, nos espaços abertos a iniciantes, publicou uma das primeiras tiras de Mutarelli:

Figura 8: Mutarelli na Chiclete com Banana



Fonte: ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA NO. 1

A tirinha de Mutarelli já traz uma de suas marcas nas produções, o humor negro. Além de publicar os trabalhos dos artistas iniciantes, a revista abria um importante espaço também para publicações *underground*.

Figura 9: Divulgação



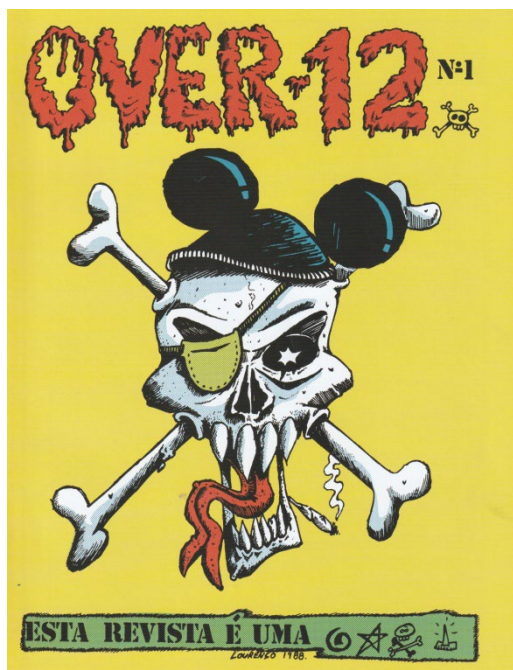
Fonte: MUTARELLI, 2020, p.9.

Na figura acima, o espaço da revista divulga fanzines e as primeiras revistas com trabalhos solo de Mutarelli, como a *Over-12*, publicados pela editora de Marcatti. Cartunista marginal, “considerado o mais importante autor de histórias em quadrinhos *underground* do Brasil” (LUNA, 2014, p.5), Marcatti também participaria da *Chiclete com Banana*, porém, sem muita liberdade, resolve publicar suas próprias edições. Da mesma geração de Laerte, Glauco e Angeli, Marcatti também se influencia pela

contracultura, lendo principalmente os quadrinhos de Shelton. “Quando eu conheci o Gilbert Shelton, o estilo desbundado dele, aí eu encontrei o que queria fazer” (MARCATTI *apud* LUNA, 2014, p.12). O grotesco *underground* de Marcatti, além dos traços considerados mais “toscos” e as formas avantajadas de determinadas partes do corpo de seus personagens, é marcado pela escatologia. Suas histórias são recheadas de sexo e fetiches que envolvem o escatológico.

Do contato com *O Pasquim* e com uma máquina *off-set* em casa, Marcatti funda a própria editora. A *Pro-C*, que funcionava na sua casa, além de lançar as revistas do próprio autor, foi responsável pelas primeiras publicações solo de Mutarelli, a revista *Over-12* e a *Solúvel*.

Figura 10: Over-12

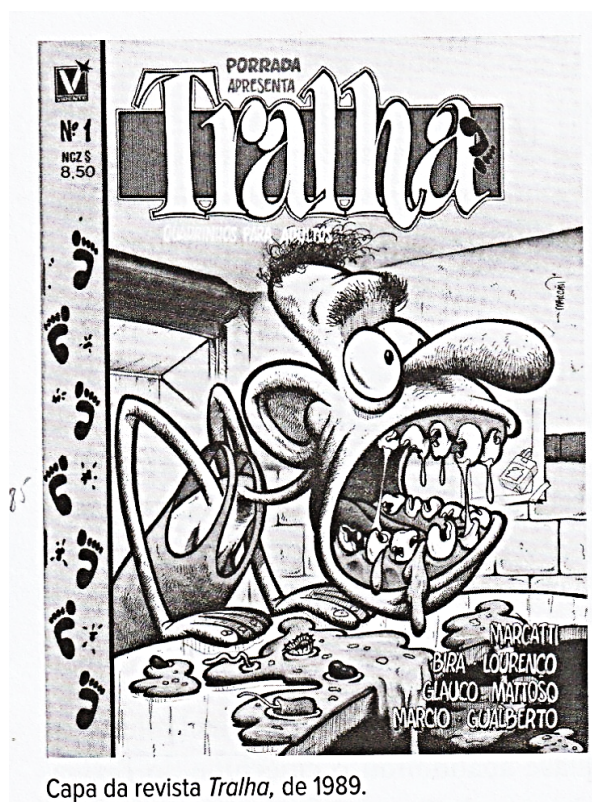


Fonte: MUTARELLI, 2020b, capa.

A abertura política dos anos 1980 no Brasil, que propulsionou a *Chiclete com Banana* e favoreceu novas publicações, também foi responsável por impor um certo padrão para as publicações, o humor, tema que Mutarelli não se encaixaria muito. O grande movimento contracultural dos anos 1960 no Brasil e no mundo deu abertura para as artes não oficiais e culminou no *underground* dos anos 80, do qual pertenceu Mutarelli. Nascido em 1964, o quadrinista não vivenciou a Tropicália, mas na sua adolescência, estavam no auge os movimentos contestatórios do *rock* (o *punk*, como

extensão), de fins do período da ditadura no Brasil, e uma já certa abertura e liberdade, que propiciou a aparição e a popularização de revistas subversivas de quadrinhos como a *Chiclete com Banana*, a *Circo*, *O Planeta diário*, *A Casseta Popular*, os fanzines *punks*, onde circulavam ideias, textos contestatórios de repúdio ao sistema, entre quadrinhos com traços toscos, grosseiros e pornográficos. Na maioria das vezes, essas produções eram impressas apenas em preto e branco, por conta do baixo custo. A revista *Tralha*, coletiva, encabeçada por Marcatti, publica alguns dos primeiros desenhos de Mutarelli, ainda identificado apenas como Lourenço.

Figura 11: Revista coletiva *Tralha* no. 1



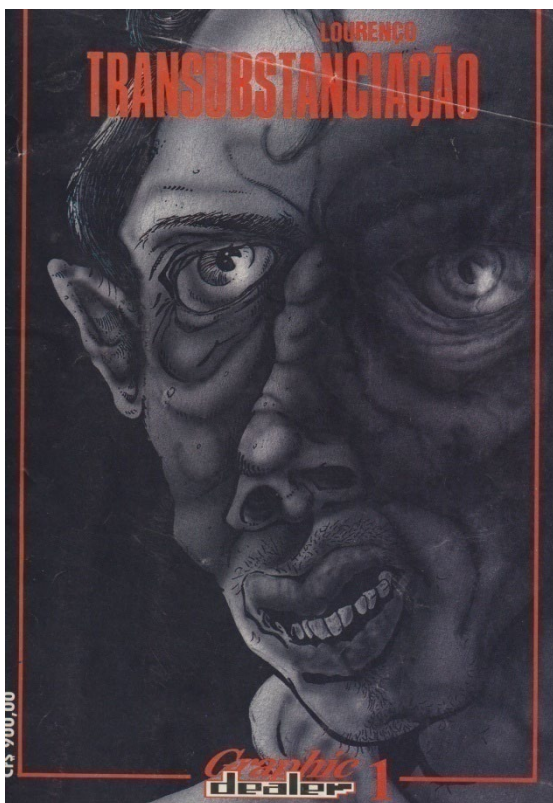
Capa da revista *Tralha*, de 1989.

Fonte: LUNA, 2014, p.22.

Nas revistas coletivas, como a *Tralha* – editada por Marcatti e Glauco Mattoso –, o espaço para os artistas é reduzido. As histórias não costumam ultrapassar uma média de quatro páginas, no máximo. Após as experiências com revistas coletivas e suas publicações solo, ainda com histórias de curta duração, e o fracasso comercial dessas publicações, Mutarelli passa a se dedicar às *graphic novels*. Elas levariam mais tempo para serem produzidas, mas o reconhecimento veio mais rápido. Foi contemplado com os prêmios mais importantes do meio, como o da *Primeira Bienal*

Internacional de quadrinhos, recebendo o prêmio das mãos de Will Eisner, o mais importante nome no gênero. O prêmio em dinheiro lhe daria um fôlego para investir em sua carreira de quadrinista e abria espaço para o abandono a empregos paralelos (Mutarelli, 2020a).

Figura 12: Capa de Transubstanciação



Fonte: MUTARELLI, 1991, capa.

Sua primeira *Graphic novel*, *Transubstanciação*, de 1991, alcançou enorme sucesso. Pela produção recebeu o prêmio *HQMix* e o trabalho rapidamente esgotou as tiragens e se tornou raro. Após a primeira *Graphic novel*, Mutarelli engatou uma sequência de obras premiadas no gênero, ainda nos anos 90: *Desgraçados*, em 1993; *Eu te amo Lucimar*, de 1994; *A Confluência da Forquilha*, 1997; *Réquiem e Sequelas*, de 1998 e a trilogia do *Detetive Diomedes*¹⁹, de 1999 a 2002. Já com uma carreira consolidada nos quadrinhos, diversos prêmios colecionados, e cansado do gênero, pois a produção de *Graphic novels* lhe tomava muito tempo, Mutarelli decide dar um

¹⁹ A trilogia foi lançada originalmente em quatro volumes: *O Dobro de Cinco* (1999); *O Rei do Ponto* (2000); *A soma de Tudo – parte 1* (2001) e *A Soma de Tudo – parte 2* (2002), todos pela Devir Editora. Em 2012, a Companhia das Letras reuniu toda a obra em volume único.

tempo do desenho e se dedica a escrita de prosa de ficção. Seus primeiros trabalhos são realizados num ritmo vertiginoso. *O Cheiro do Ralo*, de 2002, cujo processo de escrita não ultrapassa um mês, torna-se sucesso imediato e rapidamente recebe adaptação para o cinema, por Heitor Dhalia. Em 2004, escreve mais dois livros: *O Natimorto*, também adaptado para o cinema, por Paulo Machline, e *Jesus Kid*, recentemente adaptado para o cinema, por Aly Muritiba. Daí em diante, Mutarelli passa a se dedicar quase exclusivamente à prosa de ficção. Entre as publicações de *O Cheiro do Ralo* e *O Livro dos Mortos*, de 2022, o mais recente, conta com nove publicações em prosa, enquanto nesse período produziu em quadrinhos apenas a *Graphic Novel A caixa de areia* (2005) e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, em 2011. Este último mais propriamente quadrões, desenhos que ocupam uma página inteira, uma produção em cores, também algo incomum em sua obra.

Sua produção na prosa de ficção, no entanto, revela influência de outras artes vivenciadas pelo autor. Mutarelli tem se aventurado no teatro e no cinema, não só atuando, mas escrevendo peças e roteiros. Quadrinhos, música, teatro, cinema, artes plásticas são algumas das linguagens encontradas na composição de suas prosas, que se revelam em hibridismos de obras que transitam entre os gêneros e formas.

O espaço-tempo de Mutarelli esboçado até aqui ajuda a configurar sua produção inicial nos quadrinhos e vão ecoar na sua produção literária, com a inclusão das artes as quais tomou conhecimento durante seu início *underground* e participou como público ou artista. Racionero (2002) destaca que o *underground* considera todas as culturas como um arquivo de onde se pode escolher os elementos culturais que se adaptem aos objetivos de indivíduos ou grupos. Nesse sentido, segundo Marques (2022, p. 87), “o *underground* escolhe as linguagens que lhe sejam úteis e as rebaixa a seu nível, o subsolo, para que assim represente seu mundo e seu estilo”. Do ponto de vista do subsolo, Marques exemplifica a reutilização dessas artes, dessas linguagens, na narrativa de Mutarelli: a música, em forma de paródia em *O Cheiro do Ralo* ou como trilha sonora, no tango de *Transubstanciação*; a transfiguração de Renoir, ridicularizada em rabiscos, em *O Cheiro do Ralo*; a homenagem a Munch, reproduzido em *Transubstanciação*; a citação a Bosch, e sua influência no desenho ou na escrita, dentre vários outros. Desse arquivo cultural, Mutarelli forma seu universo de imagens, culturas, artes, linguagens e constrói seu próprio mosaico artístico narrativo.

O teatro é uma das artes que fazem parte desse mosaico mutarelliano. É a partir dessa arte que se inicia a análise da narrativa em prosa do autor, guiando a leitura de *O Natimorto* e *Nada me faltará*, como se confere no capítulo que segue.

2. O TEATRO NA FICÇÃO MUTARELLIANA

A expressão de que não há nada para expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma força para expressar, nenhum desejo de expressar, junto com a obrigação de expressar.
(BECKETT, Samuel. 2009, p.2)

2.1 A dramaturgia de Mutarelli em *O teatro de sombras*

Cinco peças escritas por Mutarelli entre 2004 e 2007 foram reunidas em *O Teatro de sombras* (2007). “O que você foi quando era criança?” trata das relações entre um grupo de amigos e parentes confinados em um apartamento, pelo motivo de uma quarentena causada por um vírus espalhado no prédio em meio a uma festa que se realizava. A primeira peça da antologia trabalha temas comuns à obra de Mutarelli: o humor negro, a ironia e o paradoxo. “José Manoel” está recém-desempregado, mas mesmo assim promete receber o primo, também desempregado, em seu apartamento até que este se reestabeleça. José Manoel recebe um nome que comumente é abreviado como “Zé Mané” e serve para denominar um qualquer, um nome comum para diminuir alguém sem importância. De fato, é assim que ele age. José Manoel apenas cumpre as ordens que a esposa, Shirley, manda, com a qual tem um relacionamento forçado. O primo, Bóris, é um ex-palhaço desempregado por conta do fechamento do circo. Ele é casado com Olga, a mulher invisível. A peça se passa no apartamento de Shirley e José Manoel, que recebem o casal do circo e mais alguns convidados para uma recepção: Carmela e o marido, Erasmo, e Lila. Erasmo está sempre deslocado e fala pouco. Comunica-se com pequenas frases que anota de livros ou de diálogos alheios e os guarda na carteira. Lila é amiga de Shirley, dos tempos da escola, que se deu bem na vida e foi morar no exterior.

O drama não é convencional. Antes de iniciar as ações, quatro outros textos as antecedem. Uma citação de Telésio discorre sobre o espaço. Na sequência, um pequeno texto intitulado “Resenha” antecipa, de certa forma, temas que serão desenvolvidos na peça: “Já não nos importa a felicidade, importa apenas parecermos

felizes [...] Só nos resta uma boa poltrona para que possamos, de forma confortável, aguardar que as águas nos libertem [...]” (MUTARELLI, 2007, p. 13). O terceiro texto recebe o título de “Parábola” e também toca em temas que serão trabalhados não só na primeira peça, mas também nas outras: o deslocamento humano. O texto discorre rapidamente sobre a solidão, o ritmo, o entorpecimento das pessoas no mundo e as relações de espaço e tempo em ambientes compartilhados: “partilhamos o mesmo espaço, mas não partilhamos o mesmo tempo” (MUTARELLI, 2007, p. 13). O quarto texto é “A carta”. Nela, o primo Bóris, o palhaço que não queria ser palhaço, mas escapista, acabou aceitando o emprego no circo por conta de seu físico, que não era adequado para outra função. Na carta dirigida a José Manoel, Bóris explica sua situação e pede abrigo ao primo, para ele e a esposa. Até que se restabeleçam.

Esses quatro textos iniciais auxiliam a inserir o leitor no clima da peça. Já o texto dramático, propriamente dito, possui a estrutura clássica, não foge do padrão. São as falas das personagens, suas ações e intervenções sobre como deve ser encenada a peça: indicações de cenário, figurino, iluminação, tempo e características das personagens, que estruturam o texto. As intervenções dramáticas recebem o nome de rubricas (ou didascálias): são “Indicações (inclusive o nome das personagens antes de cada fala), e informam sobre o espaço que se desenrola a ação, sobre a ação e sobre o emissor da mensagem” (HUBERT, 2013, p.274). Uma rubrica clássica apresenta o espaço e caracteriza os personagens apenas para ambientar o espectador do espetáculo e orientar o montador. Nos exemplos de dramas clássicos, é possível observar bem o papel da rubrica num texto do gênero dramático puro:

A casa de Werle. Um gabinete de trabalho, luxuoso e confortável. Armários cheios de livros. Móveis estofados. No meio da sala, uma escrivaninha coberta de papéis e de registros. Lâmpadas acesas difundem uma luz amortecida por pantufas verdes. Pela porta do fundo, aberta a dois batentes, e cujos reposteiros estão levantados, vê-se um grande salão, ricamente mobiliado, muito iluminado. À direita, no gabinete de trabalho, uma porta móvel que dá para os escritórios. À esquerda, numa lareira, um fogo de carvão. Mais ao fundo uma porta de dois batentes conduz à sala de jantar (IBSEN, 1984, p.102).

Essa rubrica abre a peça *O pato selvagem*, de Ibsen, um dos maiores nomes do teatro mundial. A indicação aparece logo no primeiro ato. Percebe-se o caráter meramente descritivo do espaço, que dá uma visão de como deve ser montado o palco para a cena do espetáculo. Na sequência, ainda na mesma rubrica, a indicação das personagens é apresentada:

Petersen, de libré, e Jensen, casaca, arrumam o gabinete de trabalho. No salão grande se vêem dois ou três outros criados arrumando e acendendo as velas. Ouve-se um ruído de conversa e risos vindo da sala de jantar. Batem num copo com uma faca. Faz-se um silêncio. Ergue-se um brinde. Aplausos. O rumor das conversações recomeça (IBSEN, 1984, p.102).

O pato selvagem pertence aos chamados dramas modernos de Ibsen, em oposição aos dramas românticos do autor. Um período mais realista de sua obra, em que aborda de maneira trágica as relações humanas e o mundo das aparências. Ibsen também foi desbravador do teatro em prosa. Nota-se, pela rubrica inicial, que as personagens, ainda num ambiente de trabalho, preparam-se para uma comemoração que acontece no mesmo ambiente.

Rosenfeld (1965, p. 18) esclarece que no gênero dramático puro, em contraposição à narrativa épica,

não há mais quem apresente os acontecimentos: estes se apresentam por si mesmos, como na realidade; fato esse que explica a objetividade e, ao mesmo tempo, a força e intensidade do gênero. A ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador. Isso se manifesta no texto pelo fato de somente os próprios personagens se apresentarem dialogando sem interferência do autor. Este se manifesta apenas pelas rubricas que, no palco, são absorvidas pelos atores e cenários.

No trecho destacado, Rosenfeld salienta as características do drama puro, aquele que não sofre grandes influências de outros gêneros na sua estrutura: a objetividade, pois o que conhecemos da ação se dá por meio das personagens, sem filtros do autor, que se manifesta somente pelas próprias personagens ou pelas rubricas. É o que se pode observar nas indicações de Ibsen. Mesmo com várias mudanças que o teatro sofreu desde a Antiguidade até a contemporaneidade essa estrutura não se altera muito. Quando Rosenfeld se refere ao gênero dramático puro, reconhece que o drama pode trazer em si interferências da lírica, muito comum em todos os períodos do teatro, e da épica.

A primeira peça de Mutarelli no *Teatro de sombras* quebra um pouco essas convenções. Uma primeira rubrica, tradicional, inicia a peça: “Abre as cortinas, vemos um homem, José Manoel, acorado penteando as franjas de um tapete. Entra em cena uma mulher, é sua esposa Shirley, apressada” (MUTARELLI, 2007, p. 23). No entanto, as rubricas subsequentes, de extensão bem maiores, não se restringem apenas a indicações, elas impregnam o pensamento das personagens, agindo como narrações, além do caráter descritivo de uma rubrica comum:

José abre a porta. Carmela está a frente do marido. Por um segundo os olhos de José penetram os de Carmela. O tempo é suspenso. Sua pupila dilata. Sua boca, num espasmo, sorri. Nesse longo período de um segundo. José se esquece que foi obrigado a entrar no programa de demissão voluntária da firma onde trabalha. José mantém o rosto de Carmela congelado em sua mente. O desejo de José por Carmela aniquila o tempo. José se esquece que em breve chegará seu primo (MUTARELLI, 2007, p. 24).

A rubrica destacada aparece ainda no início da peça e indica a chegada da primeira personagem convidada à recepção preparada pelos anfitriões. Acontece que ela não se restringe às indicações e descrições comuns às didascálias. A estratégia utilizada invade o mundo psicológico da personagem, uma estrutura própria da narrativa que se assemelha ao monólogo interior, pela utilização do discurso indireto livre. No entanto, isso se coloca numa rubrica, comumente utilizada como indicações para o montador do espetáculo e para os atores. Como representar no palco o esquecimento de José ou a imagem de Carmela em sua mente? Em um trecho mais adiante, após um pequeno diálogo entre as personagens, depara-se com mais uma breve rubrica:

Shirley olha para José. Ele está ficando careca. Ele é sempre desajeitado. Faz nove anos que eles estão sobre o mesmo teto. Shirley sente falta de ar. Há muito Shirley já percebeu a burrada que fez. José não está a sua altura. Nunca esteve. À noite ela tomará um sonífero a mais caso ele a procure na cama. Shirley morre de nojo das mãos de José. E da boca. Do hálito acre. Da cabeça. Sente náuseas em pensar em seu corpo flácido e peludo [...] (MUTARELLI, 2007 p. 25).

A intervenção não se restringe a indicações de cena ou de atuação. Percebe-se um narrador que percorre a mente da personagem, antecipando, inclusive suas possíveis ações futuras e seus devaneios, num fluxo de pensamento típico dos mais modernos romances contemporâneos. É possível, dessa forma, inferir que não se trata de um gênero dramático puro.

Em outro ponto, mais adiantado da peça, quando se apresenta “Erasmus”, marido de “Carmela”, a primeira convidada, um narrador se dirige ao leitor: “[...] Erasmus é tímido. Não, Erasmus é antissocial. Não, Erasmus é sociopata. *Olhe para ele.* Ele olha para os quadros na parede fingindo se integrar com o grupo. *Olhe para ele cutucando o nariz*” (MUTARELLI, 2007, p.26, grifos nossos). Mais uma vez a indicação não contém apenas instruções de encenação, mas avança para um diálogo imaginário

entre o texto e o leitor/espectador. Como transpor para o palco indicações de rubricas como essas?

A peça transcorre num clima de ironia, de paradoxos e de humor negro, mostrando uma inusitada relação entre as amigas de escola “Shirley”, “Carmela” e a bem-sucedida amiga que foi para o exterior – “Lila” – mas que retorna ao Brasil para corrigir uma cirurgia mal feita que a deixou com a pálpebra caída e a boca torta. Do outro lado, “José”, o primo palhaço e sua esposa, Olga, a mulher invisível, e o deslocado marido, “Erasmus”, da amiga, Lila. Em meio à festa de recepção aos convidados no apartamento, fica-se sabendo que um vírus gripal altamente contagioso foi espalhado no prédio, portanto, todos estão de quarentena compulsória e ficam impedidos de deixar o edifício. Nesse cenário de claustrofobia, instala-se o caos e as personagens se agridem utilizando do sarcasmo, da ironia, da humilhação e da crueldade. Por meio das falas e atitudes das personagens, situações desconcertantes, como risos forçados e humilhações se apresentam na peça:

Shirley – E essa torta? Eu disse que não precisava trazer nada. Não precisava se incomodar. Que delicadeza.
 Lila – Não, a torta eu trouxe para o palhaço.
 Shirley – Para o palhaço?
 Lila – É. Quero ver se ele deixa eu enfiar em sua cara. Palhaço adora essas coisas (MUTARELLI, 2007, p. 28).

A situação poderia mostrar-se engraçada não fosse o ex-palhaço ser destituído de senso de humor, dada a sua insatisfação com a antiga profissão, pois sua inclinação seria para escapista, malabarista, ou coisa que o valha. A situação paradoxal abre espaço para falas como as de “Carmela”: “Eu estou louca para ver a mulher invisível” (MUTARELLI, 2007, p.26). Nesse caos estabelecido, situações que beiram ao *nonsense*, como vizinhos que reclamam pelo barulho produzido, enquanto outros reclamam do excesso de silêncio, a peça tem um começo definido, mas não um fim. A mulher invisível, por ser inotável, é a única que consegue fugir do espaço. A encenação se encerra no meio de um diálogo, sem uma conclusão propriamente dita, sem um desfecho, demonstrando que a situação continua e não há um objetivo propriamente dito, como as peças do Teatro do absurdo.

Martin Esslin (2018) esclarece que o Teatro do absurdo não é um movimento ou escola, mas traços, características de um teatro que vai contra a ordem naturalista, a razão e a objetividade. Pode ser encontrado com mais frequência em meados do

século XX, mas também em seus antecedentes, desde as origens do teatro. Esslin cita que o teatro sempre costuma pautar-se por um história bem construída, temas bem definidos, caracterização e personagens reconhecíveis, final bem explicado, diálogo perspicaz ou espirituoso. O Teatro do absurdo, ao contrário, pode surgir de um sonho ou pesadelo, sem um início ou fim definidos. Segundo o autor, essas características do absurdo partem de uma reação que é a “sensação de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados” (ESSLIN, 2018, p.22). O ensaísta se refere às tentativas de representação de realidade levadas ao teatro desde a antiguidade até o extremismo do naturalismo. E, como tal, o Teatro do absurdo desistiu de tentar representar, ele apenas apresenta: “O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o *apresenta* tal como existe – isto é, em termos de imagens teatrais concretas” (ESSLIN, 2018, p.24, grifos do autor).

“Mau olhado”, a segunda peça de *O Teatro de sombras*, debate as relações familiares, quando coloca mãe e filha discutindo temas sobre comportamento em um retorno inesperado da filha ao lar. A apresentação das personagens traz uma série de réplicas para representá-las, misturando o teatro convencional com um teatro de bonecos.

Christiana – Humana.
 Mãe – Réplica.
 Maria – Réplica.
 Rufino – Réplica.
 Rex – Cão, réplica.
 Compartimentos.
 Sala.
 Cozinha.
 Covil. (MUTARELLI, 2007, p.77).

A indicação de réplicas das personagens aqui adquirem um duplo sentido, pois na indicação inicial da primeira cena, um trecho da primeira rubrica indica um cenário que representa uma cidade grande, com suas luzes, transeuntes, mas que se transmuta para o cenário da fazenda onde “Christiana”, a filha, retorna para reencontrar a mãe:

O novo cenário deve sugerir uma casa, a sala de jantar de uma casa de campo, sítio ou fazenda. Deve haver papel de parede, ou algo que sugira isso. Alguns retratos nas paredes e um quadro que retrate uma paisagem

marinha. Há uma réplica humana, uma boneca, a Mãe, sentada à mesa aparelhada com um jogo de chá para duas pessoas, toalha, pães, bolo, quatro cadeiras. Christiana entra em cena carregando uma mala, sacolas e pacotes de presentes (MUTARELLI, 2007, p.81).

A rubrica mostra que a personagem “Mãe” deve ser representada em cena por uma boneca, réplica humana. Além da mãe; “Maria”, a empregada; “Rufino”, o caseiro e “Rex”, o cão, também devem ser representados por bonecos. São réplicas. A indicação das personagens, por outro lado, também revela uma das características do drama: “O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções” (ROSENFELD, 1965, p.24). O diálogo desenvolvido entre afirmação e réplica entre as personagens do drama, aqui são mediados por réplicas (no sentido de imitações) e humanos. As personagens indicadas como réplicas, imitações de seres, como bonecos, ironicamente, também funcionam como as réplicas do diálogo como bonecos, são personagens sem profundidade, meras escadas para o discurso da personagem principal, humana. As réplicas são personagens que desempenham o papel que se espera delas, como personagens tipo, a mãe, a empregada, o caseiro.

Moisés esclarece que, segundo a classificação de E. M. Forster, as personagens se dividem em planas e redondas. As planas, que carecem de maior profundidade, são subdivididas em tipos e caricaturas. As personagens tipo são aquelas cuja peculiaridade “alcança seu auge sem causar deformação”, já nas caricaturas, “a qualidade ou ideia única é dilatada ao extremo, provocando uma distorção propositada, a serviço da sátira ou do cômico” (MOISÉS, 2013, p.360). No entanto, as personagens tipo sofreram variações semânticas ao longo dos séculos, passando a ser usado como grande figura universal ou tipo social (Moisés, 2013), sentido mais comum aplicado na atualidade. Em resumo, são personagens sem profundidade, geralmente identificadas pelo papel social que exercem.

Em “O que você foi quando era criança?”, essas personagens se comunicam, na maioria das vezes, por meio de frases feitas. Várias situações são colocadas num entrechoque constante entre mãe e filha. “Christiana”, com distúrbios psicológicos, uso de remédios controlados e brigada com o marido, se refugia na casa da mãe. O embate se dá principalmente por conta do relacionamento entre a filha e o pai falecido, que a mãe considerava um relacionamento anormal, beirando o incestuoso. O caseiro considera a mãe uma pessoa má, amaldiçoada, que influencia o comportamento

agressivo do cão, daí o título da peça, “Mau-olhado”. Em certo momento, “Christiana” se lembra de uma boneca, “Vanessa”, que teve na infância e que, em algum momento, perdeu a capacidade de lhe dar vida, uma possível referência a passagem à vida adulta. A maldição da mãe apresenta-se em alguns momentos como uma possível possessão do mal. Às vezes, ela fala a parte e em outro idioma. No entanto, todo o cenário de realidade na discussão das relações familiares se revela no final como um *nonsense* absurdo. De repente, a mãe deixa de responder:

Christiana – Não vai embora mãe! Não me deixe aqui! O Rufino soltou o cachorro! Mãe!
 Christiana – Mãe!... Por favor, não me deixe ficar aqui sozinha mãe!
 De tanto chacoalhar a boneca tentando reavivá-la a boneca cai ao chão.
 Christiana grita para Maria:
 Christiana – Maria me ajuda! Corre aqui, Maria. [...]
 Christiana – Maria, me ajuda! Não está funcionando! Eu preciso de um lápis ou uma caneta...qualquer coisa...me ajuda...eu estou...perdendo o controle...me ajuda... Maria! Maria!... (MUTARELLI, 2007, p.127).

A estratégia de “Christiana” remete ao mito judeu do “Golem”, boneco de argila, que ao receber na testa a inscrição “vida” (em algumas versões, “verdade”), ganha vida. Assim como a boneca “Vanessa”, que perdeu a capacidade de se comunicar, a mãe também não lhe dá mais ouvidos. No final, todos, exceto a a própria “Christiana”, são revelados como simples bonecos, evidenciando-se as réplicas do início, mas que haviam tomado feições tão realistas que podem confundir o leitor a ponto de deixar no ar a própria idade e condição da protagonista. Embora as falas se mostrem bastante adultas, era mesmo uma adulta ou uma criança brincando? Afinal, as réplicas eram apenas contrapontos para o desenrolar do discurso da protagonista, réplicas construídas por ela própria.

Samuel Beckett é apontado por Esslin como um dos mais importantes nomes do Teatro do absurdo, suas questões se assemelham bastante aos temas trabalhados por Mutarelli. A solidão, personagens vagabundos, andarilhos, perdidos, assim como a busca por respostas à grande pergunta metafísica e psicológica como “Quem sou eu?”, se mostram bem maracantes na estrutura de sua escrita dramática. Na rubrica que inicia *Esperando Godot* (2017), uma das maiores referências do Teatro do Absurdo, pela temática de desesperança e a falta de ação das personagens numa espera infundável, Beckett apenas indica muito diretamente:

Estrada no campo. Árvore. Entardecer.

Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa, ofegante; recomeça. Mais uma vez.
Entra Vladimir (BECKETT, 2017, p.15).

Suas indicações são bem objetivas, sem especulações acerca dos pensamentos das personagens, seguem o padrão clássico da estrutura dramática, apenas apresentando o cenário do espaço e as duas personagens que iniciam a cena. E assim continua em todas as intervenções de rubricas:

Vladimir sai. Estragon levanta-se e o segue até o limite do palco. Mímica de Estragon análoga aos gestos de torcedores de boxe investigando um pugilista. Vladimir volta, passa à frente de Estragon, atravessa o palco, olhos baixos. Estragon ensaia alguns passos em sua direção, para (BECKETT, 2017, p.24).

Por mais subjetiva que possa parecer a expressão “investigando um pugilista”, a instrução da rubrica indica que isso deve se realizar por meio de uma mímica, o que pode apontar um caminho para o realizador. Ao contrário, as rubricas de Mutarelli apresentam um mundo interior, muito subjetivo, diferente da objetividade sugerida à ação teatral, como pode ser visto em outro trecho de “Mau-olhado”:

[...] Christiana anda pelo cômodo, está emocionada, há muito tempo não visita a casa. As recordações parecem tomar conta dela. Enquanto conversa com a mãe, Christiana vai tocando os objetos que compõem o ambiente. Cada objeto ilumina uma lembrança esmaecida, um fato que quase se apagou pela sobreposição de novos acontecimentos. A boneca de porcelana, a cadeira de balanço, o quadro que retarata a paisagem marinha, as peças de estanho, o papel de parede, uma pequena rachadura no teto que lembra um velho com longa barba... Antigos retratos emoldurados... O perfume que permanece impregnado em cada objeto... (MUTARELLI, 2007, p.82).

Representar a ação de “Christiana”, por meio da rubrica andando pelo cômodo e tocando os objetos, é tarefa simples pela objetividade da descrição inicial. Mas, como representar as sensações, perfumes e emoções que os objetos lhe despertam, embora bem narrados, num trecho que deveria ser objetivamente descritivo? Aqui, mais uma vez, temos a intromissão da narração no gênero dramático, revelado na característica desse autor, que costuma mesclar gêneros, linguagens, artes. As formas escolhidas por Mutarelli estão intimamente ligadas aos temas desenvolvidos. Mesmo em outros gêneros trabalhados, a mistura se faz inevitável, nunca se apresentam como formas puras. Os assuntos, temas, pedem isso, é inexorável.

Sobre a indissociabilidade entre forma e conteúdo, Esslin foi buscar no próprio Beckett, em ensaio sobre Joyce, algumas considerações:

[...] a forma, a estrutura e o clima de uma asserção artística não podem ser divorciados de seu significado, de seu conteúdo conceitual; pelo próprio fato de uma obra de arte em seu todo *ser* seu significado, *o que* é dito está indissolivelmente ligado à *maneira* por que é dito, e não pode ser dito de nenhuma outra maneira (ESSLIN, 2018, p.42, grifos do autor).

A citação de Esslin é seguida de uma crítica que ele faz à multiplicidade de tentativas de interpretação que reduzem em poucas frases explicações de obras complexas como *Hamlet*. Como se a complexidade de obras de arte pudessem ser reduzidas a conceitos explicativos quanto ao seu conteúdo, formas racionais que o cientificismo (e o naturalismo, em consequência) costumou padronizar.

O Teatro do Absurdo usa a própria linguagem e sua incapacidade de comunicar a condição humana para representar. Segundo Esslin (2018, p.23), “o Teatro do absurdo procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo”. A linguagem, embora ainda desempenhe um papel importante, o Teatro do absurdo “tende para uma desvalorização radical da linguagem [...] é parte do movimento “antiliterário” de nosso tempo, que encontrou sua expressão na pintura abstrata [...]” (ESSLIN, 2018, p.25).

“Um e outros”, a terceira peça da coletânea teatral de Mutarelli, discute situações bizarras relacionadas com a comunicação em um estranho curso. A peça, de início, parece um telefone sem fio, em que as personagens repetem à exaustão fórmulas colocadas num curso cujo professor parece estar quase sempre ausente. Não há no início da peça indicações de cena, tampouco caracterizações de personagens. As falas do curso, chamadas de módulos, são construídas de frases feitas ou ditados populares (chamados módulos pré-fabricados) e brincam com as técnicas de comunicação tão comuns no mercado atual:

Um – Pare com isso! Está louco?!
 Outro, Desta Vez com Camisa Florida – Eu não! Não é meu primeiro dia?
 Então? Sou bruto, não sei me comunicar. Estou aqui para aprender. Estou pagando para isso (MUTARELLI, 2007, p.171).

As personagens não possuem nome, são apenas identificadas como “Um”, “Outro”, “Moça”, “Gordinho Efeminado”, “Mestre”, “Mulher de Cabelo Negro”. Suas

marcas são as características físicas ou os papéis que representam, mais uma vez, como personagens tipo. O final da peça se dá quando um dos participantes do curso rouba o livro do mestre, que diz ter todas as respostas e, junto com outra personagem, trava um diálogo sem sentido aparente que culmina com questões acerca do sentido da vida, porém, sem desfecho ou conclusão qualquer, uma total falta de enredo. Note-se que a falta de enredo é uma das marcas do Teatro do Absurdo, assinalada por Esslin. O ensaísta toca no tema ao comentar as peças de Beckett. Para Esslin (2018, p. 69), essas peças “são formulações da própria situação humana. Faltam-lhes tanto personagem quanto enredo [...] o enredo só pode existir no pressuposto de que os acontecimentos no tempo têm alguma importância”. São de fato acontecimentos sem importância, sem história, mas situações.

“Deus e o Cachorro”, a quarta peça, apresenta um diálogo entre dois personagens que viajam ao litoral com a intenção de apresentar a praia a um deles, que ainda não a conhecia. Aqui há a ausência total de rubricas e nenhum enredo. As personagens recebem nomes que nada representam, em inglês, “Dam” – represa ou dique; “Anoder” – another: outro – “Nice” – bela – e o “Pescador”. O diálogo que se trava entre os dois que chegam à praia, o pescador e a atendente de um bar, revela o abandono de uma das personagens diante da possibilidade de sucesso amoroso do outro. O título se refere a uma brincadeira que fazem as personagens sobre questões metafísicas ao comparar o nome cachorro em inglês, “dog”, que no mesmo idioma é deus ao contrário, “god”. O que Mutarelli faz é personificar virtudes ou vícios, tal como destaca Esslin acerca de Beckett, ao dizer que o que se apresentam nessas peças do absurdo “não são personagens, mas corporificações de atitudes humanas básicas” e, mais a frente: “o que se passa nessas peças [não] são *acontecimentos* com princípio e fim definidos, mas tipos de situações que se repetirão eternamente” (ESSLIN, 2018, p. 69, grifo do autor). O autor sublinha “acontecimentos”, pois, em se tratando de *Esperando Godot*, pode-se dizer que não há acontecimento, tampouco enredo. A peça se constitui em uma infinita espera pela personagem do título, que nunca vem, retrato da desesperança e falta de perspectiva do pós-guerra. Não à toa a peça foi tão bem recebida em sua estreia em uma cadeia americana, símbolo da desesperança, em San Quentin, em 1957, como afirma Esslin (2018).

Quanto às frases feitas e o *nonsense*, Esslin também os cita como expedientes utilizados pelo Teatro do Absurdo. Ionesco é um dos que mais exploram as frases feitas, de fontes das comédias do passado, como forma irônica de explorar a

dificuldade da comunicação humana ao usar a repetição de fórmulas consagradas que não chegam a dizer nada. Esslin vai buscar em Freud a defesa do *nonsense*, que “tem suas raízes na sensação de liberdade que experimentamos quando podemos abandonar a camisa de força da lógica” (FREUD *apud* ESSLIN, 2018, p.292). Para o psicanalista, esse jogo do *nonsense* é abafado na vida real, mas pode ser comprovado nas brincadeiras de jovens alcoolizados ou no prazer das crianças ao juntar palavras a esmo.

Esslin ressalta quatro principais pontos que podem caracterizar o Teatro do Absurdo, inclusive, se interpenetrando:

Teatro “puro”; isto é, efeitos cênicos abstratos tais como os que nos são familiares no circo ou no teatro de revista, no trabalho de malabaristas, acrobatas, toureiros e funâmbulos.
Palhaçadas, brincadeiras e cenas de loucura.
Nonsense verbal.
Literatura de sonho e fantasia, frequentemente contendo forte elemento de alegoria (ESSLIN, 2018, p.282).

As duas peças finais do livro de Mutarelli são bem curtas e, se encenadas, provavelmente comporiam partes de um espetáculo de maior duração.

“Arremedo”, a última peça, se passa num teatro, e também trata da comunicação, sua impossibilidade, seus desencontros, causados, inclusive, pelo excesso de informação de nossa era:

Velho – De alguma forma sempre prevemos o que virá. Estamos, todos, intoxicados de informação. Anestesiados... A informação também pode ser o ópio do povo, percebe?
Ele – Como?!
Velho – É sempre a mesma história. Será que você não percebe isso? (MUTARELLI, 2007, p.240).

São apenas quatro personagens que se revezam em cena. Além do “Jovem” e do “Velho”, há um “Outro” e “A Jovem”, que é invadida, ao que parece, pelas falas das personagens que representam peças no teatro que serve de cenário ao drama, já que essas cenas se passam na coxia. Os diálogos revelam-se totalmente *nonsense*, ninguém parece se entender. O velho, que costuma ser apresentado no senso comum como o arquétipo da sabedoria, apenas tece breves comentários sobre as questões colocadas pelo jovem, mas sem nenhuma conclusão, palavras que deixam no ar, sem responder a qualquer expectativa do jovem, ávido por respostas. De alguma forma,

são questões que não possuem respostas ou explicações, mas que devem ser colocadas. Questões que nem o excesso de informações é capaz de apontar caminhos. Nas palavras de Esslin, essa “comunicação do incomunicável” pode parecer paradoxal, mas faz sentido: “é um ataque à complacência fácil e barata dos que acreditam que falar de um problema é resolvê-lo, que o mundo pode ser dominado por classificações e fórmulas bem-arranjadas” (ESSLIN, 2018, p.79). É essa complacência que pode nos jogar numa profunda sensação de frustração.

Quanto à estrutura dessa última peça ela se difere da anterior principalmente no que diz respeito a rubrica. Ela se destina mais a indicação que devem ser consideradas pelo montador, que sugere o uso de recursos extra-dramáticos.

O cenário é uma coxia. Uma estrutura rústica de madeira, o avesso dos palcos. Há uma fenda estreita. Por esta fenda vislumbramos sombras que passam (imagens cíclicas de forma randômica, cerca de quarenta e três imagens que se alternam de forma desordenada). Talvez do outro lado ocorram espetáculos. É possível que uma série de peças se desenvolvam em pequenos palcos, pequenas vitrines. Deve haver outras vitrines, é provável. Preferimos acreditar que sim [...] Pensamos que ocorram feitos incríveis [...] Há sempre um murmúrio contínuo, isso é fato [...] (MUTARELLI, 2007, p.235).

O texto é uma inversão platônica. No mito da caverna, tal como sugere Platão, os homens são acorrentados e vivem em total ignorância até que se suponha que um deles possa se libertar e conhecer o que se passa fora da gruta. Esse conhecimento, que tiraria os homens das trevas da ignorância, seria libertador, porém poderia trazer consequências indesejáveis a quem retornasse à caverna:

[...] Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento desta gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa iminência por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens dos robertos colocam diante do público para mostrarem suas habilidades por cima deles (PLATÃO, 2001, p.315).

O trecho é a entrada do *Livro VII da República*. Nele, Sócrates expõe para Glauco a alegoria da caverna para que imagine o mundo de ignorância em que vive o homem e o conhecimento que se pode adquirir ao se libertar das correntes. O trecho de Mutarelli é bastante semelhante ao de Platão. A coxia, assim como a caverna,

separa os homens que ali estão dos que estão do outro lado, de quem só se tem pequenas imagens produzidas por sombras ou rumores de conversas. Mutarelli estrutura o cenário como a própria caverna, os personagens ali dispostos vivem em ignorância do que se passa do outro lado. “A informação/ópio do povo”, expressão dita pela personagem, pode representar o conhecimento sugerido por Platão. O texto mutarelliano exhibe cenário semelhante para inverter o pensamento platônico. Enquanto no diálogo descrito por Platão a intenção de Sócrates é lançar luz sobre a alegoria e explicar a Glauco a função do filósofo na urbe, perceber a ignorância, a vida miserável, para desfrutar uma condição mais feliz no mundo inteligível, no diálogo de Mutarelli, o velho, a imagem da sabedoria, não tem nada a dizer. No mundo apresentado pela caverna de Mutarelli nenhum diálogo é esclarecedor. Ao contrário, ao que parece, tudo já foi dito, não há mais nada a ser ensinado: “Tudo é por demais previsível, não é mesmo? Já nada nos surpreende” (MUTARELLI, 2007, p.239). Pode ser que o homem liberto das amarras tenha voltado (“A Jovem”, que reproduz as falas ouvidas do outro lado do palco?), mas o que trouxe não tenha agradado aos homens da caverna: “[...] Estamos, todos, intoxicados de informação. Anestesiados...” (MUTARELLI, 2007, p.239). Tudo em “Arremedo” não passa de cópias; é o avesso do palco, a farsa da comunicabilidade e o simulacro da alegoria de Platão.

Paralelo ao texto dramático, Mutarelli, parece dar extrema atenção ao modo como essa peça deve ser encenada. Tamanha importância revela-se ainda em trechos que vão além da rubrica inicial, como passagens inteiras que devem ser apresentadas em *off*:

“O homem que vendia sapatos
proferiu parte da última sílaba de um verso.”
O palco permanece vazio. Em meio aos burburinhos frases são pinçadas e se sobressaem pela diferenciação de nível e volume (MUTARELLI, 2007, 236).

O texto segue a alegoria da caverna, o que se ouve em *off* são murmúrios do que se passa do outro lado, o palco. Os trechos selecionados, além de demonstrarem a importância que o autor dá à montagem, revelam que certos efeitos podem ou precisam ser concretizados por meio de recursos elétrico-eletrônicos, como gravadores, projetores e iluminação. Dessa forma, a encenação da peça deveria se dar numa estrutura de *happening*. As teorias demonstram que o texto dramático só se realiza no palco, e o pós-dramático relega o texto a um segundo plano. Lehman (2007)

produziu um extenso ensaio sobre o que denomina de teatro pós-dramático. A análise que Lehman faz é difícil de estendê-la ao texto dramático propriamente dito, à literatura dramática, pois, o conceito de pós-dramático está mais ligado à encenação, à realização, à materialização do texto no palco. É o realizador, o diretor quem ganha *status* de importância na encenação por meio do auxílio da luz, do som, de recursos cinematográficos, que deslocam o texto do centro da realização teatral. Não por acaso, o tema do texto, ocupa menos de vinte das mais de quatrocentas páginas páginas de seu extenso ensaio.

Silvia Fernandes (2017) faz uma série de observações às teorias de Lehman. Segundo a crítica, “a ausência do drama e a quebra da ilusão de realidade compõem as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático” (FERNANDES, 2017, p.16). Nesse sentido, o teatro de Brecht e mesmo o Teatro do absurdo pertenceriam à tradição do dramático. Contudo, se considerarmos a quebra da realidade, como o mundo de sonhos ou brincadeiras lúdicas na peça “Mau-olhado”, poderíamos considerá-la uma produção própria do pós-dramático. Fernandes destaca ainda como marca desse teatro apontado por Lehman, o que “privilegia o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos, cria elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem exige uma postura produtiva” (FERNANDES, 2017, p.25).

Quanto às relações entre palco e texto, Lehmann (2007) observa que no teatro antigo o texto

já é perfeito como obra de linguagem, e a perspectiva inteiramente diferente do teatro, para a qual o texto apresenta um material. O novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito (LEHMANN, 2007, p.245).

Isto é, se no teatro antigo o texto dramático por si só já é uma obra autônoma e verdadeira obra de arte, no teatro atual, ele é mais um elemento. Lehmann vai buscar Dort (*apud* Lehmann, 2007, p.245), para quem “a união de texto e cena nunca se realiza plenamente, havendo sempre uma relação de subordinação e compromisso”.

Para Lehmann, a presença carnal do palco, a respiração, entonação, ritmo transferem a comunicação da significação do palco para o espectador para uma ligação “mágica”: espectador; realização. Assim, altera-se a noção de hierarquia na abertura do texto, “sua lógica e arquitetura opressiva [...] o status do texto no novo

teatro deve ser descrito com os conceitos de desconstrução e polilogia” (LEHMANN, 2007, p.246-247). Não é o diálogo que deve ser priorizado, mas a multiplicidade de vozes. Mais adiante, Lehmann destaca que o texto pode ser o ponto de partida da montagem, mas não o único. O autor cita Kafka como exemplo, cuja adaptação de seu texto levada ao palco leva em consideração mais as ideias, o universo kafkiano que o enredo de sua obra. Lehmann enxerga a linguagem como um objeto de exposição, o texto em conjunto com outros elementos, como o corpo, o gestual. Ressalta ainda uma tendência observada nas realizações dos anos 1980/90 em que “O texto aparece mais recitado, sendo apresentado mais como material linguístico alheio e estranho do que como texto para papéis” (LEHMANN, 2007, p.254). Isso reforça o que foi dito mais acima, esse teatro pós-dramático é centrado mais na realização do que no texto propriamente dito. O texto é tão semanticamente irrelevante para Lehmann nessas realizações, que ele denomina como um processo de “dessacralização da palavra”:

O espectador se encontra exposto à presença “destituída de sentido” daquele falante como uma questão dirigida a ele, àquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea. Ele não pode mais reduzir aquela voz a uma materialização de um lógos passado, ausente, à mera voz dos personagens incorporados, como no caso das incorporações de papéis dramáticos [...] o drama conserva, faz perdurar o sentido do discurso –, o novo teatro assume o esmorecimento ao conceber o processo teatral não mais como “obra”, mas como “acontecimento” – multidimensional, espaço, temporal, audiovisual (LEHMANN, 2007, p.256).

Lehmann opõe o drama ao novo teatro na comparação à realização do texto como prioridade na transmissão de uma razão no primeiro, por meio do discurso das personagens, e no conjunto da realização no último.

Esta pesquisa não encontrou dados sobre a encenação de *O Teatro de Sombras*, apenas a primeira peça “O que você foi quando era criança?”, chegou a ser levada ao palco. Foi encenada em Belo Horizonte em 2014. Seria interessante observar a transposição para o palco de obras como as escritas por Mutarelli para a verificação desse fenômeno de acontecimento teatral, principalmente da última peça da coletânea – “Arremedo” –, que parece operar o teatro pós-dramático de Lehmann.

Em um seminário no Brasil em 2003, realizado no instituto Goethe, Lehmann defende que o “pós-dramático não é a destruição do teatro, mas uma nova etapa que [...] pode ser percebido como uma nova etapa dentro da história do teatro, que tem seu desenvolvimento” (LEHMANN, 2017, p.237). Nova etapa, ou outra forma de se

conceber a encenação do drama, o fato é que Lehmann (2017) acrescecenta que o pós-dramático foi criado por diretores e grupos experimentais, como novas formas de contar histórias, diferentes da tradicional, opondo o teatro textual ao não-textual, nessa comparação entre o antigo e o novo, salienta que o decisivo no teatro não é o conteúdo, mas a forma. O pensamento filosófico não pode ser a base para explicar os produtos, mas é apoio argumentativo, que faz parte do conjunto da obra. Para Lehmann, os dois caminhos são importantes: “a reflexão filosófica e também o *aprofundamento nos fenômenos estéticos*. Devemos esperar uma inspiração recíproca desses dois caminhos, mas não tentar aplicar uma coisa sobre a outra simplesmente” (LEHMANN, 2017, p.254, grifos nossos). Essa é a intenção da análise desta tese na obra de Mutarelli. Embora se tenha dito exaustivamente que forma e conteúdo são indissociáveis e, se alguma vez se faz essa cisão, é sempre com fim didático, em Mutarelli é por meio da forma que suas ideias transparecem no momento em que se constrói sua materialização estética. É desse modo que Mutarelli exerce seu experimentalismo na produção dramática, seu teatro é tomado pela narrativa, assim como sua prosa é invadida pelo teatro, nas intervenções das rubricas, por exemplo. Não há uma fronteira precisa entre essas formas e é isso o que se pretende explorar nas sequências deste capítulo.

Se, ainda na configuração da obra de Mutarelli, como coloca Esslin (2018), “absurdo é aquilo que não tem objetivo”, e “o homem está perdido”, então não só na arte, mas tudo o que vivemos no nosso tempo, inclusive aquilo a que chamamos de realidade, está na ordem do absurdo.

2.2 O estilo dramático de *O Natimorto*

Uma das primeiras obras de prosa ficcional de Mutarelli, *O Natimorto*, foi lançada originalmente em 2004, dois anos depois de *O Cheiro do Ralo*. A obra conta a história do “Agente”, um caça talentos que descobre uma cantora com uma voz extraordinária. “A Voz”, como se conhece a cantora, é tão pura que não pode ser audível aos ouvidos humanos. A ideia do “Agente” é apresentar a “Voz da Pureza” – como lhe denomina o agente – ao “Maestro”, que investiria em sua carreira. A esposa do agente, ao tentar ouvir a cantora e perceber que não é possível ouvir sua voz, se desentende com o marido, que abandona o lar. “O Agente”, então, sugere à “Voz” que

se confinem num hotel e passem a viver ali. Isolado, o “Agente” passa a interpretar os acontecimentos do dia por meio da leitura das imagens dos maços de cigarro, como num baralho de tarô. Com medo de que a “Voz” seja ridicularizada pelos outros, inclusive pelo “Maestro”, o “Agente” sugere que não saiam de casa para nada.

Figura 13: Mensagens do Ministério da Saúde



Fonte: AMAZONAS ATUAL: endereço eletrônico

As personagens, fumantes, dialogam no espaço confinado de um quarto de hotel enquanto fumam seus cigarros. As mensagens sanitárias do Ministério da Saúde, presentes nas embalagens de cigarros, e as figuras que as acompanham são tarôs improvisados que são lidas para interpretar a sorte do dia a dia das personagens. Para “O Agente”, a mensagem de cada embalagem de cigarro tem seu referente nos arcanos do tarô. “O Natimorto” do título, por exemplo, se refere à imagem de um maço de cigarros em que um bebê nasce sem vida supostamente pelo uso de cigarros por parte da mãe.

Figura 14: Detalhe d"O Natimorto



Fonte: AMAZONAS ATUAL: endereço eletrônico

Como nas histórias das peças de Mutarelli, não se sabe muito das personagens, a começar pela denominação que recebem. Os poucos personagens participantes da ação não possuem nomes próprios, são apenas “O Agente”, “A Voz”, “A esposa”, “O Maestro”. Novamente, as personagens são caracterizadas como tipos, como o “José Manoel”, “O outro”, “O velho” etc. Essa construção pode revelar a despersonalização do eu mutarelliano, como um gesto do autor e a multiplicação da sua personalidade. Neste caso, embora caracterizado como tipo, segundo a definição de Forster, “O Agente” se comporta como personagem redonda, com “várias tendências: [...] multiformes, complexas, repelem todo intuito de simplificação” (MOISÉS, 2013, p.360). “O Agente” rompe com uma situação estabelecida, o casamento, e apresenta questões filosóficas existenciais distantes da função de um simples personagem tipo, revelando os pensamentos do autor expressados por meio de sua voz.

O Natimorto se constitui por pequenos trechos de narração, mas grande parte do que se sabe da história, se conhece por meio das falas das personagens, como no teatro. Por que *O Natimorto* não faz parte das obras teatrais do autor? A teoria dos gêneros já foi bastante estudada por diversos teóricos. No entanto, embora com algumas variações, ainda é a escrita de Aristóteles na Poética que permanece como base para as investigações sobre os gêneros literários. Ao distinguir os modos de imitação, Aristóteles enfatiza que

Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas (ARISTÓTELES, 1991, p.202-203).

O trecho da poética distingue a forma narrativa da Épica, de Homero, da lírica (na própria pessoa) e da forma dramática: “operando e agindo elas mesmas”. O trecho do filósofo grego, embora curto, é muito significativo e serviu de base para a maioria dos estudos sobre os gêneros literários que se tem conhecimento.

Platão já havia esboçado uma teoria dos gêneros na República. Rosenfeld (1965) resume as ideias de Platão explicitando que na tragédia e na comédia o poeta desaparece, deixando falar, em vez dele, as personagens; num segundo tipo de imitação, há um relato do poeta e no terceiro tipo, uma união de ambas as coisas se encontra na epopéia. Neste último, o próprio poeta se manifesta na descrição e apresentação das personagens, quando deseja passar a impressão de que quem fala é a própria personagem, por meio dos diálogos. Os três tipos definidos por Platão seriam o que se refere ao drama (tragédia e comédia), em que quem fala são as personagens; à poesia lírica, os cantos em louvor a Dioniso (ditirambos) e à Epopeia, em que se pode misturar a narração do poeta e a voz de outro personagem. Essa base tem servido para os estudos do gênero.

O texto dramático necessita do palco para realizar-se, segundo Rosenfeld (1965), o palco concretiza e atualiza o drama e assume as funções que, na Épica, seriam do narrador, transferindo-as para os atores e o cenário. “Essa função se manifesta no texto dramático através das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absorvido no palco” (ROSENFELD, 1965, p.24). Em *O Natimorto*, a relação com o texto teatral se dá pelas pequenas indicações das ações e das falas das personagens:

O ônibus estaciona.
Desce o primeiro.
Seguem mais nove.
Então, ela surge à porta.
Embora visivelmente cansada,
seus traços guardam uma sutil, delicada, quase invisível
beleza.
Seus olhos me buscam.
Mas são os meus que a encontram.

A Voz – Nossa, eu quase passo direto pelo senhor.

O Agente – Por favor, não me chame de senhor.

A Voz – Me desculpe.

Ela beija meu rosto.

O Agente – Fez boa viagem?

A Voz – Foi tranquila. Dormi o tempo todo.

O Agente – Essa é a vantagem de viajar à noite, de ônibus leito (MUTARELLI, 2009b, p.6).

A própria disposição gráfica do texto na página remete ao texto dramático. A indicação das personagens antes das falas se assemelha às rubricas do texto teatral e mesmo as pequenas narrações, embora em primeira pessoa, podem funcionar como indicações para encenações no palco.

Rosenfeld (1965) destaca que a forma dramática é a que ocorre com a ajuda de personagens, eles mesmos agem. Se o texto se constitui principalmente de diálogos e se destina a ser levado à cena, estamos diante de uma obra dramática. Para o autor, são espécies do gênero a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia etc.

Segundo a definição de Rosenfeld, poderia o texto de Mutarelli ser destinado a encenação. Ele se constitui basicamente de diálogos. E mesmo algumas intervenções narrativas sugerem apenas indicações cênicas:

O Agente – Fique à vontade, Voz da Pureza.

A Voz – Eu estou bem.

Entramos na cozinha. A carne, as batatas e o molho assam.

A esposa – Eu quero ouvir ela cantar.

O Agente – Você vai ouvir, mas não agora.

A Esposa - É o que você pensa.

O Agente – Querida, por favor... não faz assim.

O Agente – Querida! Por favor, ela está cansada.

A Esposa sai da cozinha e volta à sala com ar ameaçador... indignada.

A Esposa - A carne ainda vai demorar um pouquinho... (MUTARELLI, 2009b, p.14).

O trecho transcrito pertence ao início da obra. Trata-se da cena em que “O Agente” discute com a “A Esposa” por causa da “Voz” e deixa a casa para o refúgio no hotel. Pode-se observar que a cena é construída essencialmente pelos diálogos e as pequenas intervenções indicam o deslocamento pelo espaço ou o cenário. Barossi

(2015), em sua tese de doutorado²⁰, analisa *Uma duas*, de Eliane Brum e *O Natimorto*, de Lourenço Mutarelli. A autora reconhece em *O Natimorto* uma narrativa feita a partir de rubricas e a identificação das personagens pelas funções que exercem: “O Agente”; “A Voz”; “O Maestro” etc. e a quebra de uma narrativa tradicional linear, mas um amálgama de solilóquios, fluxos de consciência e diálogos curtos. Segundo Barossi, a leitura, realizada pelo “Agente”, das notificações presentes nas embalagens de cigarros pode ser um estranho remeter ao passado que, em consequência cria uma maneira inaudita de lidar com as figuras. O inaudito é trabalhado como a palavra que não tem som, produzida pela “Voz”, é o desejo, um som e uma palavra em potência, são as dificuldades de comunicação. Essa impossibilidade de expressar em palavras o que se sente, os silêncios que se interpõem nos diálogos entre as personagens são os lugares explorados pelo inaudito. A tese busca em Deleuze a distinção entre criar e comunicar, os vácuos de não-comunicação para exemplificar o inaudito. A pesquisa se baseia nas histórias contadas pelo “Agente”, pelo espaço do confinamento e pelas relações sociais (não) estabelecidas pelo “Agente”, considerado “louco”, segundo as três acepções propostas por Deleuze. “O canto da Voz, inaudito, inaudível, é devir-silêncio, voz silenciosa” (BAROSSO, 2015, p.226).

Burroughs (2016), uma das referências literárias de Mutarelli, utiliza uma estrutura semelhante ao do drama na narrativa, assim como em *O Natimorto*. Em *Almoço Nu*, dentro de um dos capítulos que segue uma narrativa linear, aparentemente convencional, a forma dramática é inserida:

ENFERMEIRA: - Não consigo encontrar o pulso, doutor.
 DR. BENWAY: - Talvez ela tenha escondido em uma dedeira [...]
 ENFERMEIRA: - Adrenalina, doutor?
 DR. BENWAY: - O porteiro noturno roubou todo o nosso estoque para se aplicar. [...]
 [...]
 O dr. Benway opera em um auditório cheio de estudantes.
 [...]
 De repente um jovem pula até o palco da operação e avança sobre o paciente com um bisturi na mão (BURROUGHS, 2016, p.73-75).

²⁰ Além da tese de Barossi, da fortuna crítica de *O Natimorto*, destacam-se um artigo de Souza e Vianna (2020), em que os autores traçam um paralelo entre “O Agente” e o mito de Édipo, principalmente no que diz respeito ao controle do destino pelo homem; uma dissertação de mestrado (Rodrigues, 2018) traça um inusitado estudo associando o existencialismo romântico a *O Cheiro do Ralo* e *O Natimorto*. É curioso que a fortuna crítica não faça referência ao teatro nas análises de *O Natimorto*, embora haja uma pequena referência às rubricas no trabalho de Barossi e a referência a Édipo, que se restringe apenas ao mito, mas não cita a encenação ou a estrutura da tragédia de Sófocles.

No pequeno trecho, o texto deve ser lido como se a cena se passasse em um palco, encenada aos espectadores/leitores. O “Dr. Benway” realiza uma operação sobre um palco como se a demonstrasse a seus alunos. Nesse momento a narrativa linear adquire a forma dramática, com as rubricas indicando as falas das personagens e as indicações de cenas. Em outros trechos, a estrutura se repete: “O DIPLOMATA (enxugando o suor da fronte): - Qualquer tipo de criatura de qualquer espécie ou descrição...” (BURROUGHS, 2016, p.77). A rubrica indica o gesto que a personagem deve realizar ao aparecer em cena, como se estivesse atuando no palco. Na escrita anárquica de Burroughs, de repente o teatro força a entrada na narração, sua narrativa é caracterizada pela fragmentação e mescla de técnicas que podem ter influência na produção mutarelliana.

Rosenfeld (1965) alerta para o caráter artificial dessa classificação de gêneros, uma vez que a realidade literária é multiforme e, portanto, nem sempre corresponde a uma classificação rígida. Não deve servir também como norma ou prescrição para autores. Muito menos, deve-se atribuir valor à pureza do gênero que, a rigor, não existe. O crítico distingue ainda a classificação dos gêneros em termos de substantivos e adjetivos. Assim, a forma substantiva designa uma característica predominante do gênero, enquanto a forma adjetiva denomina traços estilísticos, como por exemplo um drama lírico, como as peças de García-Lorca costumam ser classificadas. Assim, “Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica” (ROSENFELD, 1965, p.9).

Referência para a Teoria Literária do século XX, René Wellek e Austin Warren (1962) também ressaltam o deslocamento dos gêneros, pois, com a ação de novas obras, eles se deslocam, não se mantêm fixos. Os autores indicam que a moderna teoria literária tende a não mais distinguir entre poesia e prosa, mas em ficção – o romance, a épica, o conto –, em poesia – mais relacionado à lírica – e em drama – verso ou prosa.

A oralidade da épica e da lírica torna-se leitura solitária. Wellek e Warren apresentam algumas visões sobre a teoria de gêneros de outros autores que são apenas variações das definições aristotélicas. No entanto, faz uma ressalva quanto ao drama:

Hoje em dia, os poemas e os romances são quase sempre, lidos silenciosamente, só para nós. Mas o drama continua a ser, tal como no tempo dos Gregos, uma arte mista – centralmente literária, sem dúvida, mas implicando também um “espetáculo” –, fazendo uso da habilidade dos atores, do diretor de cena, da competência do costureiro e do eletricitista (WELLEK; WARREN, 1962, p.289).

Embora os autores indiquem mudanças na poesia lírica e no gênero essencialmente narrativo épico, que vão adquirir uma leitura solitária por conta do advento do livro impresso em nossa época, o drama seria um gênero que sofreu pouca mudança devido a seu caráter de exigência de encenação. Mais adiante, ainda no estudo dos gêneros, Wellek e Warren examinam o romance como forma composta da épica e desenlaça suas partes componentes em “narração pura” e “narração por meio do diálogo” ou drama irrepresentado. Nesses termos, a sugestão dos gêneros seria uma divisão entre canto, narração e diálogo. *O Natimorto* poderia ser, então, na visão dos autores, um diálogo irrepresentado.

Wellek e Warren (1962) destacam que no século XVIII, os esquemas estruturais repetitivos começaram a desaparecer e houve também um certo desaparecimento dos estudos dos gêneros. Eles diferenciam espécies de gêneros e o que deveríamos chamar de gêneros são o mistério, a comédia, subdivisões das espécies. No entanto, retomam a questão para discutir o alargamento do termo diante da diversidade e velocidade das produções do século XX:

[...] a concepção do gênero se modifica no século XIX, porquanto ele não desaparece, e menos ainda a prática de escrever dentro de gêneros. Com o vasto alargamento do público no século passado, passou a haver mais gêneros [...], a vida deles é mais curta ou conhecem transição mais rápidas. O gênero, no século XIX e no atual, sofre da mesma dificuldade que o conceito de época: apercebemo-nos das rápidas modificações da moda literária – surge uma geração literária nova em cada década, e não em cada meio século (WELLEK; WARREN, 1962, p.293-294).

Os autores escreviam isso em meados do século passado, mais precisamente em 1948. De certa forma já adiantavam a diversidade de obras e estilos que se multiplicam ainda mais nesse novo século.

Wellek e Warren (1962), assim como Rosenfeld (1965), enfatizam o caráter prescritivo da teoria dos gêneros clássica, que pregava a pureza dos gêneros, não permitia sua miscigenação e trazia em si o prestígio de um gênero sobre o outro. A moderna teoria reconhece a mistura, no entanto continua analisando a partir da

definição clássica, apontando para traços mais ou menos pertencentes a determinado gênero:

A moderna teoria dos gêneros é claramente descritiva. Não limita o número de espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies possíveis tradicionais possam “misturar-se” e produzir uma espécie nova (como a tragicomédia). Reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou “enriquecimento” como de “pureza” (isto é, gênero tanto por acréscimo como por redução) [...] O prazer que uma obra literária instila no homem é composto por uma sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento (WELLEK; WARREN, 1962, p.297).

Para Wellek e Warren, a moderna teoria dos gêneros não prescreve a superioridade de um gênero sobre o outro, mas admite uma mescla por meio de um reconhecimento e de uma novidade. Assemelha-se à ideia apresentada por Rosenfeld nas determinações substantivas e adjetivas. Marie-Claude Hubert (2013), especialista em teatro contemporâneo, ao investigar escolas, movimentos, momentos do teatro, aponta grandes mudanças que ocorreram no drama a partir da segunda metade do século XVIII. O drama burguês rejeita a doutrina da imitação dos antigos, a noção de eternidade do Belo e substitui a razão pela emoção. Esse teatro encontra seus ecos já no século de ouro espanhol (XVII), tendo como principal inspiração, Lope de Vega. Desse período data outra importante mudança que é a mistura de gêneros, mais precisamente a tragicomédia, que caiu no gosto do público. Lope de Vega inicia um grande momento de mudanças no teatro ocidental ao adaptar as peças ao gosto do público, quebrando com as regras dos antigos e aconselhando que os dramaturgos adotem a prosa, em lugar do verso.

Segundo Hubert, um dos principais nomes do teatro iluminista é Louis-Sebastien-Mercier. Ele é um crítico dos temas mitológicos, tratados frequentemente no teatro, e defensor do teatro moderno que fale da situação presente a seu espectador. Todo esse movimento vai dar origem ao drama burguês, que pretende ser um espelho fiel da sociedade, moral e realista. É nesse momento, segundo Hubert, que o termo drama aparece para denominar o teatro, como um gênero completo. “Essa palavra é tirada do grego Δράμα (drama), que significa literalmente ação; é o título mais honorável que se possa dar a uma peça de teatro, porque sem ação não há interesse nem vida” (MERCIER *apud* HUBERT, 2013, p. 151).

O novo momento do teatro destacado por Mercier, o teatro moderno, se preocupa em mostrar o verdadeiro, o personagem do cotidiano, o homem de rua, o

banal; substitui reis e príncipes. As profissões começam a surgir no teatro: pobres, indigentes, tecelões. Essa mudança favorece a adoção da prosa. Para Mercier (*apud* Hubert, 2013, p.155), “Parece-lhe impossível que o espectador creia na veracidade de uma personagem que se exprime em versos”.

Uma outra grande mudança da época é a teoria da quarta parede. O realismo levado ao extremo, usa do artifício de que o público não faz parte do espetáculo, como se não existisse. Os atores em cena atuam como se fosse somente entre eles mesmos, ignorando a presença da plateia, a qual não se dirige nunca (o ideal realista, mais tarde, atinge seu extremo com a fase naturalista).

Na primeira metade do século XIX, período chamado de drama romântico, Victor Hugo assinala a presença do grotesco no teatro, que nasce da espontaneidade popular. Surgido nas grandes festas carnavalescas, desde a Antiguidade, o grotesco libera o riso e a linguagem popular no teatro. O teatro do romantismo aspira a verdade, mas não a verdade do realismo: “Abarcando a vida em todas as suas dimensões, por mais contraditórias que sejam, do sublime ao grotesco, o drama atinge uma verdade profunda, jamais avizinhada até então [...]” (HUBERT, 2013, p.209).

Hubert enfatiza que no século XX o teatro se transformou mais que em todo o período anterior, desde o Renascimento. Os autores ou os diretores operaram grandes mudanças e surgiram novos modos de representar. A ideia de representação verossímil do real perde espaço e o conceito de mimesis é repensado. O surgimento da fotografia e do cinema modifica os planos de representação da realidade do teatro. Isso abre caminho para um teatro abstrato e, mais adiante, um teatro absurdo que tem em Alfred Jarry, e seu *Ubu rei*, um precursor.

Outro grande momento do teatro do século XX é o teatro épico de Brecht. Com intenção didático-marxista, Brecht dá origem ao que seria o teatro do distanciamento. Hubert (2013) destaca que o pensamento de Brecht rechaça a ideia da catarse aristotélica. Em seu teatro, ao contrário, o espectador não deve se identificar com o personagem, mas se distanciar para que possa exercer seu senso crítico, julgar suas ações. Nessa intenção, o teatro perde também sua rigidez e passa a incorporar elementos narrativos, inclusive com o uso de técnicas audio-visuais. O próprio ator pode abandonar momentaneamente o personagem e narrar pensamentos ou antecipar os finais para que o público tire suas próprias conclusões. É o que se nota em:

Andrea – Já dá para andar, se vocês me ajudarem um pouco.
Sustentado pelos dois, ele sai pela porta. Neste momento Galileu começa a falar.

Galileu – Não. Infeliz a terra que precisa de heróis.

Leitura diante da cortina

“Não será claro que um cavalo pode quebrar as patas se cai de uma altura de três braças ou quatro, enquanto que a um cão, como também a um gato, mesmo caindo de uma altura de oito ou dez braças, ou a um grilo que caísse do alto de uma torre, ou uma formiga que viesse da Lua, não aconteceria nada? [...] A suposição comum, de que máquinas grandes e pequenas têm resistência igual, é claramente enganosa” (BRECHT, 1978, p.157-158).

O trecho retirado de *Vida de Galileu*, de Brecht, escrita em 1938/39, ilustra bem sua intenção didática e de distanciamento. A fala de “Galileu” demonstra uma situação em que a igualdade de tratamento não é suficiente a todas as situações, mas que a equidade deve ser levada em consideração diante das situações diferentes. Porém, mais do que a reflexão e o despertar do senso crítico, destaca-se aqui a estratégia narrativa desse teatro. Entre as falas das personagens, a rubrica indica a leitura do discurso de Galileu diante da cortina e não mais se dirigindo ao outro personagem da cena, como se fosse um aparte. A narração da personagem funciona como se se dirigisse diretamente ao público, para que ele reflita sobre o discurso realizado. Segundo Brecht (1963, p. 57, tradução nossa), deve haver uma mudança na função do teatro: “Deve-se mudar o teatro em sua totalidade; as mudanças não devem alcançar somente o texto, o ator ou toda a representação cênica... mas também o espectador deve entrar no processo. Sua atitude deve ser modificada”²¹

A causa da inserção dos elementos narrativos no teatro de Brecht, segundo Rosenfeld (1977), justifica-se pela característica da distância entre narrador e público de um lado e o mundo narrado de outro, distância que não existe no drama tradicional. Hubert (2013, p.264) define a fábula brechtiana como uma “justaposição de episódios ligados ao comportamento de um personagem em face de um problema permanente”.

O teatro brechtiano influenciou o teatro contemporâneo, certamente, não somente pelo seu conteúdo didático-marxista, mas também pelas suas técnicas narrativas.

²¹ No original: “Hay que cambiar el teatro en su totalidad; los cambios no deben alcanzar sólo el texto, el actor o toda la representación escénica... también el espectador debe entrar en el proceso. Su actitud debe ser modificada”.

Nesse ponto também *O Natimorto* se aproxima do teatro. Seu drama composto pela ação²² evidenciada nas falas das personagens, antecedidas pelas respectivas indicações ou rubricas, contém pequenas intervenções narrativas, que poderiam facilmente serem ditas pelo próprio ator destinado a fazer o papel do “Agente” no palco.

A obra foi levada ao cinema pelas mãos do diretor Paulo Machline, em 2009, com Mutarelli no papel do “Agente”, Betty Gofman, como “A Esposa” e Simone Spoladori, como “A Voz”. Uma das marcas dessa produção são os grandes planos sequência em cenários fechados e únicos que lembram o teatro. Essa sensação é favorecida pela minimalização de espaços. Além da cena na casa do “Agente”, da discussão com a esposa e da chegada da personagem na rodoviária, o restante das ações se passa basicamente no quarto do hotel.

No livro, além das aproximações já assinaladas com o teatro, como o diálogo e indicações como rubricas, a divisão da obra também favorece a transposição para o teatro: quatro capítulos designados por algarismos arábicos, sugerem os atos e os números romanos dentro dos capítulos os dividem em cenas. Além disso, quando as intervenções narrativas surgem no livro, a sintaxe fragmentada sugere a fumaça do cigarro subindo a página e invadindo os diálogos.

²² Aqui encontra-se um dos paradoxos de Mutarelli. O autor costuma desenvolver diversos paradoxos em suas narrativas. Em *O Natimorto* a ação é efetivada por meio da inação: um agente que não age e uma cantora cuja voz é inaudível.

Figura 15: Fumaça

Somos o câncer
do mundo.
Venceremos
quando nada
restar.
Hoje
ela demora
mais.
Espero
mais.
Fumo
dobrado.
Acendendo
a ponta de um no outro.
Minha própria lemniscata,
meu princípio e fim.
Permaneço sentado,
observando
a fumaça.
Penso em histórias
para matar
o tempo.
Amanhã
ela conhecerá
o Maestro
e ele a seduzirá.
E ela,
como todas,
o receberá
na fraqueza
de sua vagina.
E, talvez fascinada,

Fonte: MUTARELLI, 2009b, p.83

Ao analisar o personagem no teatro, Décio de Almeida Prado (1968) inicia seu ensaio fazendo uma consideração acerca das semelhanças entre o teatro e o romance e aponta para a grande quantidade de adaptações de romances para os palcos. Ao comentar sobre o teatro moderno, Prado (1968, p. 84) enaltece que

[...] há toda uma corrente estética moderna [...] que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza. Em suma, tanto o romance como o teatro fala do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.

A redução de espaço e o cenário minimalista centram toda a atenção no ator/personagem. Não a toa o cenário principal de *O Natimorto*, um quarto de hotel, uma cama e um tapete com padrões indefinidos, adapta-se sem grandes problemas ao palco, com sua redução de móveis e objetos. O confinamento do protagonista no espaço fechado e claustrofóbico pode ser comparado simbolicamente ao útero materno e sua inação o aproxima d’*O Natimorto*, do título e do maço de cigarros. Seu torpor frente às circunstâncias da vida cotidiana e a descrença na humanidade

direcionam-no à falta de ação total. O personagem recusa-se a agir tomando a forma, nessa analogia, do próprio ser do título, que nasce já sem vida.

Prado (1968) esclarece que, no teatro, a caracterização da personagem se dá por três principais meios: a ação da personagem, o que ela revela sobre si mesma e o que é dito a seu respeito pelos outros. Uma das formas mais comuns utilizadas para sabermos da personagem no palco é a introdução de uma outra personagem confidente. É o que faz Mutarelli ao introduzir “A Voz” no quarto de hotel com “O Agente”. “A Voz”, no entanto, além de ser a confidente do “Agente”, também possui um papel importante na trama, ao se relacionar com “O Maestro”, com “O filho do Maestro” e a esposa do “Agente”. Mas, ao ter se enclausurado no quarto do hotel, o protagonista a faz de ouvinte e se revela ao leitor, de forma dramática, nos diálogos transcritos. “A Voz” torna-se assim ponte para as reflexões do “Agente”.

Outra estratégia apontada por Prado na revelação da personagem sobre si mesma é o uso do aparte. Estratégia muito utilizada como uma quebra da teoria da quarta parede, ela consiste em uma maquinação em voz alta, em que o confidente é o público. Nesse caso, a personagem pensa em voz alta e faz reflexões que revelam ao público particularidades sobre a própria personagem ou suas ações. Prado revela ainda que o aparte pode ser entendido como uma tentativa de equiparar-se ao fluxo de consciência, muito utilizado no romance. O aparte seria um expediente válido para a encenação de *O Natimorto*, das pequenas narrações que antecedem as falas das personagens. Uma das diferenças que estas narrações de *O Natimorto* trazem em relação às rubricas tradicionais do drama é que elas estão em primeira pessoa, o que poderia facilmente ser interpretada pelo ator como um aparte – técnica bastante explorada pelo teatro épico, narrativo, filiado a Brecht – ou como um monólogo, “como faz o realismo moderno, de que a personagem está efetivamente sozinha, em conversa consigo mesma” (PRADO, 1968, p.90). É o que pode ser observado em certos pontos de *O Natimorto*. Nas narrações que antecedem as falas das personagens, o “Agente”, geralmente, está desenvolvendo um pensamento que já externalizou ou que ainda o fará:

Somos
o que somos,
seremos
as consequências.
Quando
tentei voltar,

minha tia fingiu
 não me reconhecer.
 Me olhou da janela
 com seu olhar de terror.
 Olhar igual ao meu
 quando me avistei
 no fundo do poço.
 Depois cerrou
 as cortinas
 Se eu tivesse
 conseguido concretizar o meu plano,
 se a Voz da Ternura tivesse feito sua parte
 do acordo,
 e me permitido
 dela cuidar,
 o monstro permaneceria
 dormente,
 e o mundo
 estaria
 protegido
 de mim.
 Se aquela tábua
 não se tivesse partido,
 eu não saberia
 quem sou (MUTARELLI, 2009b, p.129-130).

O pequeno trecho, que antecede um diálogo, apresenta o pensamento do “Agente” de uma ideia que já havia revelado em partes no texto e que agora desenvolve trazendo novos elementos, como o acordo que havia realizado com “A Voz” e que não foi seguido por ela. O pensamento da personagem poderia facilmente ser transposto para o teatro por meio do aparte ou pelo monólogo. A disposição do texto na página, sua sintaxe fragmentada e a disposição sinuosa dá a entender que o pensamento da personagem é desenvolvido enquanto fuma mais um cigarro, o que poderia também ser explorado em uma transposição para o palco.

A outra forma de revelação das personagens indiciada por Prado, a ação, deve exibir a personagem ao público de forma que seus estados de espírito se transformem em ato. Prado afirma novamente como centro do drama, a ação, que é arte do conflito, choque de temperamentos. Ela não deve ser confundida com movimento físico, pois nesse caso, em *O Natimorto*, não haveria ação, mas “o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto, postos em situação (como diria Sartre) também funcionam dramaticamente” (PRADO, 1968, p.92).

Assim, na encenação de *O Natimorto*, a falta de ação é conteúdo dramático. As questões existencialistas, tão caras a Mutarelli em toda a sua obra, ganham relevo no diálogo travado entre as duas principais personagens e o pensamento revelado nas pequenas intervenções narrativas.

Rosenfeld dedica um capítulo de sua obra ao tédio dialogado. Para o crítico,

o tédio, o lento passar do tempo, não é apenas representado por recursos óbvios – os relógios, o constante bocejar, a sonolência e o torpor dos personagens [...] É o próprio diálogo que participa do retardamento do tempo. Em vez de produzir transformações pela dialética comunicativa, isola os personagens, exprimindo essa paralisia da alma, já por si evidente em seres que não vivem em interação atual, mas que se escondem na “concha” das suas vivências subjetivas, ligadas ao passado lembrado ou ao futuro utópico (ROSENFELD, 1965, p.85).

O trecho transcrito de Rosenfeld é análogo à situação do “Agente” em *O Natimorto*. O cenário de isolamento do quarto de hotel e a solidão gerada pelas saídas da “Voz” funcionam como o espaço ideal para o desenvolvimento das reflexões do *Agente* e a sensação da lenta passagem do tempo.

Quando a tábua
cedeu,
pela primeira vez
mergulhei no abismo.
A água
fria no fundo
gelou meu corpo.
Meu pequeno corpo.
E tornou frio
também o que sou.
Quando avistei o monstro
e o reconheci,
de medo
projetei sua imagem
nos outros.
Na espera,
na fria e obscura
espera.
Luzes
acionaram
a teia.
Procurei fugir
inutilmente
de mim (MUTARELLI, 2009b, p.124).

Sozinho no quarto de hotel, “O Agente” rememora o dia que caiu dentro de um poço desativado. O trecho, embora em narração – em 1ª pessoa – revela o pensamento do “Agente”, que poderia ser levado ao palco também como um monólogo, ele apresenta uma passagem de tempo vagarosa, que acompanha a solidão da personagem na recordação de um passado distante. Possivelmente é essa sensação de abandono relacionada com a solidão que favorece o desencadeamento dos devaneios e o retorno a um passado traumático. Tudo isso num fluxo de tempo

lento, pausado, sugerido pela leitura fragmentada da quebra da sintaxe na disposição gráfica da página. A estrutura é conduzida pelo verso, única forma de captar o silêncio, na ruptura sintática da prosa.

A favor das adaptações de romances ao teatro, Prado cita ainda a liberdade e a ausência de regras do primeiro em comparação com o segundo, que se manteve imutável durante séculos, com sua lei das três unidades e sua divisão em atos. Prado concorda com Hubert sobre a importância do realismo moderno nos rumos do teatro, “já não se trata de representar heróis, seres excepcionais, e sim pobres-diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor” (PRADO, 1968, p.95). Essa abertura possibilitou que os dramas humanos e, particularmente, até as questões populares fossem levadas ao palco. Esse processo passou pelo teatro de Ibsen, que permitiu que as próprias personagens discutissem seus próprios problemas (Prado, 1968) até a complexidade do cenário atual contemporâneo. Além da tendência narrativa do teatro brechtiano, outro eco encontrado na obra de Mutarelli dessa tendência moderna de Brecht é o uso da ironia como forma de reflexão. O método de ambos é parecido, a busca de uma resposta, a reação do leitor/espectador deve ser um gatilho para despertar o senso crítico, mais por meio de perguntas, questionamentos do que de respostas, encaminhando o leitor/espectador para uma possível solução, se é que ela existe.

No que se refere à estrutura de indicação dos personagens por meio de rubricas e ações centradas nas personagens, *O Natimorto* poderia ser claramente um drama. As intervenções narrativas poderiam ser apartes do personagem no teatro, no teatro Antigo função exercida pelo coro. As reflexões da personagem principal poderiam ainda assumir o caráter narrativo épico por meio do monólogo, como um teatro narrativo.

Revisitando a teoria dos gêneros, que coloca o romance como um gênero predominantemente narrativo, filiado à Épica; e o dramático, mais ligado às ações das personagens, poder-se-ia concluir, se a intenção fosse dar uma classificação definitiva à obra, que *O Natimorto* estaria mais ligado ao drama. Caso se considere as definições substantivas e adjetivas de Rosenfeld (1965), o termo drama épico seria ajustado. Já na sustentação que fazem Wellek e Warren quanto às espécies, poder-se-ia dizer que se trata apenas de uma comédia, não como gênero que causa humor, riso, mas na representação do homem comum, com seus vícios e defeitos, o anti-herói.

Imaginando a obra como uma metáfora da linguagem e aproximando *O Natimorto* das grandes produções que tratam da incomunicabilidade ou da dificuldade ou incapacidade da palavra para comunicar – como o Teatro do absurdo ou os romances de Kafka e Beckett –, personagens como “A Voz” e “O Agente” representariam a externalização do pensamento de Mutarelli, no seu processo de dessubjetivação. Ela, “A Voz”, é a única exteriorizada, pois pode ter contato com o mundo exterior, porém, ninguém a ouve, é inaudível aos ouvidos despreparados. “O Agente” permanece confinado, hermético, a voz interior. “A ideia do agente é tomar “A Voz” para si, dominá-la. É por meio dela que ele pretende se comunicar. Quando a tentativa se mostra inútil, a intenção do “Agente” é que se tornem uma só criatura. Seria por meio de um ritual canibalístico que o faria, consumindo-lhe alguns quilos a cada dia até que desaparecesse, assim se tornariam um só e, conseqüentemente, a comunicabilidade seria afetada para sempre, impossível de ser externalizada.

Figura 16: *O Natimorto* de Bortolotto



Fonte: EMILIÃO, VEJASP

O Natimorto foi encenado de 2007 a 2013, com adaptação e direção de Mário Bortolotto. A peça, classificada como comédia dramática (Emilião), tinha Nilton Bicudo, como “O Agente”, “A Esposa” foi vivida por Martha Nowill, e “Maria Manoella”, interpretava “A Voz”. A figura acima demonstra os atores em cena e, a seguir, reproduz-se um cartaz da adaptação de Bortolotto:

Figura 17: cartaz de *O Natimorto*, de Mário Bortolotto



Fonte: SOLO ENTERTENIMENTO

Outra montagem, mais recente, de 2019 até 2022, foi realizada pela *Cia. do Piolho*, com adaptação, direção e música de Ricardo Nash. A peça foi encenada no teatro de contêiner, *Satyros I*, e contou com atuação de atores homens tanto para o papel do “Agente” quanto para os papéis femininos. O palco, semi-arena, não contava com qualquer tipo de cenário. Espaço e tempo eram indicados pelas personagens. As pequenas narrações existentes no livro, em grande parte indicam as encenações, como as rubricas, ou expressam o pensamento do “Agente”. Elas são narradas ou por um ator que não faz parte da cena ou o próprio ator responsável pelo papel do “Agente” faz a narração. Às vezes, os dois ao mesmo tempo. Outras vezes, um narrador, fora do palco, declama as narrações ao microfone enquanto a ação se passa no palco.

Figura 18: O Natimorto, da Cia do Piolho



Fonte: <https://www.instagram.com/p/B50RFO3npda/>

Essa figura traz um dos cartazes produzidos para a encenação da *Cia. do Piolho*. A montagem imersiva do teatro experimental adaptou a obra de Mutarelli em formato de diálogo com o público e um elenco que não era fixo, atores se revezavam nas encenações das personagens nas diferentes apresentações do espetáculo.

O diretor Paulo Machline adaptou a obra para o cinema em 2009. *Natimorto*, o longa, contou com a atuação de Lourenço Mutarelli no papel do “Agente”; Simone Spoladori, como “A Voz” e Betty Gofman, no papel da esposa. André Pinho adaptou o roteiro a partir do livro de Mutarelli. Um narrador em 3ª pessoa, onisciente, assume as pequenas intervenções narrativas presentes no livro. O cantor Nasi, vocalista da banda de rock paulistana *Ira!*, é o responsável pela narração. Grande parte do diálogo do livro é transposto para o roteiro. O diretor Paulo Machline optou por fazer uma adaptação que priorizasse a fábula.

Xavier (2003) trata das questões das adaptações de obras cinematográficas ao cinema e destaca as diferenças entre as abordagens nas adaptações. À história contada, propriamente dita, Xavier a chama de fábula, uma sequência de acontecimentos num determinado tempo e espaço. Ao modo como essa história é contada, dá-se o nome de trama. Uma obra audiovisual pode em sua adaptação enfatizar a fábula ou a trama, conforme a vontade do diretor. Xavier cita como exemplo de prioridade à trama o filme *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, em que a biografia do magnata não foi filmada de forma sequencial, não priorizando a fábula,

mas enfatizando a forma como a história foi filmada, com todas suas inovações de posicionamento de câmera, a escolha das lentes, os enfoques, cortes etc. A título de ilustração vale observar as adaptações cinematográficas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis. O filme *Brás Cubas*, de 1986, de Júlio Bressane e roteiro de Antônio Medina, faz uma tentativa de adaptação da forma como o livro é narrado, sua fragmentação e tom onírico. Bressane prioriza a trama. Já *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, prioriza a história contada, enfatiza, portanto, a fábula: narra os acontecimentos numa sequência lógica espaço-temporal.

Figuras 19, 20 e 21: *Natimorto* de Paulo Machline



Fonte: NATIMORTO – Papo de cinema – Documento eletrônico

Essas figuras ilustram alguns momentos de *Natimorto*, de Machline: os atores principais, o jogo de tarô, que reconstruído por meio das embalagens de cigarros, orienta o destino das personagens e a apresentação da cantora de voz inaudível. Tudo permeado pela fumaça. O clima de *Natimorto* é sombrio, como no livro, com a predominância de tons escuros e vermelhos. Grande parte do filme se passa no quarto do hotel, ambiente fechado e claustrofóbico, reforçado pela presença da fumaça dos cigarros, que é constante. Um dos únicos espaços diferentes, além da rodoviária, é a cena do jantar na casa do agente, que é diluída durante o longa e mostrada em *flash-backs*. A montagem favorece a adaptação da literatura ao formato do cinema. As diferentes tomadas e o enfoque dos grandes planos sequência influenciam para que a adaptação não se torne um mero teatro filmado. “O Agente”, enclausurado, reproduz na cama algumas figuras das cartas de tarô. Por meio de um plano panorâmico, a câmera registra a personagem como “O enforcado” ou “O Natimorto”. Quase sempre em posição fetal e nenhuma ação, a própria personagem vai aos poucos se metamorfoseando na imagem das embalagens de cigarro, de forma que, simbolicamente, o quarto se aproximaria da imagem do útero, enquanto que a personagem seria um feto sem vida.

O filme participou do *Festival de Cinema do Rio* e da *43ª Mostra de Cinema de São Paulo*, entre outros. Estreou em 2011 no circuito oficial, porém, restrito aos cineclubes e cinemas alternativos e em curta temporada. Também fez parte da programação do canal de TV por assinatura *Canal Brasil*. A obra de Machline recebeu algumas críticas favoráveis, mas não obteve grande público, ficando restrita mais ao circuito alternativo. Nunca obteve lançamento para o formato *DVD* e tornou-se um objeto cultuado pelos fãs. Cópias da obra estão disponíveis no canal *YouTube*, com a qualidade um pouco abaixo da versão original.

Além de *O Natimorto*, Mutarelli apresenta ligações nas suas narrativas com as peças teatrais, tanto na temática do absurdo quanto na estrutura centrada na fala das personagens, como pode se observar também em *Nada me faltará*.

2.3 *Nada me faltará*: teatro sem rubricas ou narrador ausente ou em potencial

“Paulo Maturello” é o protagonista de *Nada me faltará*, obra de 2010, de Mutarelli. Paulo retorna à casa da mãe após um ano desaparecido. Nesse reaparecimento, a esposa e a filha não retornaram. Os amigos, “Carlos” e “Cris”, e a mãe fazem de tudo para que Paulo recupere a memória e dê notícias da filha e esposa desaparecidas. Em meio a isso, Paulo faz tratamento psicológico e um policial está em seu encalço. O que intriga a todos é que Paulo não só não se lembra de nada, mas também não sente a falta da família. O protagonista demonstra uma apatia que incomoda a todos, pois aparentemente não sente culpa, raiva ou ódio; não tem ânimo para sair de casa, para trabalhar etc.

“Paulo Maturello” é personagem filiado ao “Bartleby”, de Melville. Sua tendência à inação e a recusa a desempenhar os papéis cotidianos da sociedade e as tarefas do trabalho causam irritação a todos que o cercam. A cobrança também irrita “Paulo”, que não sente obrigação em ficar triste ou preocupado. “Paulo” retornou como se fosse outro. Além do bloqueio na memória, sente como se nada daquilo tivesse acontecido com ele. “Eu sumi mesmo. Fiquei fora do ar, pra valer. Pelo menos é o que eles dizem” (MUTARELLI, 2010, p.23). Boa parte do que “Paulo” sabe sobre os acontecimentos do desaparecimento lhe é relatado pela família. A inação, tema trabalhado por Mutarelli em outras obras, é também desenvolvida em Paulo:

Onde você vai?
 Vou para o quarto.
 Por que você não sai um pouco?
 Não estou com vontade de sair, mãe.
 ...
 Você não está se sentindo bem?
 Estou. Por quê?
 Por nada (MUTARELLI, 2010, p.49).

Trechos de diálogo como esse se repetem. Os amigos convidam Paulo para sair, mas ele nunca está disposto. Também não concorda com o tratamento psicológico e acaba fazendo-o, a contragosto. Não quer retornar ao trabalho, mas o faz pela insistência da mãe e dos colegas. E ao retornar ao trabalho, o faz com displicência, recebendo reclamações da chefia e dos próprios colegas. Seu trabalho é produzir relatórios da empresa, uma espécie de escrevente, como o próprio “Bartleby”:

- Bartleby, Ginger Nut não está. Pode dar um pulo até o Correio (era uma caminhada de três minutos) e verificar se tem alguma coisa para mim?
 - Eu preferia não fazê-lo.
 - Não quer ir?
 - Prefiro não ir.
 Cambaleei até minha mesa e lá me sentei em profunda reflexão. Meu impulso cego predominou. Haveria alguma coisa capaz de acarretar-me mais repulsa ignominiosa daquele néscio magro e sem dinheiro... meu escrivo assalariado? Que outra coisa perfeitamente razoável ele haveria certamente de me recusar?
 - Bartleby!
 Não houve resposta.
 - Bartleby! – exclamei, ainda mais alto.
 Também não houve resposta.
 - Bartleby!
 Como um autêntico fantasma, atendendo às leis de uma invocação mágica, ele apareceu ao terceiro chamado na entrada de sua ermida.
 - Vá até a outra sala e diga a Nippers para vir me falar!
 - Eu preferia não fazê-lo.
 Ele falou bem devagar, respeitosamente, desaparecendo em seguida, mansamente (MELVILLE, 2007, p.37).

O “Bartleby” é uma personagem que, após ter adquirido uma pequena estabilidade no escritório, passa a não realizar as mais simples tarefas do cotidiano do trabalho. Sua insubordinação atinge o mais alto grau não respeitando as ordens do próprio chefe. Mesmo assim, ninguém se sente confortável em desafiá-lo, nem o chefe em demiti-lo. Com certa habilidade, “Bartleby”, mesmo com sua atitude de não cumprimento dos papéis que lhe cabem, vai ficando no emprego. Borges (2007, p. 9) destaca que o “Bartleby” revela um cômico niilismo e “já define um gênero [...]: o das fantasias do comportamento e sentimentos”. A recusa de “Paulo” em agir incomoda

as pessoas, pois destrói o padrão de comportamento esperado pelas pessoas nas diferentes camadas da sociedade: no trabalho, em casa com a família, com os amigos, ou no consultório. “Paulo” se sente deslocado, por isso, se recusa. A própria mãe percebe: “Quer saber? Esse aí não é meu filho que desapareceu” (MUTARELLI, 2010, p.44). “Paulo” guarda algumas diferenças e semelhanças com “Bartleby”. Enquanto “Paulo” se recusa em sair, em trabalhar, em falar, “Bartleby se coloca numa zona de indeterminação. É o que explica Deleuze (1997, p.82), “Bartleby não recusa, mas tampouco aceita”. O que irrita o advogado, seu patrão, é o que também irrita a todos ao redor de “Paulo”, um silêncio perturbador, como a personagem de Melville, “como se tivesse dito tudo e de chofre esgotado a linguagem” (DELEUZE, 1997, p.82). Segundo Deleuze, “Bartleby” possui uma fórmula que arrasta para o silêncio, depois de repetida a fórmula, só resta à personagem retirar-se para trás de seu biombo e permanecer em silêncio, nada mais haveria a dizer. Parece que “Paulo” possui fórmula semelhante, mas ao invés de proferir “preferiria não fazê-lo”, suas formas “não estou com vontade” ou “deixa pra lá”, repetidas várias vezes na narrativa, funcionam igualmente, resultando numa inação, numa zona silenciosa, perturbadora, que lança o protagonista e os demais ao silêncio e ao constrangimento por não saberem como agir. Deleuze ainda nota em “Bartleby” a figura do anti-herói, o ninguém da grande metrópole, esmagado e mecanizado pelo trabalho repetitivo que exerce. O filósofo destaca também que enquanto o advogado se irrita, “Bartleby” permanece tranquilo. O que pode causar estranheza nessa atitude é a presença da psicanálise no romance a partir do século XIX, que incutiu no leitor a forma do racionalismo: “o leitor ocidental espera sempre a última palavra” (DELEUZE, 1997, p.94). Ora, a falta dessa última palavra, a falta de uma conclusão racional gera esse desconforto de que “Bartleby” e “Paulo” possuem a fórmula. “Paulo” também trabalhava num escritório produzindo relatórios, enquanto todos a sua volta se irritam com seu comportamento, permanece tranquilo na sala da casa da mãe ou em seu quarto (seu biombo) e na espera de uma palavra que explique ou conclua algo. A única coisa que recebem seus interlocutores é o silêncio.

Agamben faz uma leitura da crítica de Deleuze e concorda com a zona de indiscernibilidade criada por “Bartleby” e reforça: “Não é que ele não queira copiar ou que queira não deixar o escritório – somente preferiria não fazê-lo” (AGAMBEN, 2007, p. 26). Aqui reside uma diferença entre “Paulo” e “Bartleby”, pois o primeiro não tem vontade de sair, se recusa, “Bartleby” está entre o sim e o não, não consente, nem

recusa, é o estar em suspenso, o possível, no limiar entre o ser e não ser. “Bartleby” pode fazer, mas prefere não fazer, tem a potência, nesse caso, a potência de não. Mesmo podendo fazê-lo, não o faz. Agamben denomina como a forma da contingência a um ser que pode ser e não ser simultaneamente e, “na sua oposição ao necessário, coincide com a liberdade humana” (AGAMBEN, 2007, p.35). Embora haja essa diferenciação entre a recusa de “Paulo” e a zona de “Bartleby”, entre o sim e o não, a situação criada por ambas as personagens gera conflito pelas respostas ou silêncios inesperados, a liberdade humana colocada na oposição, como salienta Agamben. Talvez a fórmula “deixa pra lá”, repetida por “Paulo” em várias situações e que também funciona como fórmula que irrita seus interlocutores, aproxime-se mais da de “Bartleby”. “Deixa pra lá” é uma expressão que também não revela uma recusa ou uma aceitação, mas simplesmente uma maneira de mudar de assunto, de não se aprofundar ou simplesmente não se discutir mais sobre ele, uma forma de fuga, mas não de negação ou aceitação. Agamben (2007) faz um importante apontamento acerca da irrevocabilidade. A potência só é possível em relação ao presente ou ao futuro: “ninguém decide sobre aquilo que aconteceu, mas apenas sobre aquilo que será e é possível [...] não existe nenhuma potência do ter sido, só do ser e do a ser” (AGAMBEN, 2007, p.36). Sem ação, sem memória, “Paulo” não pode relatar o que se passou com a família, tampouco tem o poder de mudar o acontecido, sua potência se dá somente em relação ao presente e, como “Bartleby”, prefere não fazer, exerce sua potência de não. Então, mais uma vez, o que se tem como resultado é o perturbador silêncio.

A estrutura da escrita de Mutarelli em *Nada me faltará* segue o mesmo caminho. Ela não é nem um pouco convencional. Constrói-se conforme um dos temas tratado por “Paulo” e as demais personagens ao longo da obra, o esquecimento e o silêncio. Isto é, não havendo memória, não há uma narração organizada, linear, mas fragmentada, a partir do esquecimento e dos lapsos.

Retomando brevemente a teoria dos gêneros, no que diz respeito à narrativa, observa-se o que destaca Rosenfeld acerca dos gêneros filiados à épica: “Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala, através de observações como “disse João”, “exclamou Maria quase aos gritos” etc” (ROSENFELD, 1965, p.13). Esse destaque de Rosenfeld parece bem óbvio e é de

largo conhecimento para quem está acostumado com as narrativas tradicionais seja no conto, seja no romance. Esse expediente narrativo é quebrado em *Nada me faltará*:

Carlos?
 Oi, Cris.
 Acabei de chegar em casa. Quer ligar aqui?
 Não... Ele apareceu.
 Encontraram ele?
 Ele apareceu.
 Ele a pareceu? Ele está vivo? (MUTARELLI, 2010, p.6-7).

O trecho inicial revela um diálogo entre os amigos de Paulo sobre seu reaparecimento na casa da mãe. A estrutura é igual à mesma que se repete ao longo de toda a obra. Diferentemente do que assinala Rosenfeld para a narrativa, aqui não há a menor indicação por um narrador que vai se expressar no diálogo. É o próprio leitor quem vai construindo a sequência por meio de sua leitura e o contexto da fala. Isso não causa grandes dificuldades ao leitor. No entanto, não é só na indicação das falas que falta a intervenção de um narrador. Ele está ausente em toda a obra. Tudo o que sabemos sobre os acontecimentos passados, as ações e características das persoagens o temos por meio do diálogo. É por meio das falas que conhecemos o mundo de *Nada me faltará*. Seria também o princípio de “Bartleby” se aplicando à escrita? “Paulo”, o protagonista e possível narrador, preferiria não fazê-lo, não narrar os acontecimentos de que não têm certeza ou teria se esquecido completamente? A recusa de “Paulo” em narrar é o que se apresenta como estrutura na escrita de *Nada me faltará*? O estilo minimalista de Mutarelli nessa obra só apresenta as falas das personagens, e é o leitor quem vai construir uma narrativa no preenchimento dos espaços entre as cenas que se separam por reticências ou as lacunas deixadas nos espaços em branco.

Retomando ainda a teoria dos gêneros, revisitando a definição do gênero dramático, tem-se: “Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (ROSENFELD, 1965, p.5). O próprio Rosenfeld destaca que na dramática desaparece a oposição sujeito-objeto, o mundo se apresenta como autônomo, sem a interferência do narrador ou qualquer mediador. Segundo a concepção de Hegel: “Na Dramática, portanto, não ouvimos apenas a narração sobre uma ação (como na Épica), mas presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente, como expressão imediata de sujeitos”. (HEGEL *apud* ROSENFELD, 1965, p.17). Os sujeitos se

revelam assim nas ações das personagens que adquirem falas e se expressam elas mesmas, sem qualquer intervenção de outro sujeito. Dessa forma, o diálogo é a essência do drama. Como reafirma Rosenfeld (1965, p. 24):

O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito [...] O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções.

É o próprio diálogo que revela a trama no estilo dramático. Perguntas, respostas, réplicas, são os meios de configuração do drama que vai se construindo frente ao leitor/espectador por meio das ações. Se o termo drama significa literalmente ação, como mostrou Sebastien-Mercier (*apud* HUBERT, 2013), e o gênero dramático se constitui basicamente pelas falas das personagens, que demonstram suas ações no palco e o conhecemos através dele mesmo ou de outros somente pelo diálogo, por que razão *Nada me faltará* não seria um drama?

Entre as falas de *Nada me faltará* não há intervenção de qualquer tipo. Se não há as narrações para situar o leitor sobre a trama da fábula, determinar tempo, espaço etc., também não há as indicações das falas de personagens, como mostrou Rosenfeld na definição da épica. Acontece que, mesmo no drama, embora constituído basicamente pelo diálogo, pequenas indicações de cenário, ações, características de personagens e a própria indicação de quem fala na cena são realizadas por meio das rubricas. Em *Nada me faltará* nem essas pequenas indicações existem.

Figura 22: Ausência de marcas

É mais estranho para vocês do que pra mim.
 É mesmo? E o que aconteceu?
 Nada. Para mim, não aconteceu nada.
 Sua mãe disse que você não se lembra.
 Não me lembro de nada. É como se...
 O quê?
 Como se nada tivesse acontecido.
 Mas você está bem?
 Só me sinto um pouco cansado.
 A Cris está aí fora. Ela veio te dar um abraço.
 Minha mãe falou que vocês estavam aí.
 Eu vim só te dar um abraço. Vou descer, assim ela pode
 subir.
 Tá legal. Eu preciso descansar um pouco.
 Ela só vai te dar um abraço.
 Legal.
 É muito bom te rever, cara. Você fez muita falta.
 Eu estou aqui agora.
 Vou deixar você descansar. Amanhã eu volto.

Fonte: MUTARELLI, 2010, p.10.

A estrutura da escrita no livro permanece a mesma do início ao fim. Além da ausência de indicações seja por narração ou por rubricas, não há sequer sinais gráficos que indiquem as falas, como travessão ou aspas. A escrita se constroi por meio do discurso direto, cuja organização é o leitor quem o faz, na descoberta dos turnos de cada uma das personagens.

Se não estruturalmente, mais uma vez, tematicamente, a obra de Mutarelli parece se adequar ao Teatro do Absurdo, que vê em Alfred Jarry seu precursor, por trazer uma caricatura do burgês estúpido, glutão, figura rabelaisiana, cruel e impiedosa, que mostra uma imagem da natureza animal do homem (Esslin, 2018). Também o surrealismo e o dadaísmo, principalmente por seu caráter niilista, sua destruição, influenciaram esse teatro e, em consequência, o pensamento nietzchiano. Na ideia de *Assim falou Zarathustra* e a morte de Deus, sem haver mais um princípio que explique a natureza, um princípio coordenador, as formas de arte também precisam ser repensadas.

[...] o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu a explicação e o significado central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseadas na possibilidade de se conhecer leis de conduta e valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no Universo (ESSLIN, 2018, p. 343).

Ora, se não há mais uma certeza sobre a própria organização do mundo e o objetivo do homem, como pode a obra de arte expressar uma certeza? É nesse sentido que o Teatro do Absurdo tem como objetivo que a plateia tome consciência da precariedade do homem no Universo e do mistério de sua posição. Para esse teatro, não há um sistema de valores aceito, ele apenas transmite a visão individual do mundo do poeta, mais pessoal e íntima, sua sensação da existência particular.

Como o Teatro do Absurdo não tem por objetivo transmitir informações ou apresentar problemas ou destinos de personagens que existam fora do mundo interior dos autores, como não propõe teses nem debate proposições ideológicas, ele não se preocupa com a representação de acontecimentos, nem com a narração do destino ou das aventuras dos personagens, mas apenas com a apresentação da situação básica de um indivíduo (ESSLIN, 2018, p.346).

Assim, o Teatro do absurdo não busca representar, mas apresentar. O mundo interior da personagem é mais importante que os acontecimentos banais que ocorrem no exterior ou seu destino. É teatro de situação, não de acontecimentos. A linguagem, na sua incapacidade de representar a complexidade humana, é esvaziada e desintegrada, e sua transposição para uma sequência lógica é impossível, “[...] é a transposição da intuição total da existência para a sequência lógica e temporal do pensamento conceitual que a priva de sua complexidade primitiva e de sua verdade poética” (ESSLIN, 2018, p.349). Por isso a linguagem desse teatro se aproxima mais da poesia, que é mais ambígua e associativa, que a prosa.

Novamente deve-se destacar que a forma é configurada na mesma medida em que se constrói o conteúdo, indissociáveis. Borges (2007) adianta que o “Bartleby”, de Melville, seria uma antecipação de temas que Kafka desenvolveria em sua obra. Esslin também exerga esse cenário, para ele os romances incabados e os contos de Kafka “são essencialmente descrições meticulosamente exatas de pesadelos e obsessões, as angústias e sentimentos de culpa de um ser humano sensível perdido num mundo de convenção e rotina” (Esslin, 2018, p. 305). Esslin também vê Kafka como uma filiação do Teatro do absurdo, sua “perda de contato com a realidade, sentimento de culpa por não poder restabelecê-lo” (Esslin, 2018, p. 305), revelado em obras como *O Processo* ou *O castelo*, modelos de uma literatura dita psicológica, questionadora dos sentimentos humanos e sua impotência diante do mundo.

Será que o fato de o protagonista estar desmemoriado é o motivo ou um argumento para a ausência de narração ou de um narrador? Aqui funciona o advento da memória. Num avesso do método de Proust, o de Mutarelli é a não-memória. No extenso projeto narrativo de Proust, os sete volumes que compõem *Em busca do tempo perdido*, é a memória que funciona como dispositivo da construção na fabulação de Marcel. É o narrador de Proust que, quando recorda, retoma o tempo, o presentifica. Arnold Hauser, analisando a obra de Proust, destaca que a vida parece mais bela e conciliatória não através da arte, mas da memória. Segundo Hauser (1972, p.1063),

Vivemos as nossas experiências com a máxima intensidade, não quando estamos na presença de homens e coisas, na realidade – o “tempo” e o presente destas experiências são sempre “perdidos” – mas quando revivemos o tempo, quando deixamos de ser atores para sermos espectadores de nossa vida [...]

Nas palavras de Hauser, nossa experiência toma sentido quando a recordamos. No centro dos acontecimentos do tempo presente, não nos damos conta dessa experiência, é no deslocamento temporal, que retornamos ao acontecimento passado que enxergamos, de fora, os acontecimentos.

Como pode então valorar e refletir sobre um acontecimento passado aquele que perdeu a memória? É nesse estado que se encontra “Paulo”, o protagonista de *Nada me faltará*. Como narrar o que não foi vivido ou vivido e esquecido, totalmente apagado? “Não há outra felicidade senão a da recordação e do reviver, da ressurreição e conquista do tempo que passou e se perdeu; porque, como diz Proust, os verdadeiros paraísos são os paraísos perdidos” (HAUSER, 1972, p.1112). Se é verdade o que diz Hauser, a felicidade é impossível a “Paulo”, uma vez que sua conquista do tempo é impossível, desmemoriado. No entanto, mesmo essa amnésia é questionável em *Nada me faltará*. A ausência de narração e um possível narrador onisciente não dão pistas do que realmente poderia ter acontecido com a família desaparecida, a esposa e a filha de “Paulo”. O que sabemos é somente por meio do relato do protagonista ou dos amigos e de sua mãe. Assim, a desmemorialização pode ser uma estratégia do protagonista para não assumir a culpa por um crime cometido. A narrativa memorialística de Proust é descritivista, meticulosa: “Proust olha para tudo com a mesma meticulosidade, as maneiras de vestir, de comer, de conversar, tecendo de todos esses pormenores um tapete colorido e decorativo dos costumes de sua

época” (CARPEAUX, p.388). A técnica de Proust é excessiva em detalhes e sua prosa soa esnobe, como o próprio cenário que retrata. Assim como o tempo perdido que busca, sua técnica narrativa parece também perdida em seu tempo. Carpeaux (2012) também aponta para esse caráter pseudo revolucionário, tão largamente estudado pela crítica em inúmeros estudos. A psicologia proustiana tão exaltada nesses estudos não parece ter sido tão revolucionária a leitores do início do século XX, que já tinham narrativas como a de Kafka ou a poesia de Mallarmé. Proust e sua narrativa arrastada e meticulosa parece-se mais à literatura pastoral, de pastores muito elegantes de 1900, como comparou um crítico malicioso (Carpeaux, 2012). Hauser (1972, p.1134) destaca também Joyce, que seria filiado da mesma experiência e espiritualidade, pois faz “coalescer o tempo bem articulado e cronologicamente organizado”. Nesse sentido, Mutarelli é o avesso de Joyce e Proust. Seu tempo é desarticulado e desorganizado. Não há organização cronológica, tampouco descrição de costumes ou modos. Seu método é o da ausência total, causado muito provavelmente pela ausência de memória. O ser desmemoriado é incapaz de narrar de forma organizada e, assim, retornar ao tempo do acontecimento para dele se distanciar e refleti-lo. A narrativa da amnésia é lacunar e elíptica como a própria amnésia.:

...
 É você conseguiu lembrar de alguma coisa?
 Nada.
 Acho que ainda é cedo.
 Não sei dizer. Esse tempo não passou pra mim, entende?
 É difícil até de imaginar. E você não se lembra de nada? (MUTARELLI, 2010, p16).

“Paulo” se sente outra pessoa. Para ele nada daquilo que lhe falam teria acontecido. Ele sente como se o tempo da ausência não existisse, fosse um tempo congelado. O trecho final da obra dá uma possível pista, mas nada conclusivo. Um pesadelo de “Paulo” revela que ele teria matado a esposa com golpes de martelo. Acorda assustado no meio da noite e revela o sonho ao amigo, “Carlos”. O sonho seria uma possível recordação ou um acontecimento sugestionado pela busca de culpados, que a família, os amigos, a terapia e a polícia fazem?

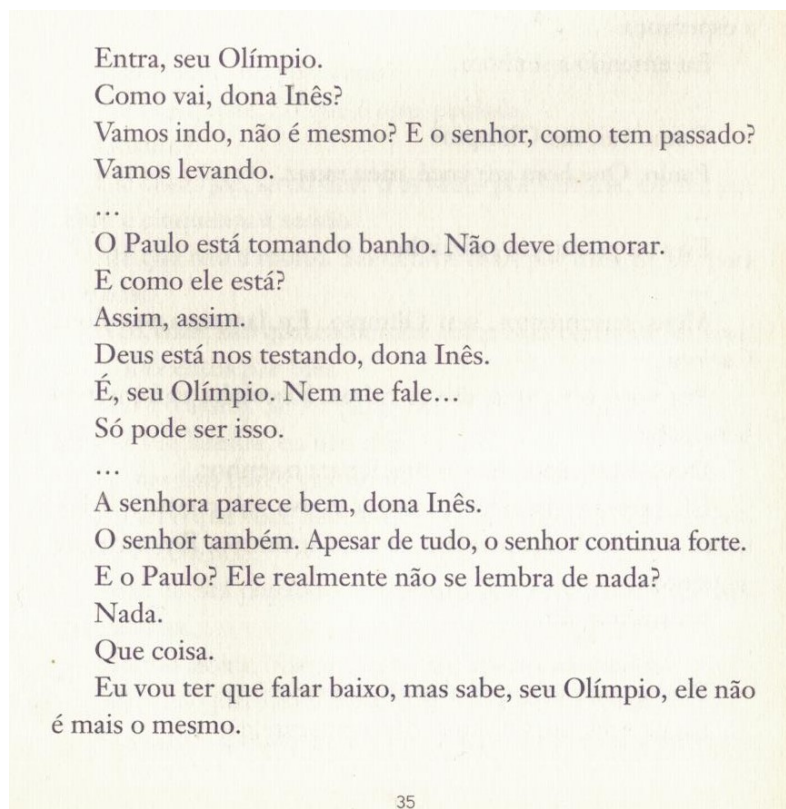
O agente de polícia, em investigação, descobre, por meio da atendente de uma livraria, que Paulo - o acusado ou testemunha de um possível crime – frequentava, a compra de um livro que pode complicar a situação: *Eu, Pierre Revière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. Seria uma chave para explicação do suposto

crime? Teria “Paulo” se inspirado na história relatada por Foucault para assassinar a própria esposa e a filha? Teria a leitura da obra influenciado seu sonho? Não se sabe. Tudo é deixado em aberto.

“Pierre Revière”, a personagem do título de Foucault também é retratado no filme homônimo de René Allio (1976). “Pierre” matou a mãe grávida, a irmã e um irmão porque tinha raiva pelo modo como a mãe tratava o pai. Não demonstrou nenhum arrependimento. O sonho de “Paulo” poderia ter sido causado pela leitura do livro, o que não prova sua culpa. “Pierre” usa uma foice para assassinar parte da família. Uma foice pequena, de cabo curto, que pode lembrar a parte de trás de um martelo, utilizada para retirar pregos, como o instrumento usado por Paulo em seu pesadelo.

Outro possível caminho para a interpretação de *Nada me faltará* passa pela narração em potencial possivelmente evidenciada pelas reticências e espaços em branco na obra. As reticências poderim a ser pontos de entrada de um possível narrador ou espaços para a conclusão do leitor, como as sarjetas nos quadrinhos. Por outro lado, podem ser interpretados como potências, como na proposição de Agamben.

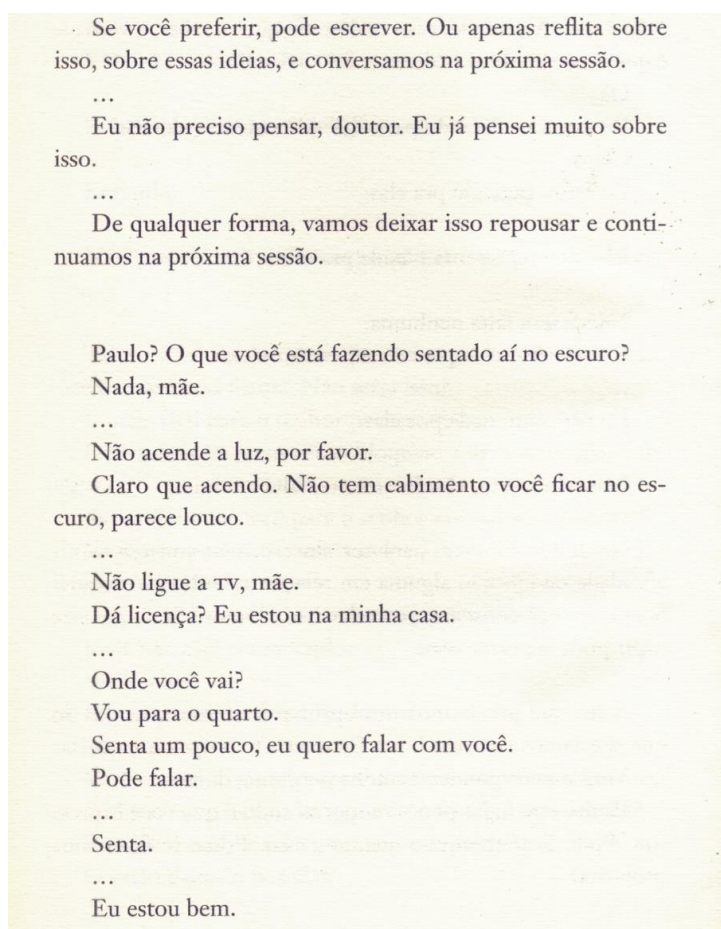
Figura 23: Potências narrativas?



No trecho narrado, reproduzido pela figura anterior, o espaço entre uma cena e outra seria o preenchimento de uma narração que poderia descrever os processos de preparação da personagem entre o banho, uma troca de roupas e a descida para atendimento ao ex-sogro na sala da casa. Espaços em que poderia haver um narrador.

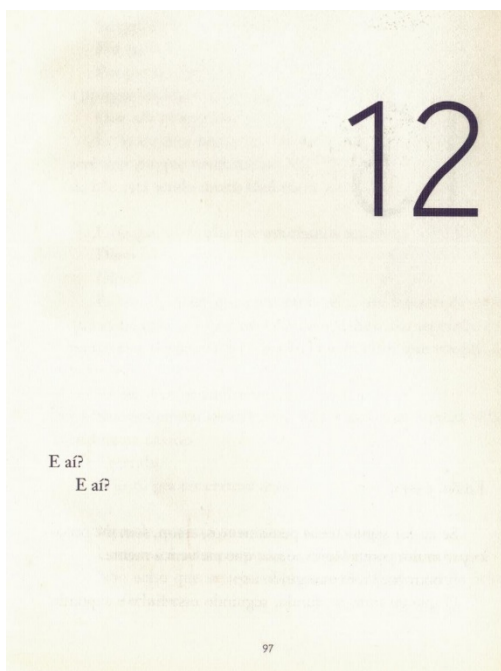
Em outro ponto, mais adiante, durante o atendimento no consultório, as reticências indicam os lapsos, os espaços entre perguntas e respostas. Um espaço maior, entre a cena no psicólogo e a sequência na casa da mãe, revela que talvez pudesse haver uma narração que faria a ligação entre as cenas. Esse espaço, seria uma narração em potência. No entanto, se são lapsos, são espaços de não-ditos e, assim não podem ser preenchidos. Segundo as ideias apontadas por Agamben (2007) são espaços de potência, potência de não. Um narrador que, mesmo podendo, prefere não fazê-lo. Espaços impossíveis de serem preenchidos, pois ninguém é capaz de completar um pensamento de outro, em potência, não levado a ato.

Figura 24: Espaço entre cenas



A página reproduzida é marcada pelas reticências e pelo grande espaço em branco. Enquanto o espaço maior, entre a cena no consultório, pode sugerir a mudança de espaço: do consultório para a casa da mãe; as reticências sugerem pausas, silêncios. Aqui novamente “Paulo” se assemelha a “Bartleby”. A sugestão do psicólogo de que “Paulo” escreva não é levada adiante e o protagonista prefere não escrever. As reticências, os espaços não podem ser completados, pois nenhum ato de leitura é capaz de interpretar o não-dito. O expediente lacunar e elíptico é levado ao extremo no capítulo 12. A falta de ação se revela no diminuto capítulo, com duas falas:

Figura 25: Elipses



Fonte: MUTARELLI, 2010, p.97

Espaços, lapsos causados por uma experiência traumática. Uma culpa, cobrada pelos outros, mas que “Paulo” não sente:

É porque o fato delas desconfiarem eu posso até engolir, só que essa cobrança de que não demonstro sentir falta da minha mulher e da minha filha, isso, sim, me irrita profundamente.

Entendo.

E, pior do que isso, elas ficam cobrando que eu devia estar mais preocupado com a situação. Ficam cobrando uma atitude exagerada da minha parte (MUTARELLI, 2010, p.29).

O que incomoda “Paulo”, na verdade, é a cobrança da família e da sociedade das atitudes e sentimentos que deveria demonstrar, segundo as convenções e padrões de comportamento esperados para tais situações. Acontece que, para quem não lembra do acontecido é difícil repetir esses padrões, pois, eles dependem das sensações do indivíduo. O lapso da memória leva a personagem a um tempo anterior ao de seu casamento. Então é como se nada daquilo tivesse acontecido.

A culpa, de certa forma, é problematizada nessa obra de Mutarelli, pela ausência de culpa. Ou pela incerteza de uma ação que poderia ter realizado o protagonista e seria essa a razão de seu bloqueio: “Eles tentam de alguma forma jogar na minha cara que eu tenho responsabilidade, ou estou envolvido [...]” (MUTARELLI, 2010, p.61). “Paulo” se sente incomodado pelas cobranças que recebe. Enquanto imaginam que a situação poderia estar corroendo, que ele deveria estar sofrendo e não vendo televisão, ele continua apático, sem demonstrar reação. De certa forma, “Paulo” se assemelha ao “Agente”, de *O Natimorto*. “O Agente”, construído como uma personagem tipo, sem nome, sem grandes descrições e denominado pela posição que exerce na sociedade, revela, apesar de sua construção, características de uma personagem redonda, com profundidade psicológica. Paulo, nome comum e popular, poderia também ser associado a um tipo. Porém, seu sobrenome revela uma relação com o autor maior que o prenome sugere. O anagrama de Maturello/Mutarelli dá dicas do pensamento do autor transportados para as personagens por meio de sua dessubjetivação nas personalidades multifacetadas de seus personagens. Além disso, tanto “O Agente” como “Paulo” se aproximam quando demonstram sua apatia na inação: enquanto “O Agente” se tranca no quarto de hotel, “Paulo” rejeita convites para jantar fora, não espera nada do convite feito para ir morar com o amigo e rechaça a ideia de voltar ao trabalho até quase ser obrigado. E pior, não sentia falta da filha e da esposa: “Se isso não tinha acontecido, como é que eu ia sentir falta de pessoas que eu nem conhecia? [...] O pior é que, no fundo, eu realmente não sinto a menor falta delas”. (MUTARELLI, 2010, p. 76-77). “Paulo”, na verdade, demonstra completa falta de sentimentos por qualquer coisa ou pessoa:

Você não está entendendo.

Você acha?

Eu não me sinto culpado, doutor.

[...]

No fundo, doutor, para ser sincero, não consigo sentir afinidade ou emoção alguma em relação a nenhuma criatura. Será que você consegue entender isso, doutor? (MUTARELLI, 2010, p.78-79).

Ao se pensar a presença de um narrador em *Nada me faltará*, como o faz Sgambatti (2013)²³, embora não seja clara a intervenção narrativa entre os diálogos que compõem a obra, é possível identificar lugares de potência, como as reticências ou espaços em branco.

Os espaços em branco e intervalos são pontos de entrada do leitor na narrativa. É por meio do ato de leitura que a narrativa vai se construindo, lugares em que a potência de não se mostra como a possibilidade de não fazê-lo, de não narrar. “A potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício”. (AGAMBEN, 2018, p.44). O leitor, mesmo que não seja capaz de completar espaços deixados por não-ditos, é responsável por estabelecer conexões, por conta própria age como os elementos coesivos da escrita. Na escolha do autor de não utilizar um narrador está evidenciada a possibilidade de haver um narrador. O que é posto revela uma ausência daquilo que não foi dito e sua impossibilidade de ser completado. Uma escolha que acarreta a presença de uma ausência. Segundo Agamben (2018, p.45), “Há uma forma, uma presença daquilo que não está em ato, e essa presença privativa é a potência”. Nos termos de Agamben, o que detém essa potência em tornar-se ato é a impotência ou potência de não, que não deve ser confundida com a incapacidade, mas como escolha da não efetivação em ato. Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível (AGAMBEN, 2018).

Assim, na produção literária, naquilo que está posto, está contido também o que não está. Na conjugação do que está em ato, está a potência de não, o que não se transformou em ato. Agamben (2018, p.46) alerta que “[...] devemos, então, ver o ato de criação como um campo de forças tensionado entre potência e impotência, poder e poder-não agir e resistir”. É na potência de não que se revela o narrador-bartleby de Mutarelli, sua preferência em não narrar. Logo, o não-dito não pode ser

²³ A fortuna crítica sobre *Nada me faltará* ainda é muito pequena e não traz grandes contribuições para esta pesquisa. Sgambatti delinea brevemente a ideia de potência narrativa à obra de Mutarelli e se dedica mais a aproximar a obra de narrativas gráficas, como os quadrinhos. Não é o que entende este trabalho de pesquisa. Além dessa dissertação, um artigo de Fernandes (2016), embora traga uma interessante análise dos paradoxos trabalhados por Mutarelli, associa *Nada me faltará* ao dispositivo bíblico, o que nos parece pouco adequado e insuficiente para a análise de obra complexa como essa.

completado, pois não se sabe com o que ou como se o que poderia ser narrado foi esquecido ou apagado e o que sobra são os restos.

Em *Nada me faltará*, entre tudo o que foi mostrado está também tudo o que ficou de fora, nos espaços em branco, nas reticências. Seriam as lembranças perdidas do protagonista? É possível inferir ainda que a ausência de narrador remeta ao esquecimento do protagonista, sua amnésia. Quem não lembra nada, como pode narrar? “O que imprime na obra o carimbo da necessidade é, portanto, exatamente aquilo que podia não ser ou podia ser de outra maneira: sua contingência” (AGAMBEN, 2018, p.47). Na leitura de uma obra como essa, na leitura do que foi colocado em ato deve estar também a percepção da ausência, pois essa ausência transporta-se para ato como potência de não, como explica Agamben (2018, p.46): “Se toda potência é tanto potência de ser quanto potência de não ser, a passagem ao ato só pode ocorrer transportando-se para o ato a própria potência de não”. Dessa forma, em todo o dito está também o não-dito, o que poderia ser dito e é transportado ao ato. Por isso, se insiste que é no momento da leitura que esse narrador em potência, alimentado dos restos, se configura pela presença do leitor, que pode identificá-lo nas lacunas, não-ditos, espaços. Para Agamben (2018, p.50), “[...] a grande poesia não diz apenas aquilo que diz, mas também o fato de que está dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo”.

O narrador que se alimenta de restos é o narrador sucateiro ou trapeiro, conceito de Benjamin, que Gagnebin (2006, p. 54) assim esclarece:

Este narrador sucateiro (o historiador também é um Lumpensammler) não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. [...] aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, aqueles que desapareceram por tão completo que ninguém se lembra de seu nome. [...] Esta tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos mesmo - principalmente - quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido.

Como transmitir o inenarrável? A única forma parece ser por meio de fragmentos, esquecimentos ou simplesmente a ausência. Gagnebin (2006) indica que Benjamin, ao constatar o fim da narrativa tradicional, esboça uma ideia de uma narração nas ruínas da narrativa. Na ausência de experiências, o que narrar? Nesse

sentido, o poema “Apague as pegadas”, de Brecht, que Gagnebin escolhe para ilustrar as ideias de Benjamin é revelador na experiência de “Paulo”:

[...] 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! [...] (BRECHT, apud GAGNEBIN, 2004 p.61).

Em *Nada me faltará* nem a memória faz falta. Na solidão de “Paulo” e seu mundo, o nada só pode ser narrado por restos, reticências, espaços. É tudo o que tem, e lhe basta; portanto “nada lhe faltará”. As pegadas, Mutarelli as apagou todas. O que sabemos da história, temos do que sai da própria boca de “Paulo” e das outras personagens, apenas pelo diálogo, que também não revela muita coisa. Ao comentar o poema de Brecht, Gagnebin revela 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).

Se não se tem experiência, o que pode ser narrado é apenas a ausência. Um ser desmemoriado, que também foge da polícia, “Paulo” não sente culpa, nada fala, nada revela, não deixa pegadas, não narra, não pode ser culpabilizado. Nesse sentido, a narrativa de “Paulo” se assemelha a *A vida dos homens infames*, de Foucault (2003). Considerando que “Paulo” seria culpado pelo desaparecimento da esposa e da filha e as teria matado, seria como os condenados da narrativa foucaultiana. Homens sem nenhuma grandeza, nenhum feito digno de ser lembrado, mas que deixaram rastros apenas pelos crimes que cometeram. Dignos apenas de pena por parte de seus familiares. Homens que foram apagados, de vida medíocre, e só sobrevivem do choque com o poder, no caso, a polícia, que tem seus relatos em forma de inquéritos e ocorrências registradas por terceiros. No caso, esses pobres “espíritos perdidos pelos caminhos desconhecidos, estes são infames com a máxima exatidão; eles não existem senão através das poucas palavras terríveis que eram

destinadas a torná-los indignos para sempre da memória dos homens” (FOUCAULT, 2003, s/n). Se culpado, “Paulo” seria lembrado apenas pelas palavras deixadas nos anais da polícia. Mas, pior, nem infame “Paulo” pode ser, pois a polícia diz pouco, não sabe, não lembra. O que deixa são restos. A aproximação “Paulo”/Mutarelli por meio do anagrama dá alguma dica de um gesto autoral. Seria “Paulo” mais um dos duplos do autor? Mutarelli, maldito, problemático, incompreendido se revela como gesto em “Paulo”. Autor do lugar da irrepresentação, se apresenta, como gesto autoral, como mais um infame, cuja voz só é possível por meio do que deixa em sua obra.

As elipses, lacunas que se interpõem na narrativa de Mutarelli, causadas pelos lapsos de memória de “Paulo” e evidenciadas nas reticências e espaços em branco torna *Nada me faltará* uma antítese do projeto memorialista de Proust. Enquanto o francês produz um projeto que se estende por sete romances e tenta buscar detalhes em suas recordações, altamente descritivas, a narrativa de Mutarelli é a do esquecimento. O que se sabe da história é por meio das falas das personagens. Não existe narração evidente porque não há memória, é narrativa cindida de lapsos, de intermitências.

Nada me faltará se assemelha ao teatro pela ausência de um narrador em evidência e pela revelação da trama por meio das falas das personagens. Mas, afinal, a obra é uma narrativa? Que tipo de prosa experimental é essa? Pode ser uma narrativa. Pode ser e não ser ao mesmo tempo. Mas, que lugar é esse, de ser e não ser ao mesmo tempo? É lugar da falta de nome, do que não foi dito. A resistência de passar a ato pode ser essa resistência de passar a gênero. No papel da dessubjetivação, no esvaziamento do sujeito, por meio da multiplicação dos sujeitos, como se coloca nas personagens mutarellianas e suas relações com o autor, como na falta de um eu, pode revelar também essa falta de um gênero. Se falta também um lugar, seria esse um lugar de passagem? São possibilidades, especulações que se fazem na análise de obras que não se deixam facilmente captar por um rótulo ou uma classificação tranquila e estável. Muito pelo contrário, mostram possibilidades múltiplas e oscilantes, instáveis e transitáveis. Por isso qualquer análise de forma, nesse sentido, são possibilidades, nunca certezas reais e incontestáveis.

Explorada a linguagem do teatro aplicada às obras de Mutarelli e todas as relações aqui propostas, o capítulo seguinte analisa como os quadrinhos configuram uma literatura de ritmo ágil, as relações que se estabelecem entre linguagem verbal e

visual no interior dessas obras e a forma como a contaminação dos quadrinhos na escrita configura um novo tipo de narrativa.

3. OS QUADRINHOS NA PROSA MUTARELLIANA

Quando minha mãe perguntava, sem tirar os olhos da partitura: “Meu bem, o que é que você está fazendo?”, acontecia-me por vezes romper o voto de silêncio e responder-lhe; “Faço cinema”. Com efeito, eu tentava arrancar as imagens de minha cabeça e realizá-las fora de mim, entre verdadeiros móveis e verdadeiras paredes, resplendentes e visíveis tanto quanto os que jorravam sobre as telas.
(SARTRE, Jean-Paul, 2005, p.95/96)

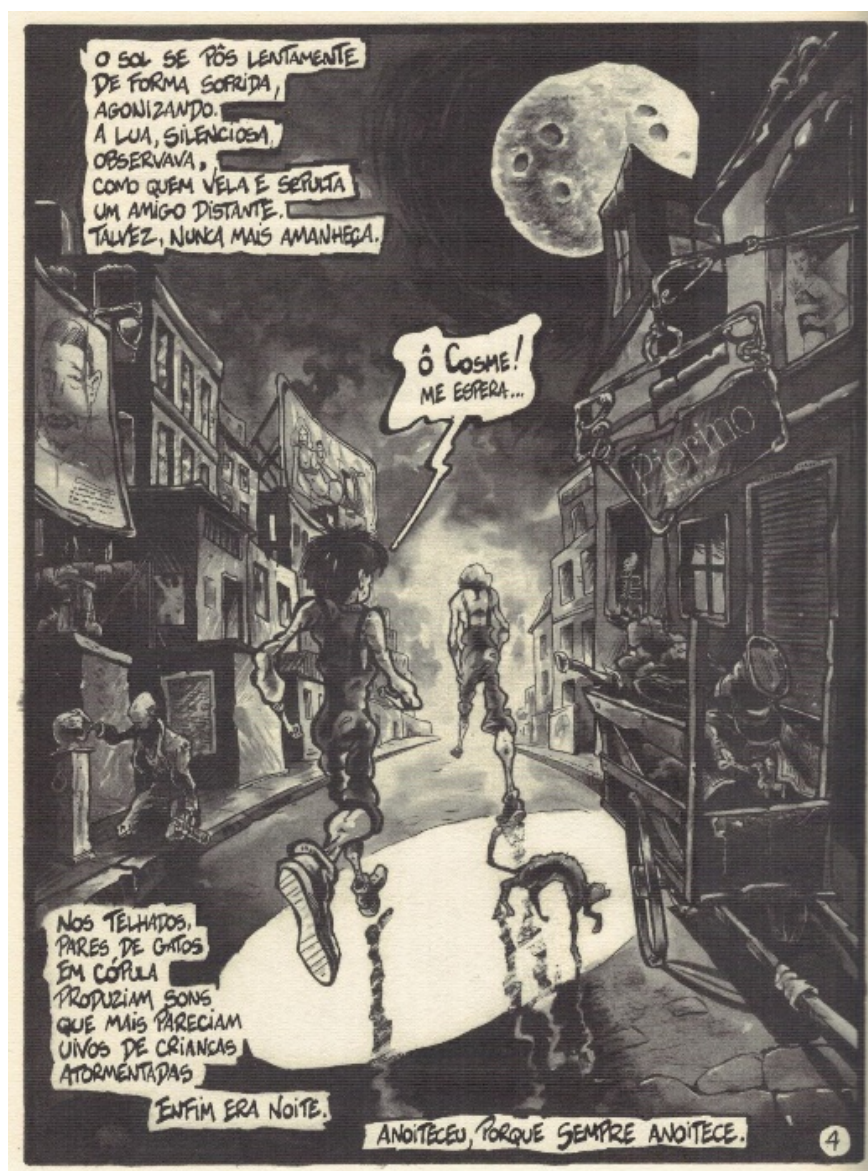
3.1 O grifo de Abdera: os duplos de Mutarelli – escrever ou desenhar?

Com variações, o tema do duplo vem sendo desenvolvido na obra de Mutarelli desde os primeiros trabalhos, publicados ainda em revistas coletivas, até as atuais prosas de ficção. A revista *Porrada*, da Editora Vidente, era uma dessas publicações coletivas, com vários autores de HQs, que destinava de uma a quatro páginas, aproximadamente, para os autores desenvolverem histórias curtas. A edição especial, de 1990, publicou a HQ de Mutarelli “A história de João”. Duas personalidades completamente diferentes presas num mesmo corpo. Ainda timidamente, Mutarelli começa a desenvolver um dos temas mais trabalhados nas suas obras. São, geralmente, personagens que possuem características extremamente opostas, antitéticas, mas que se completam.

acompanharia durante a vida. Em Dostoiévski, ele aparece na figura de Golyádkin, em *O duplo*, e em Poe, no conto *Willian Wilson*.

Nas *graphic novels*, Mutarelli explorou mais profundamente o duplo na história dos irmãos “Cosme” e “Damião” de *Eu te amo Lucimar* (2019), originalmente publicado em 1994, pela Editora Vortex, e reunido com outros três títulos em *Capa Preta*, da Comix Zone Editora.

Figura 27: Os irmãos Cosme e Damião



Fonte: MUTARELLI, *Capa Preta*, 2019, p. 160

O desenho de página inteira, denominado de *splash* por Eisner, mostra os irmãos voltando para casa depois de um dia de trabalho na rua. Os gêmeos “Cosme”

e “Damião” são criados por outros familiares após terem se tornado órfãos de mãe. Levando uma vida de privações, são obrigados a recolher material reciclável para vender e sobreviver. A personalidade frágil de “Cosme” irrita seu irmão, que imagina que a existência dos dois é impossível e, assim, trama a morte do gêmeo. No entanto, a ligação que os unia era tamanha que sua existência sem o irmão se torna insustentável. “Damião”, antes de personalidade segura e confiante, se torna isolado e reflexivo, até morrer também.

Em prosa literária, Mutarelli também desenvolve o duplo em *Jesus Kid*. “Eugênio”, autor de livros de faroeste de bolso, gênero que fazia muito sucesso nos anos de 1970/1980, se vê em crise quando seus livros param de vender. Com o gênero de bancas de jornal em decadência, é obrigado a aceitar um trabalho confinado num hotel e convive com sua personagem dos livros, “Jesus Kid”, o pistoleiro das historinhas de faroeste. Trata-se de seu alter ego. “Kid” é o contraponto de “Eugênio”. Enquanto o escritor é indeciso e medroso, a personagem é decidida e corajosa. Uma é complemento da outra.

O *grifo de Abdera*²⁴ desenvolve o tema do duplo em muitas variações. O narrador, “Mauro Tule Cornelli”, possuía uma parceria com “Paulo Schiavino” para produzirem juntos *Graphic Novels*. Enquanto “Paulo” era o responsável pelos desenhos, “Mauro” produzia os roteiros. Um terceiro, “Raimundo Maria Silva”, conhecido como Mundinho, era a figura dos outros dois em aparições públicas e atendia pelo nome de “Lourenço Mutarelli”. Após a morte de “Paulo”, não tendo mais quem desenhasse, “Mauro” passa a escrever romances.

Um dia, em uma estação de metrô, Mauro recebe uma estranha moeda antiga, o grifo de Abdera, que dá nome ao livro. O narrador passa a realizar pesquisas sobre a Antiguidade e cria uma estranha conexão com “Oliver Mulato”, professor de Educação Física, que também desenha. Então, “Mauro” pensa que podem futuramente produzir juntos novas *graphic novels*, ideia que vai construindo

²⁴ “Grifo de Abdera”, o título, se refere à moeda de mesmo nome, recebida pela personagem Mauro, na narrativa. A própria moeda revela duplos. O fato de uma moeda possuir dois lados, cara e coroa, que servem em disputas desde a Antiguidade até os dias atuais para se decidir um caminho, uma opção a ser seguida numa disputa e há ainda a referência ao ser mitológico, o grifo que, por si só, já é um duplo. Segundo o Dicionário da Mitologia Grega, de Ruth Guimarães (1995, p.62): Os grifos eram animais fantásticos com asas de águia, corpo, pata e cauda de leão. Acompanham frequentemente Apolo, e às vezes são atrelados a seu carro. Têm por missão guardar os tesouros da Terra, contra os assaltos dos Arimaspes. Viviam no deserto de Cítia ou no país dos Hiperbóreos, ou talvez entre os etíopes. Os grifos são também associados a Dioniso e guardiões das crateras de vinho. Abdera é “colônia grega da Trácia, situada no mar Egeu; foi sede da célebre escola filosófica dos atomistas” (LAROUSSE CULTURAL, 1998, p.7). O grifo de Abdera seria, assim, a moeda desse local.

intimamente. Também estranhamente “Oliver” passa a proferir o discurso de “Mauro”. O narrador se desdobra na pessoa de “Oliver” por uma estranha conexão: frases pesquisadas pelo narrador, em espanhol, no *Google*, são reproduzidas por Oliver, numa espécie de transe. São frases obscenas, grosseiras, que colocam “Oliver” em situações constrangedoras.

Os nomes dos personagens “Oliver Mulato” e “Mauro Tule Cornelli” são anagramas do nome de Mutarelli, o que evidencia a ligação entre personagens e autor, criando ainda mais uma confusão que não fixa limites entre ficção e realidade. Na verdade, no livro, o personagem-narrador, “Mauro”, indica que o processo é o contrário: “A partir de um anagrama de meu nome, eu e o Paulo criamos um autor, “Lorenço Mutarelli”. Assim assinamos nossa primeira parceria” (MUTARELLI, 2011, p.22). Mais do que um pseudônimo, “Paulo” e “Mauro” criaram um personagem que os representaria em carne e osso e isso coube a “Raimundo”, conhecido como “Mundinho”, que assumiu o nome do “Lorenço Mutarelli”, criado pelos dois. “Mauro”, que dividia o pseudônimo com o desenhista, dizia que ter um pseudônimo era ser dois ao mesmo tempo. Faltava então uma imagem. Mauro se dizia tímido e não via relevância em ter seu rosto estampado num livro. Pediram a “Mundinho” que lhes fornecessem uma foto e o novo “Lorenço Mutarelli” disse que possuía uma: “A foto era emblemática o bastante e a usamos em nosso álbum de estreia, *Transubstanciação*. A foto mostra Mundinho caído de bruços num trilho de trem [...]” (MUTARELLI, 2011, p.22).

Figura 28: Foto de *Transubstanciação*



Fonte: MUTTARELLI, 1991, quarta capa.

A existência da foto real é perturbadora e mescla ainda mais ficção e realidade. De fato, a foto citada compõe o álbum de estreia do Mutarelli real e o mostra de braços sobre uma linha de trem. *Transubstanciação* foi a primeira *Graphic novel* produzida pelo autor e já o emplacou como um grande artista do gênero, ganhando seu primeiro *HQMix* pela obra.

Diante de tal composição, é possível pensar em um desdobramento do narrador em quatro personalidades: num primeiro momento, “Mauro” e “Paulo” são representados por “Mundinho”, que se apresenta sob o pseudônimo de “Mutarelli” que, por sua vez, nomeia o autor real. Após a morte de “Paulo”, “Oliver” passa a substituí-lo. Aqui o papel do duplo é multifacetado. E, caso se colocasse como ponto de análise o autor Lourenço Mutarelli face a suas personagens, este se desdobraria em cinco: os quatro da obra somados à pessoa física do autor = ele mesmo.

Conhecendo um pouco a biografia de Mutarelli é fácil encontrar traços da personalidade do autor nas personagens de *O Grifo de Abdera*. As variações de humor causadas por anos de uso de medicamentos controlados para curar uma depressão profunda, o abuso do álcool, as incertezas e questionamentos filosóficos existenciais são facilmente percebidos em “Mundinho”, “Oliver” e “Mauro”. Em coincidência com a realidade ainda, as obras produzidas ou apresentadas pela tríade “Mauro”/“Paulo”/“Raimundo”, como *Transubstanciação* ou *A caixa de areia*, citadas no livro, recebem os mesmos títulos das obras lançadas pelo Mutarelli real. O primeiro romance lançado por Mutarelli da ficção em 2002 também é denominado *O Cheiro do Ralo*, como o do Mutarelli real. Assim, as fronteiras entre realidade e ficção vão ficando cada vez mais borradas. Na obra de Mutarelli é comum encontrar um questionamento do real. Fantasia, sonho, delírios e realidade se misturam de tal forma que muitas vezes não é possível delimitar as fronteiras do real e do imaginário. Nesse sentido, o tema do duplo desempenha um importante papel, pois tem em sua origem, segundo Vasconcelos (1990), um questionamento implícito sobre a natureza do real. Segundo a pesquisadora, o tema é tão explorado nesses tempos de culturas de massas assim como o anonimato nas grandes metrópoles, o que torna verossímil que se possa encontrar alguém com o mesmo nome ou as mesmas características físicas. Um período em que se preza tanto pelo real e pela literatura realista é natural que haja uma ruptura:

Em plena vigência das convenções realistas, a presença da fantasia, do gótico ou do romanesco cria um espaço de discussão e tensão que coloca em xeque a própria noção de real. Assim o texto realista muitas vezes apresenta fissuras pelas quais se esgueiram momentos de desintegração e incoerência operando um diálogo entre os modos narrativos fantástico e realista no interior de um mesmo texto (VASCONCELOS, 1990, p.24).

Essa mistura se materializa em *O Grifo de Abdera*, assim como afirma Vasconcelos na análise do texto realista, pois o leitor, nessas fissuras, habituado à escrita de Mutarelli, conhecedor de sua obra, é capaz de delimitar certas fronteiras entre real – autobiográfico – e fantástico ou imaginário. O próprio narrador brinca com essa ideia:

Esta é daquelas histórias que não dá pra começar do começo. E, ainda que este seja meu vigésimo livro, pela primeira vez eu escrevo uma história real. Se alguém me desse ouvidos, saberia que, embora eu seja eu, também sou, ao mesmo tempo, Oliver Mulato. Oliver tem quarenta e oito anos e é professor de educação física. Eu me chamo Mauro Tule Cornelli e tenho quarenta e nove anos. Sei que isso pode parecer duro de engolir, mas vamos lá (MUTARELLI, 2015, p.16).

Nesse trecho vão se emaranhando as fronteiras entre realidade e ficção. Para o narrador, a história contada em *O grifo de Abdera* é real, embora seja uma ficção no mundo concreto, trata-se então de uma realidade interna. Na descrição feita pelo narrador, seria possível associá-lo a “Oliver” como uma espécie de *doppelgänger*, mas como já dito anteriormente, e pelo que a leitura vai desenvolvendo mais adiante, o duplo aqui não trata somente dessas duas personagens, mas ele se desdobra em mais dois, o que revela uma personalidade múltipla. Uma desintegração do sujeito paradoxal, pois ao mesmo que se é o outro também se é ele próprio, como acrescenta Vasconcelos (1990, p.24-25, tradução nossa):

[...] alguém que cessou de coincidir consigo mesmo e que se percebe como identidade dupla ou até mesmo múltipla. Assim, a ideia de multiplicidade deixa de ser uma metáfora para tornar-se literal – o eu transforma-se em eus, ou como diz Todorov: “A multiplicação da personalidade, tomada literalmente, é consequência imediata da possível transição entre matéria e mente, somos várias pessoas mentalmente, nos tornamos também fisicamente”²⁵.

²⁵ No original: “The multiplication of personality, taken literally, is an immediate consequence of the possible transition between matter and mind: we are several persons mentally, we become so physically”.

O trecho de Vasconcelos e sua citação de Todorov revelam a multiplicação das personalidades do sujeito em sua literalidade. Um bom exemplo dessa multiplicidade o faz Esslin (2018), ao descrever a cena de Stilitano em uma sala de espelhos no romance *Diário de um ladrão*, de Jean Genet. Ao se ver deparado com suas imagens distorcidas e sem encontrar a saída do labirinto, a personagem se vê em desespero e desiste de encontrar a saída. Frente à desproteção da solidão, seus reflexos deturpados revelam o desespero da condição humana. Não por acaso, um dos capítulos que desenvolvem essa multiplicidade no romance de Mutarelli, denomina-se “A sala de espelhos”.

A desintegração do eu é explorada ao extremo no *Grifo de Abdera*²⁶, a ponto de “Oliver” assumir a voz de “Mauro”: “O professor lê meu trabalho. Oliver é professor. Eu sou Oliver. A vida muda rápido como um sonho” (MUTARELLI, 2015, p.98). E assim, rapidamente, a narração muda também de voz, de repente quem está narrando é Oliver:

Acredito que foi isso que me levou a desenhar. Porque então era diferente. Diferente de quando passei a desenhar por estar imobilizado depois da operação no joelho. Na primeira vez em que minha vida desandou. Naquela época, desenhar me acalmava e me resignava. Mas não é assim em XXX. Esses desenhos não me acalmam. Há algo demoníaco neles. De qualquer forma, não penso que a arte seja uma busca. A arte é um tratamento (MUTARELLI, 2015, p.103).

A voz da narração do capítulo que antecede o livro produzido por “Oliver”, encartado no interior do romance, a HQ XXX, vai mudando gradualmente até passar de “Mauro” para “Oliver”. É perceptível que se trata de “Oliver” pela citação à operação no joelho, e pela produção dos desenhos, arte que “Mauro” não domina. O tema da possessão demoníaca citado por Oliver pode ser também uma chave para interpretar essas diversas vozes. “Mauro”, o narrador principal, também costuma fazer referência

²⁶ Chevalier e Gheerbrant (2012) também assinalam o caráter duplo do grifo, figura mitológica que, por ser um híbrido de águia e leão participa do céu e da terra e, por isso, possui uma natureza humana e divina. Representa força e sabedoria e inscreve-se simbolicamente nas forças da salvação. Por outro lado, Chevalier e Gheerbrant destacam que uma tradição cristã antiga interpreta de forma desfavorável o grifo, uma vez que “Sua natureza híbrida lhe tira a franqueza e a nobreza de um e de outro (águia e leão) ... Representa, de preferência, a força cruel. Na simbologia cristã, é a imagem do demônio [...]. Mas no domínio civil, designa apenas a força maior” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 478). Toda a simbologia do grifo pode adquirir muitas relações na narrativa de Mutarelli. Embora a moeda com o símbolo tenha sido presente de Mundinho, os duplos que mais se relacionam na história são Mauro e Oliver. É a partir do aparecimento da moeda antiga que o relacionamento entre os dois se estreita. Seria a dualidade bem e mal? Por meio da morte de Oliver, Mauro se liberta? Sua morte seria uma espécie de salvação/redenção para Mauro? A imagem do grifo poderia ser a força desencadeadora do mal, o que explica as possíveis possessões de Oliver, força cruel que começa a destruir sua vida?

ao universo da internet, não só quando pesquisa as frases no *Google*, que são reproduzidas por “Oliver”, mas também quando diz que perde o sinal quando não consegue se conectar a ele. Em um trecho, “Mauro” revela enxergar pelos olhos de “Oliver”. Cenas inteiras de uma viagem à praia realizada por “Oliver” são descritas por “Mauro” em tempo real até o momento em que “perde o contato”: “Não foi fácil, de repente, poder observar a vida de outro ponto. Não foi fácil estar presente na vida de um estranho. Assim como não foi fácil perder esse contato” (MUTARELLI, 2015, p.218). Mais adiante, o narrador admite a possibilidade de que Oliver só exista dentro de sua cabeça: “Pensei no *Clube da Luta*. Me arrepiei ao pensar que talvez Oliver fosse fruto de minha esquizofrenia” (MUTARELLI, 2015, p.220).

O recurso fantástico é explorado em outras narrativas mutarellianas, que raramente se apresentam como literaturas de causa e efeito. Desde as *graphic novels* de Mutarelli, quem espera uma história contada com linearidade e um objetivo bem definido, pode decepcionar-se. Só em *Eu te amo Lucimar* (1994) e, mais tarde, na trilogia do detetive Diomedes é possível encontrar uma certa linearidade. Na sua prosa de ficção, apesar de uma aparente estrutura de início, meio e fim, nas obras iniciais, o desenlace está longe da literatura realista de causa e efeito. O fantástico surge nessas narrativas como mais uma ferramenta que pode sustentar uma história, mas nunca explicar seu estranhamento. Para Vasconcelos (1990, p.25), “O fantástico dá voz justamente a tudo aquilo que as formas realistas calaram e, talvez por isso mesmo, tenha sido empurrado para as margens da cultura literária da época como uma forma de silenciamento da desrazão”. A loucura, a cegueira, a desrazão são formas que costumam ser desprezadas pelas formas realistas de nossa época, embora a realidade, às vezes, pareça tão absurda. Este parece ser um dos únicos pontos de contato com a realidade da obra, quando a realidade se torna absurda. “Oliver” é vítima de assassinato e esquartejamento, semelhante a um famoso caso divulgado pela imprensa na época de publicação do livro, o de “Elize Matsunaga”, que fizera o mesmo com o marido, um importante empresário paulistano. No entanto, a realidade numa narrativa deve sempre ser relativizada, pois seus limites nem sempre são claros e, mesmo o que não é uma realidade do “mundo real” pode ser uma realidade dentro da ficção, que somos forçados a inventá-la, conforme esclarece Lefebvre (1975, p. 211, grifos do autor):

A narrativa não nos dá toda a realidade, indica-no-la. Força-nos a inventá-la. Ou antes, 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. [...] *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*

A identificação das fronteiras entre ficção e realidade é um jogo a ser realizado pelo leitor e que Lefebvre o coloca como imprescindível, pois é o tema de toda a narrativa. Limites e fronteiras da realidade na ficção não são definidos pela narrativa, esta função cabe ao leitor.

Perrone-Moisés (2016) ao discutir uma nova teoria para o romance, aponta para a necessidade de se continuar narrando nos contemporâneos. Apesar de Lukács, acredita que o romance não pode mais abarcar a totalidade do mundo. Mesmo assim, a narração continua sendo uma necessidade básica do homem:

Mesmo desprovida de sequências lineares de causas e efeitos, ou precisamente porque causas e efeitos claros estão em falta. Os homens continuam querendo saber como vivem os outros, isto é, como se pode viver, na realidade ou na fantasia. [...] na ausência reconhecida de uma Verdade, a função de apontar as incertezas contemporâneas e as mazelas das sociedades atuais só pode ser exercida com uma dose de ironia, sem a qual o romancista se torna um moralista, dono da Verdade que nega (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 108-109).

A citação de Perrone-Moisés destaca a importância da narração na contemporaneidade, independentemente de realidade e ficção, e também da ironia necessária ao romancista. Ao narrar uma realidade que parece absurda, qual pode ser o papel da verossimilhança, da linearidade, da lógica e da objetividade na ficção de Mutarelli? No meio de uma possível linearidade lógica do que parecia um enredo bem construído, segundo a ordem comumente estudada, outra obra, a de “Oliver”, ingressa na narrativa, com sua linguagem própria, a HQ.

Figura 29: XXX



Fonte: MUTARELLI, 2011, p.111.

A figura mostra a primeira página da HQ XXX, encartada em *O Grifo de Abdera* e assinada por “Oliver Mulato”, um dos eus de Mutarelli no livro. O duplo também se materializa em *O Grifo de Abdera* na própria forma da obra: a escrita literária e a HQ. “Oliver”, o professor, produz uma HQ que pretende apresentar para o romancista “Mauro Cornelli”, a quem admira pela produção de seu último romance “Uma ocasião exterior”. Conhecem-se por meio de um conhecido em comum, o “Mundinho”, que se apresenta como “Lourenço Mutarelli”. A HQ intitulada XXX conta a estranha trajetória de um professor, seus alunos, a rotina familiar e histórias descontínuas de possessão demoníaca e colagens. Trata-se de um livro de oitenta páginas, colocado como um capítulo do livro maior, *O grifo de Abdera*, de 264 páginas, o que seria um livro dentro do livro. A densidade da HQ, que compõe quase um terço da obra, em volume, revela que não se trata apenas de uma ilustração da história ou apêndice, mas que faz parte dela, integra toda a narrativa tanto quanto a linguagem estritamente verbal da escrita.

Figura 30: Colagens de XXX



Fonte: MUTARELLI, 2015, p. 180.

A própria HQ também se utiliza de colagens, como pode ser observado na figura anterior, uma espécie de carta de baralho com a fotografia de um gato. Assim como essa, outras colagens surgem na HQ, como uma ficha dos Correios, um manual de instrução de uma lanterna, um recorte de uma bula de remédio ou uma foto de *croissants* numa mesa de café da manhã.

A relação entre a linguagem verbal (falas dos balões e narrações) e os desenhos nem sempre correspondem ou fazem sentido. O próprio personagem autor dos quadrinhos, “Oliver”, revela que a HQ surgiu de um exercício de transposição de cenas de filmes pornôls retrôls para o papel. O desenhista parava os *frames* dos filmes antigos e redesenhava a cena pausada na tela, não as cenas do ato sexual, mas dos diálogos, ou das “historinhas”, como descreveu em seu processo o próprio personagem, conforme descrito em *O Grifo de Abdera*.

Assim como a HQ utiliza colagens no seu interior, pode-se interpretar a inclusão da HQ no romance também como uma grande colagem, que compõe a integralidade da narrativa. E, nesse sentido, a HQ é o duplo. Lourenço Mutarelli, o artista real, não a personagem, parece viver um dilema: “escrita ou desenho?” Esse possível dilema se fortalece quando Mutarelli decide largar os quadrinhos. Algo que declara após

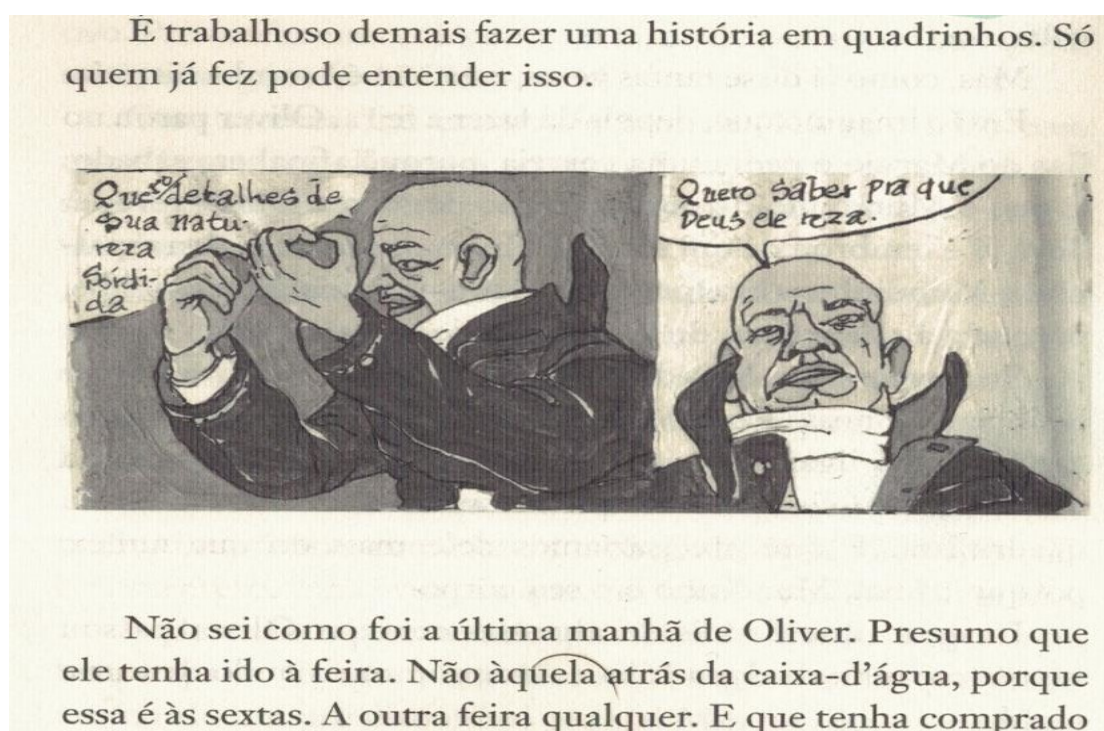
escrever suas três primeiras prosas de ficção e estreiar a adaptação de *O Cheiro do Ralo*, dirigido por Heitor Dhalia, no *Festival de Cinema do Rio*: ““Já parei. (Fazer quadrinhos) estava virando uma obrigação, um certo desprazer”, afirmou por telefone ao *G1* o autor. “Quero parar de desenhar também. Acho que já fiz minha parte e agora é preciso dar espaço para gente nova”. (ASSIS, 2006, p. s/n.). Declaração idêntica também teria feito Mutarelli ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura. Segundo Marcelo Hessel (2006), “Em entrevista ao programa *Metropolis*, o escritor Lourenço Mutarelli diz que não criará mais histórias em quadrinhos”. O jornalista analisa que o sucesso da estreia de *O Cheiro do Ralo* no Festival de Cinema do Rio pode ter influenciado sua decisão: “Eu levo um ano para criar uma HQ de cem páginas e quinze dias para escrever um livro que vira filme. Quadrinhos é um crime que não compensa, calcula Mutarelli.” (HESSEL, 2006, doc eletrônico).

Em entrevista concedida à *Revista Língua Portuguesa*, nº 77, Mutarelli (2012a) declara que escreveu sua primeira obra literária em cinco dias e o processo de revisões e reescrituras levou mais outros vinte e cinco, processo muito mais rápido que a produção de uma *Graphic novel*: “[...] Enquanto levava quase um ano de trabalho para fazer uma história em quadrinhos, consegui fazer um livro em um mês” (MUTARELLI, 2012a, p.15). Isso o autor também revela pela boca de “Mauro”, em *O Grifo de Abdera*: “Não sei se vocês fazem ideia do trabalho que é produzir uma história em quadrinhos. Eu garanto: produzir uma HQ é infinitamente mais trabalhoso do que escrever um livro. E dá muito menos prestígio” (MUTARELLI, 2015, p.35). Na mesma entrevista à revista *Língua Portuguesa*, Mutarelli relata essa mudança de prestígio ao ser apresentado como quadrinista ou escritor:

Eu costumo contar uma história sobre as duas vezes em que fui fazer palestras num centro cultural lá de Brasília em menos de um mês. Quando me levaram como quadrinista, recebi R\$ 200,00, foram me buscar com uma kombi e me deixaram num quarto legal, mas simples. Como escritor, pagaram R\$ 2 mil, me pegaram com uma van com ar-condicionado, me levaram para jantar em um pequeno restaurante de um chef holandês e me hospedaram num quarto luxuoso [...] O tratamento é diferente. Se conto para alguém que sou escritor, logo perguntam se eu tenho livro publicado. Quando respondo que sim, a pessoa passa a falar diferente comigo, parece ter vergonha de cometer algum erro de português. Ninguém nunca me perguntou se eu havia publicado algo quando eu dizia que era quadrinista. Não importava. Só faltava me perguntar com o que eu trabalhava. Parecia que eu ainda era um adolescente. (MUTARELLI, 2012a, p.15).

O extenso relato de Mutarelli em resposta à mudança de reação em relação aos seus diferentes trabalhos como quadrinista ou escritor demonstra como as ideias do autor são refratadas em suas personagens. Em *O grifo de Abdera*, na multiplicidade de sujeitos apresentados, uma fala do narrador parece revelar o Mutarelli autor e enfatizar seu dilema: “É trabalhoso demais fazer uma história em quadrinhos. Só quem já fez pode entender isso (MUTARELLI, 2015, p.231). No entanto, num movimento inverso ao que acontece com Mutarelli, no momento em que “Mauro” sofre um bloqueio criativo e tem dificuldades em escrever, “Oliver”, seu duplo, ao mesmo tempo, passa por um momento oposto, produz freneticamente sua HQ. E, após a narração de “Mauro” descrita acima sobre a dificuldade dos quadrinhos, um deles penetra a escritura:

Figura 31: invasão de HQ



Fonte: Mutarelli, 2015, p. 231

A inclusão inesperada do quadrinho em meio a escrita reforça o dilema mutarelliano. Desenho ou escrita, quadrinho ou literatura? Mutarelli opta pelos dois. Não há mais que se fazer tal dualidade ou distinção, tudo está a favor da narrativa e assim o artista os utiliza em *O Grifo de Abdera*.

A promessa de Mutarelli de largar o desenho durou um certo tempo. No início da segunda década do milênio, lança *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). A obra surge de um pedido da Editora *Companhia das Letras* para que produzisse algo inédito no gênero dos quadrinhos. O resultado foi um trabalho experimental com grandes quadrões coloridos (raros no caso de Mutarelli), em que o texto escrito não faz referência às imagens. Nesse tempo produz muito mais prosas de ficção e, esporadicamente, retorna aos desenhos, como na série *Cidades Ilustradas*, da Editora *Zarabatana*, das quais é responsável pela cidade de *Manaus* (2012a); *A predileta do poeta*, literatura infantil escrita pelo poeta Glauco Mattoso e ilustrada por Mutarelli, também de 2012, da Editora *Tordesilhas*, entre alguns outros trabalhos.

Esse duplo, esse dilema, parece vir aqui reforçado n' *O Grifo de Abdera*: é literatura, mas é também HQ. Uma intromissão da HQ no meio do livro, um livro dentro do livro, o livro do livro; o duplo revelado: escrita e desenho. O artista parece não conseguir se desvencilhar facilmente de um ou de outro. Mesmo quando Mutarelli se compromete a somente escrever, o desenho invade: sejam rabiscos, ensaios de desenhos; sejam colagens de outros autores; ilustrações para aberturas de capítulos ou apenas imagens evocadas pela escritura (como as embalagens de cigarros transformadas em tarô de *O Natimorto*), não figurativas, não referenciais ou apenas metafóricas. Procedimentos que revelam um pensamento por imagem do autor, que ele próprio confirma na entrevista da *Revista Língua Portuguesa*: “Eu acabo partindo de uma imagem. Às vezes, escrever um pequeno argumento acaba me travando” [...] (MUTARELLI, 2012a, p.14). Processo semelhante revela Calvino na composição de seus contos:

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história [...] forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições [...] Ao mesmo tempo, a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância [...] até que pouco a pouco a escrita se torna dona do campo [...] (CALVINO, p.104-105).

O escritor italiano descreve um processo em que a imagem vem antes da palavra e a partir dela vai se estruturando a escrita. Ou, como sugere Calvino, uma tradução da imagem em palavras.

Diante dessa análise realizada até aqui, seria possível supor o seguinte esquema dessa multiplicidade na fragmentação do sujeito apresentada em *O grifo de Abdera*, como sugestão para facilitação e possível leitura: Mauro + Paulo + Mundinho = Lourenço Mutarelli [da ficção] + Mauro + Oliver = Lourenço Mutarelli [real]. O esquema também seria possível para ajudar a entender o pensamento composicional do artista. Teatro, desenho, quadrinhos, escrita, cinema: prosa de ficção mutarelliana.

Castanho (2018)²⁷ faz semelhante análise de *O Grifo de Abdera* a partir da sua desestabilização pela inclusão de uma HQ em seu interior. A pesquisa de mestrado entra na obra por meio da leitura de três personagens do livro: “Mauro Tule Cornelli”, “Oliver Mulato” e o próprio Mutarelli, personagens que se entrecruzam e se interpenetram. Essa fusão se dá pela diluição das fronteiras entre o real e o imaginário. O tema do duplo e a incomunicabilidade do romance também são temas investigados na dissertação. O trabalho traz uma interessante divisão de capítulos em livros, como I, o livro de Oliver; II, o livro de Mauro e III, o livro de Mutarelli. A insuficiência da linguagem verbal em expressar tudo o que deseja o autor abre espaço para inclusão da HQ e coloca em xeque a noção de romance da obra. A autora faz importantes relações entre as citações presentes na HQ e o cinema de Kubrick e traz questionamentos sobre a originalidade da obra, a partir dessas citações que manejam “formas prontas da cultura de massas”. Castanho questiona a ideia de projeto no autor Lourenço Mutarelli, pois apresentaria uma obra irregular. Segundo a autora, é justamente a irregularidade da forma, que mescla ficção e realidade, cultura de massa e romance, e a impossibilidade de se “resolver formalmente” que colocam a obra como romance que vale ser estudado. Entretanto, a nosso ver, é exatamente essa diferença de formas de narrar, essa irregularidade formal, apontada pela pesquisadora, que configura a obra de Mutarelli como um projeto. Pautado pela experimentação, o projeto do autor responde pela diferença entre as formas de narrar em suas obras.

A contaminação dos quadrinhos na prosa, explorada neste capítulo, é objeto de análise também em *O Cheiro do Ralo*. A linguagem da HQ é o que determina sua linguagem e ritmo ágil, conforme segue.

²⁷ Os trabalhos sobre *O Grifo de Abdera*, além da dissertação de Castanho, que trabalha a questão da forma que não se resolve, seguem o caminho da intertextualidade na análise da obra (Kaczuroska, 2021), ou a relacionam com a biografia do autor (Zeni, 2020) para entender relações que se estabelecem no interior da obra de ficção. São dissertações e artigos que, de forma geral, produzem boas análises, mas não contribuem muito para o intuito desta pesquisa.

3.2 O ritmo da *graphic novel* de *O Cheiro do Ralo*

Quando lançou *O Cheiro do Ralo*, sua primeira prosa de ficção, em 2002, Lourenço Mutarelli ainda estava muito ligado aos quadrinhos. Vinha de uma década de trabalhos de sucesso e vários prêmios recebidos pelas *Graphic novels* produzidas no período. Havia recebido quatro prêmios *HQMix* como desenhista e um como roteirista; prêmio que acumula um total de doze em toda sua carreira. Venceu também a *Primeira Bienal Interacional de Quadrinhos* e ficou em terceiro lugar no *Portugal Telecom* (hoje *Prêmio Oceanos*), em 2009, pelo livro *A arte de produzir efeito sem causa*. Na época do lançamento de *O Cheiro do Ralo*, Mutarelli estava saindo de um período exaustivo causado pelo excesso de trabalho nos quadrinhos. Após a sequência inicial das bem-sucedidas *Graphic Novels Transsubstanciação*, *Desgraçados*, *Eu te amo Lucimar*, *A confluência da forquilha*, posteriormente reunidas em *Capa Preta* (2019), e *Sequelas* (2023), engatou a trilogia do Detetive *Diomedes* (2012) extensa publicação dividida em quatro volumes e, posteriormente reunida em volume único pela *Cia. das Letras* –, mais os quadrinhos experimentais desenvolvidos para o site *Cybercomix* (suas primeiras experiências com quadrinhos coloridos), posteriormente publicados de forma impressa. Esse excesso de trabalho obrigou o autor a fazer uma pausa. Foi então que começou a só escrever. E, rapidamente, desenvolveu a escrita de sua primeira prosa de ficção.

Sua ligação com a produção das HQs ainda era forte e foi percebida por seus leitores iniciais. As primeiras edições do livro, ainda publicados pela *Devir*, a mesma editora dos quadrinhos, trazia na quarta capa um texto do poeta e músico Arnaldo Antunes que atesta essa visão:

Caro Lourenço,
Esse aqui é só pra te dizer que curti pra caramba o “O Cheiro do Ralo”.
Li com muito gosto, envolvido até o osso. O livro tem pique de gibi, mesmo sem ter os desenhos. É engraçado isso...
[...] Obrigado por me deixar ler antes mesmo da publicação [...] (ANTUNES, 2002, quarta capa).

O Cheiro do Ralo narra a rotina de um negociante de uma loja de quinquilharias do centro da cidade de São Paulo. Seu dono compra antiguidades e os mais estranhos objetos e transita entre o restaurante, seu apartamento e o trabalho. No seu processo de compra, ele costuma utilizar o poder que tem, por ser o dono do dinheiro, para

humilhar e subjugar as pessoas. São coisas que ele vai acumulando numa salinha dos fundos. O comerciante é um ser antissocial; suas relações humanas são baseadas pelas relações de consumo. Diz não gostar de ninguém e vive isolado. Logo no início da narrativa, ele desmancha um noivado que está prestes a ser consumado em casamento, não atende as ligações da mãe e das pessoas com as quais se relaciona, sem pronunciar sequer seus nomes.

Toda essa rotina é quebrada quando reconhece uma paixão na atendente da lanchonete onde se alimenta. Essa paixão se torna uma obsessão, uma paixão inusitada, que beira a perversão. O narrador-personagem não se apaixona, na verdade, pela atendente, mas por seus glúteos avantajados.

Apesar de toda a resistência apresentada pela atendente durante o decorrer da história, o comerciante consegue ter, como tudo o que deseja, o que queria. Uma vez conquistada, sua obsessão transforma-se numa sensação de vazio, ela vira mais uma coisa, como as que são guardadas em seu quartinho dos fundos. Todos os relacionamentos do protagonista, aliás, são mediados pelo processo de reificação, tudo vira coisa. Nesse sentido, o que vale para ele realmente é a busca em si e não a coisa alcançada. E, assim, a narrativa se configura como uma narrativa da busca, é ela que dá sentido à história contada.

O protagonista do livro, que é também o próprio narrador, não apresenta seu nome, é reconhecido como quem “parece o cara do comercial do Bombril”. A atendente da lanchonete, mesmo que pronuncie seu nome, é impronunciável, não é repetido pelo narrador. A mocinha (recepcionista de sua loja), o segurança, a mãe, são nomeados assim mesmo, pelos papéis que exercem na narrativa, como personagens tipo que são. E mesmo personagens mais importantes, como a noiva, a atendente da lanchonete ou os compradores, são identificados apenas pelos pronomes “Ele” ou “Ela”. É o leitor quem identifica as personagens pelo fluxo do diálogo ou por meio da narração. O termo usado pelo narrador para se referir à sua busca, “a bunda”, serve tanto para denominar os glúteos da atendente como para denominar metonimicamente a própria dona. Essa denominação reduzida utilizada para as personagens, além de demonstrar o desprezo do protagonista a todos, confere também certa agilidade à narrativa. Também, não existe na escrita grandes narrações ou descrições de tempo ou espaço. A maioria do que sabemos é pelo desenrolar dos diálogos e das mínimas intervenções do narrador. Diálogo e narração são construídos em frases curtas e não se distinguem na estrutura da escrita, não há

marcação do discurso direto, como aspas ou travessões e, mais uma vez, é o leitor quem faz essas diferenciações. Pode ser esse um dos motivos para que a narrativa adquira um ritmo ágil:

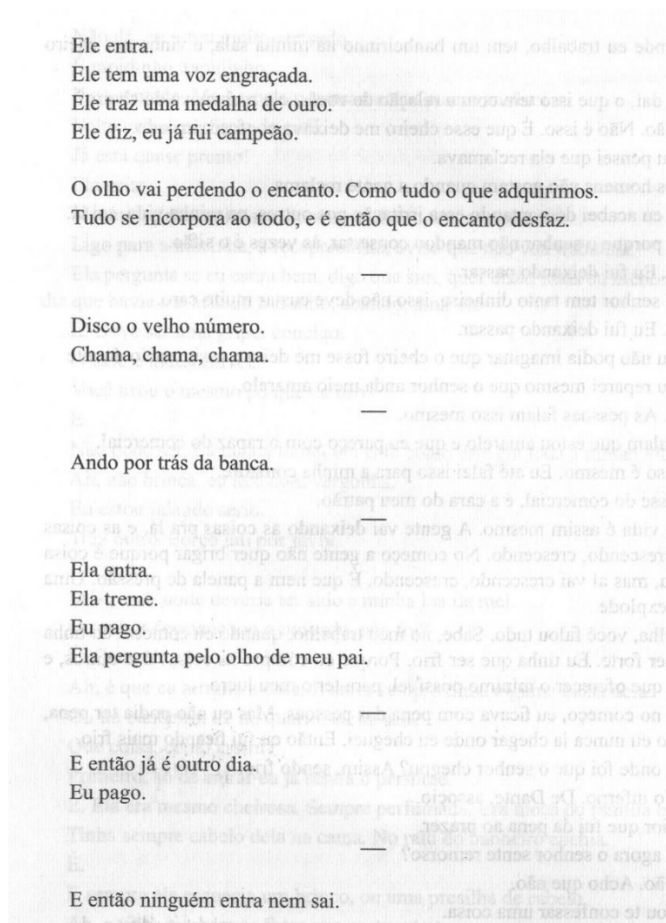
Falei que não queria casar.
 Ela fez uma cara engraçada.
 Ela bateu na minha cara.
 Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer.
 Você está louco?
 Claro que não. E a prova disso é que eu vou acabar com essa merda toda.
 Você falou que o nosso relacionamento é uma merda.
 Ela bateu na minha cara de novo.
 Ela me empurrou tão forte que voltei a sentar.
 Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém (MUTARELLI, 2011, p.13).

O excerto narra o momento em que se desfaz o casamento marcado. É perceptível que as quatro primeiras sentenças tratam de narração em primeira pessoa. As frases são curtas, diretas, sem descrições e adjetivações. A única exceção é em relação ao estado da cara da noiva, no início do trecho. As construções frasais, geralmente períodos simples, privilegiam a ação. Além de serem frases curtas, elas compõem cada uma um parágrafo diferente. A partir da quinta sentença inicia o diálogo, porém não há nenhuma marca que indique isso, embora esteja em discurso direto. As convenções da transposição do discurso direto, da fala, para a escrita determinam o uso de travessões ou aspas. No entanto, aqui essa ausência não atrapalha ou causa prejuízos na comunicação. O leitor vai construindo esse percurso, diferenciando narração e diálogo. Após as primeiras falas, mais duas sentenças voltam a representar a narração e, na sequência mais uma fala – a que termina o trecho –, agora, composta de três orações coordenadas, em períodos simples, todas na mesma linha, compondo o mesmo parágrafo. Com poucas variações, essa é a estrutura geral da escrita do texto. No início desta mesma cena, a transgressão à norma e à mistura entre narração e fala de personagens é total: “Quando percebi, ela perguntava o que eu achava daquilo. Eu falei que era assim mesmo. Então você acha certo um pai de família fazer uma coisa dessas? O quê? Gastar tudo no jogo. Claro que não (MUTARELLI, 2011, p.12). Embora tudo em parágrafo único, sem o uso de dois pontos, travessões ou aspas, o leitor pode reconhecer uma narração inicial com o uso do discurso indireto e a fala da noiva e do protagonista, no discurso direto, sem grandes dificuldades.

A ausência, em geral, de períodos compostos muito compridos ou muito elaborados, com orações subordinadas, que requerem mais atenção do leitor; uma descrição pormenorizada do ambiente e dos espaços pelos quais se desenrolam as ações ou as descrições físicas e/ou psicológicas das personagens, em troca de construções reduzidas, favorecem uma leitura mais dinâmica. Esse padrão de escrita, por si só, já pode conferir um ritmo mais rápido de leitura.

O *Cheiro do Ralo* é dividido em nove capítulos. Esses capítulos são divididos em blocos menores, que podem ser classificados como cenas:

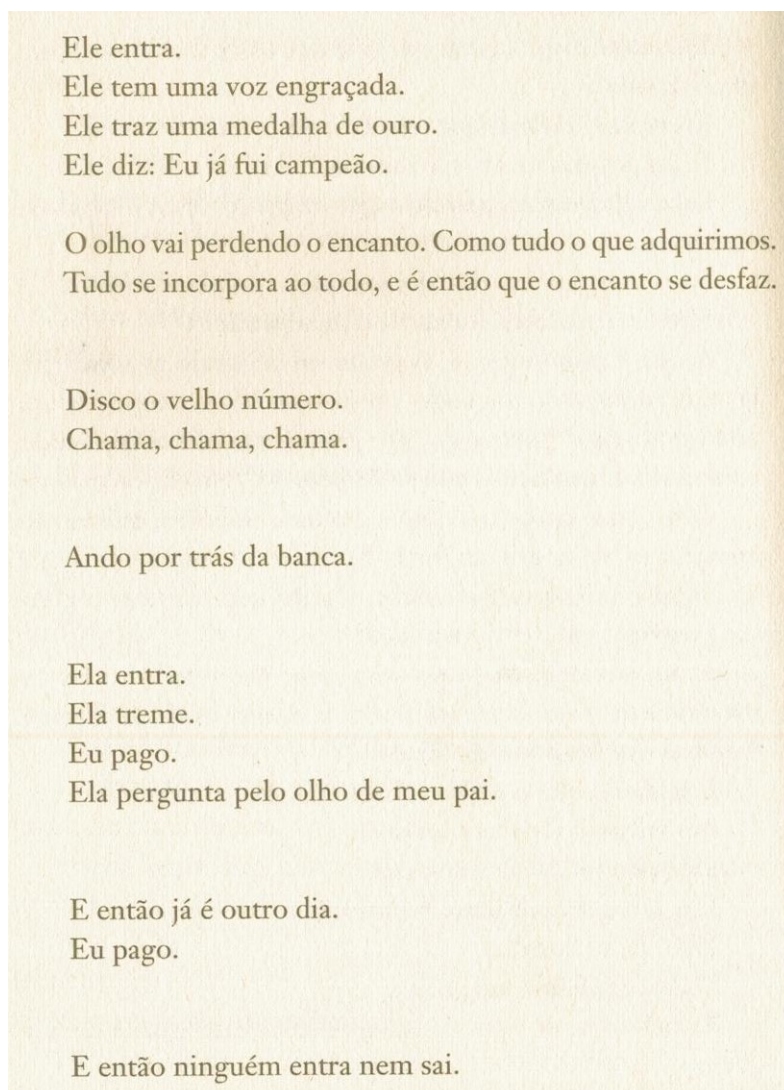
Figura 32: Cenas



Fonte: MUTARELLI, 2002, p.54.

Na página reproduzida, do final do terceiro capítulo, pequenas cenas diferentes são divididas por travessões, na edição da *Devir Editora*, de 2002.

Figura 33: Cenas Cia. das Letras



Fonte: MUTARELLI, 2011, p. 66.

Na edição da *Companhia das Letras*, de 2011, as mesmas divisões existem. Porém, os travessões são substituídos por espaços em branco, que separam as cenas. Ao comparar esse processo de escrita com o das *Graphic Novels* produzidas pelo autor, é possível perceber uma estrutura semelhante:

Figura 34: Cenas na HQ



Fonte: MUTARELLI, 2019, p.73.

As cenas reproduzidas pertencem a *Desgraçados*, de 1993, segunda *Graphic novel* produzida por Mutarelli. Elas se desenrolam a partir da visão que um dos

personagens tem de sua janela de um provável abuso de uma mulher indefesa. As cenas são divididas nas HQs pelos quadros.

As histórias em quadrinhos são reconhecidas pela junção do desenho com elementos verbais, geralmente organizados em quadros. Geralmente não há hierarquia de importância de uma ou de outra linguagem nessa junção. A linguagem pictórica e a verbal possuem o mesmo valor na leitura do conjunto do gênero na obra inteira, embora existam quadrinhos em que existam só o desenho e quadros inteiros só com linguagem verbal, como é o caso de descrições ou prólogos. McCloud (2005, p. 9), define as histórias em quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. As *Graphic novels* são histórias em quadrinhos mais compridas, álbuns inteiros com uma história única – a semelhança do romance, na literatura, porém, desenhada –, diferente das habituais revistas de histórias em quadrinhos com várias histórias, seja de um único autor ou coletivas, como no caso das principais revistas de HQs *undergrounds*. A *Graphic novel*, embora não tenha sido inventada por Will Eisner, foi ele o responsável por popularizá-la e por mudar o *status* do leitor de HQs, de um público mais infantojuvenil para o público adulto, após o lançamento de *Um contrato com Deus*. (Marques, 2022). Apesar de sua diferença em relação às HQs habituais com relação a extensão, a estrutura e a linguagem são idênticas.

Eisner (2010), um estudioso dos quadrinhos, revela que o quadro nas HQs funciona como a pontuação na escrita. O quadro é o responsável pela limitação de uma cena, pelo enquadramento do espaço e pela percepção do tempo emoldurado.

Na página de *Desgraçados* é possível observar a personagem espiando na janela na primeira cena do primeiro quadro. No segundo quadro, ele se debruça ainda mais e profere alguns xingamentos e ameaças. No terceiro quadro, a cena já se passa em outro ambiente, o quarto que ele está observando de sua janela. A cena volta para sua janela no próximo quadro, quando pronuncia outra ameaça e, nos quadros finais, se acidenta ao bater a cabeça na janela e insulta, já no interior de seu quarto.

A página é bem significativa para a análise do gênero em estudo. Pode-se observar que entre um quadro e outro há uma passagem de tempo. McCloud (2005) esclarece que o quadro é um indicador da divisão do tempo e do espaço, embora ao mesmo tempo reconheça que a duração do tempo e do espaço são definidos mais pelo conteúdo do que pelo próprio quadro. Quadros maiores podem sugerir uma

passagem de tempo mais longa. Assim, pode-se imaginar no terceiro quadro da página de *Desgraçados*, a cena no interior do quarto como uma duração superior às das demais cenas, curtas, em quadros menores.

O espaço deixado entre os quadros é chamado de sarjeta. É o espaço onde o leitor entra para realizar suas conclusões que, por sua vez, são as responsáveis pela ligação entre as cenas e a completude entre elas, o preenchimento do que não está escrito ou desenhado.

Figura 35: Sarjeta



Fonte: McCLOUD, 2005, p.66.

A conclusão, responsável por ligar os fragmentos representados nos quadros é realizado no espaço da sarjeta, entre um quadro e outro. No exemplo apresentado, o leitor pode imaginar a maneira pela qual a personagem foi executada, o tipo de arma etc. O leitor, na HQ, desempenha um papel importante, como se tivesse um pacto com o produtor. McCloud (2005, p.68), o chama de cúmplice: “Cada ação registrada no papel pelo desenhista é auxiliada e apoiada por um cúmplice silencioso. Um cúmplice imparcial do crime conhecido como leitor!”.

O requadro pode ser um dos elementos pela percepção do tempo nos quadrinhos, mas não é o único. Uma vez que nesse gênero tempo e espaço estão congelados no quadro, não só seu tamanho pode ser determinante como também os balões, as onomatopeias, as narrações (quando presentes). O tamanho dos balões e

a quantidade de matéria verbal contida pode determinar o tempo de uma cena. Voltando à página de *Desgraçados* é possível perceber que as cenas nos requadros são de curta duração, as falas são curtas e pertencem a uma única personagem. A única exceção é a cena maior, com o requadramento mais extenso e a presença de duas personagens. O último quadro traz uma cena que demonstra uma passagem de tempo instantânea, marcada apenas pelo desenho e duas onomatopeias que representam o som do baque da cabeça na janela e o som saído da boca da personagem. Ao mesmo tempo, as sarjetas estão ali para dividir as cenas e para que o leitor realize as conclusões, ou seja, conecte-as preenchendo com sua imaginação o que não foi dado pelo artista.

Em *O Cheiro do Ralo*, estratégias semelhantes são utilizadas por Mutarelli. As cenas costumam ser curtas, algumas muito curtas, a exemplo das figuras 32 e 33. Os travessões, no caso da *Devir Editora*, ou os espaços em branco, no caso da *Cia. das Letras*, são semelhantes à sarjeta dos quadrinhos. São os pontos de entrada e a conclusão do leitor. Na primeira cena das páginas reproduzidas, o leitor já tem conhecimento que só pode se tratar de mais uma pessoa que adentra o comércio do protagonista para vender alguma coisa. A segunda cena também já é de conhecimento do leitor, ou seja, um olho adquirido pela personagem lhe causa encantamento e é um passatempo para ele, que imagina cenas e reconstrói a imagem do pai a partir do olho artificial comprado. A sequência de cenas curtas, em ritmo vertiginoso, conecta-se ao espírito ansioso do protagonista no momento, tentando retomar o contato perdido com a atendente, sua busca. Naquele momento, nada mais para ele tem importância. Por isso, uma cena reforça sua insistência numa ligação telefônica. Segue-se a entrada de uma usuária de drogas, que treme e só quer receber seu dinheiro para seu consumo desenfreado e sair dali rapidamente e, então, o dia acaba, sem sucesso na empreitada da ligação telefônica.

Eisner (2013) também considera essencial a participação do leitor na configuração do quadrinho e reconhece que o leitor está exposto a outras mídias, ao cinema por exemplo, e por isso, o artista precisa ter essa visão. O cinema considera seu público como espectador e o quadrinho considera o leitor como participante. Por isso, é preciso considerar o seu ritmo de leitura e utilizar certos padrões de enfoque como os do cinema e repetir certos clichês.

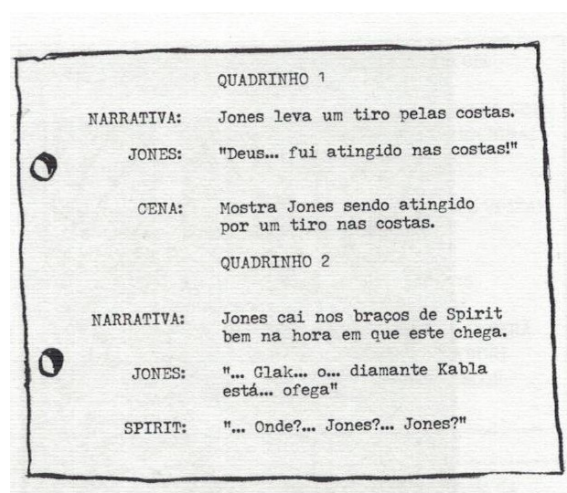
Sobre o tempo na leitura dos quadrinhos, Eisner (2010) o denomina de *timing*. Enquanto o espaço é essencialmente visual, o tempo precisa de outros estatutos,

como a memória. O *timing*, segundo Eisner (2010, p.24) “é o uso dos elementos do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica”. A disposição dos quadrinhos é fundamental, assim como o balão, que representa o som, enquadramento da fala, os tipos de balão e o letreiramento. Eisner (2010) reforça também que o *timing* depende do artista, quanto ele se torna um componente ativo no momento da criação. Embora o leitor tenha um papel importante nesse sentido, a destreza do artista em expressar o que deseja é determinante no *timing*. Embora o tempo não seja absoluto, mas relativo ao observador, o quadrinho delimita uma área e comunica um tempo, mas a percepção depende também do leitor, no caso dos quadrinhos.

Na área delimitada do quadro então, o tamanho do quadro, a forma do balão, o tamanho das falas, o espaço, tudo contribui para a percepção do *timing*. O *timing* além de ser responsável por expressar de forma mais eficiente a emoção ou a mensagem desejada pelo artista também é responsável pelo ritmo que se pode dar à leitura. Assim, quadros menores, delimitando cenas menores, poucas falas, poucas personagens num mesmo quadro ou mesmo as falas de menor extensão representam uma passagem de tempo mais rápido, um ritmo mais vertiginoso.

As falas curtas das personagens em *O Cheiro do Ralo* caberiam perfeitamente em balões das HQs. As cenas, igualmente, delimitadas pelos travessões ou espaços, poderiam ser reproduzidas no espaço do requadro. À semelhança de um roteiro, facilmente, *O Cheiro do Ralo* seria adaptado ao formato da HQ. Eisner (2010) exemplifica o formato do roteiro de uma história em quadrinhos:

Figura 36: Roteiro de quadrinhos



Fonte: EISNER, 2010, p.139.

Um roteiro para a produção de uma HQ indica os textos que deveriam ser reproduzidos nos retângulos utilizados para a narração, as falas das personagens, que devem contemplar os balões e as indicações para os desenhos nas descrições das cenas dentro dos quadrinhos numerados. Não difere muito a estrutura da obra de Mutarelli do roteiro de Eisner. Narrações que poderiam ser indicações cênicas e falas curtas para os balões. Aqui vale anotar que o próprio Mutarelli admite a interferência dos quadrinhos em sua escrita. Na entrevista concedida à *Revista Língua Portuguesa* (2012a), ao ser perguntado se “os diálogos rápidos de seus romances eram herança dos quadrinhos”, o autor responde: “Sem dúvida que veio daí. Pois você tem a limitação dos balõezinhos que lhe obrigam a ser mais rápido e direto nos diálogos” (MUTARELLI, 2012a, p.16).

Deve-se ainda ressaltar que além das aproximações da estrutura da escrita de *O Cheiro do Ralo* e a linguagem da HQ apresentadas, as histórias em quadrinhos possuem clichês que são importantes para a aproximação e o reconhecimento do gênero pelo leitor. O pacto com o leitor ou a cumplicidade, como defende McCloud, parte também do reconhecimento dos tipos de balões, o que eles representam: uma fala, um pensamento, um grito; os tipos de letreiramento e as onomatopeias. Quanto às onomatopeias, elas representam sons, que geralmente estão fora dos balões. O letreiramento geralmente indica uma intensidade da fala ou de outro som, como a própria onomatopeia.

Na página de *Desgraçados*, é possível observar como o tamanho das letras nos balões se alteram quando a personagem profere um xingamento. Embora o tipo de letra não mude, seu aumento sugere um tom de voz mais alto, quase um grito. Esse letreiramento também age nas onomatopeias do penúltimo quadro. O som da batida na janela demonstra quase um estalo, em densidade bem menor em relação ao grito pronunciado pela dor sentida. Em *O Cheiro do Ralo*, as onomatopeias também estão presentes:

Ouço o elevador chegando.
 Não sei porque gosto desse som.
 VUUULLLUUUULLLPIT.
 Já estou na porta.
 É mesmo uma caixa (MUTARELLI, 2011, p.83).
 [...]
 Então o saco faz BUM.
 O BUM é tão alto que dói. (MUTARELLI, 2011, p.178).

O trecho de uma cena relata o recebimento de uma encomenda que o protagonista havia recebido pelo correio. Ele espera a chegada do porteiro, que desce para buscar o pacote, em frente ao elevador, e a narração (ou própria personagem?) reproduz o que seria o som do elevador, típico de uma HQ, que poderia estar junto do desenho do elevador subindo. Na outra cena, mais para o final da narrativa, o som “BUM” representa o tiro proveniente de uma arma que estava escondida dentro de um saco. A edição mais recente de *O Cheiro do Ralo* suprime, mas as primeiras edições da obra, ainda publicadas pela *Devir Editora*, usa o recurso do letreiramento para expressar o tom de voz das personagens em alguns trechos:

Figura 37: Letreiramento

Ai, meu Deus do céu. E agora?
Sinto muito. Você veio de carro?
Carro?! Que nada. Vim de ônibus.
YES!!! Vibro por dentro.
Tive que pedir pro cobrador deixar eu subir por trás.
Você sabe né, senão como ia passar na catraca?
Puxa, sinto muito. Só para piorar, solto.
Olha eu te juro, se tivesse uma dessas a menos eu até que podia pegar essa sua. Mas...Tsc,tsc,tsc...
Hoje eu sou mais eu.
Grito bem alto:
PRÓXIMO!!!!

Fonte: MUTARELLI, 2002, p. 48.

A figura reproduzida da edição de 2002 do livro mostra a exploração do recurso do letreiramento. Na cena, o dono da loja se delicia ao fazer um vendedor voltar para casa com uma pesada máquina de escrever, por não querer comprá-la, o prazer que lhe causa a ação é evidenciado pelo “YES!”, todo em maiúsculas. No final da cena, ao despachar o visitante, grita bem alto, por isso as letras recebem um formato ainda maior e com todas em maiúsculas: “PRÓXIMO!!!!”. Na cena seguinte, o letreiramento é ainda mais explorado:

Figura 38: Letreiramento II

Iiiiih!
 Ela solta, como quem diz:
 Não me venha com essa conversa fiada.
Sou uma mulher séria e compromissada.
 E o senhor me conhece de onde?
 Daqui.
 Não. Daqui é impossível. Eu nunca estive aqui antes.
 Esteve. E eu posso provar.
 Olha moço, você está me confundindo com outra e eu estou começando a
 não gostar do tom dessa conversa. Sou uma mulher de respeito, CASADA....
 Então o que você me diz....**DISTO!!!**
 Grito, ao mesmo tempo em que saco o olho do bolso e o aproximo ao má-
 ximo do seu.
 AAHHH!!! Ela grita pulando para trás.
 Eu jamais esquecerei o dia em que estive aqui e instantes antes de fugir, o
 olho saltou de sua órbita e rolou pelo chão.
 Você está louco!? Isso é o que ? Algum tipo de piada? É “pegadinha”?
 Não minha Cinderela do olho de cristal.
 Ela desce o braço na minha cara.

Fonte: MUTARELLI, 2002, p. 49.

A mulher que entra em cena é surpreendida por conta de o dono da loja dizer que lhe conhece, ao que ela associa a uma possível cantada. O tipo e tamanho da letra vai se alterando conforme suas reações. Primeiro, o uso do itálico representa o que ela poderia estar pensando, na interpretação do protagonista. Depois, seu pensamento é confirmado e a mulher aumenta o tom de voz destacando que é casada. Neste ponto as letras são todas maiúsculas e maiores que a fonte original. Na fala do protagonista, o grito é imenso e a palavra “Disto”, toda em maiúsculas aparece num tamanho duplicado. Finalmente, o letreiramento dá o tom do grito da mulher ao avistar o olho de vidro que lhe é mostrado. O tamanho das fontes, associado à pontuação e ao itálico confere a tonalidade e intensidade do som que é esperado que o leitor perceba neste pacto entre produtor e leitor, como nos quadrinhos. Tanto as onomatopeias quanto os letreiramentos, clichês das HQs, são utilizados nesta prosa de Mutarelli como recursos expressivos provavelmente intencionais, embora tenham sido retirados da edição mais recente da outra editora.

Ainda com relação ao ritmo, o narrador-personagem dá uma pista logo no início da narrativa. Ele está sempre de posse de algum livro e, enquanto aguarda que sua refeição seja preparada na lanchonete ou enquanto come, aproveita para adiantar a leitura:

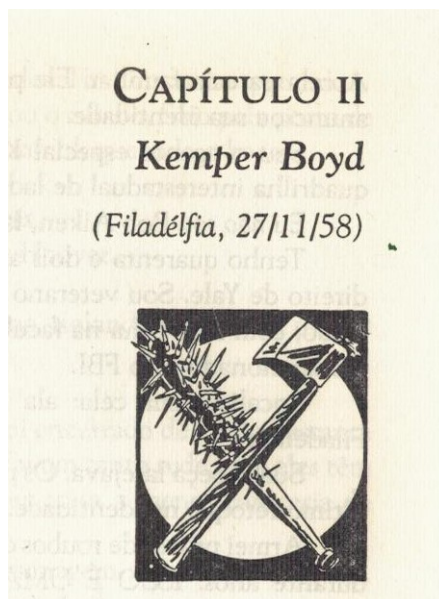
Enquanto comia, devorava o livro que apoiei no balcão.
Tabloide americano. James Ellroy. O livro era bom. Ellroy escrevia no ritmo de meus pensamentos. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado.
 Deixei o lanche pela metade (MUTARELLI, 2011, p.10).

James Ellroy é um escritor estadunidense de romance policial. Seus temas são relacionados com a vida na cidade de Los Angeles: assassinatos, bebedeiras, violência, racismo, corrupção. Ficou bastante conhecido pelos romances *Dalia Negra* e pela adaptação para o cinema de *Los Angeles: cidade proibida*. Seus romances utilizam a linguagem das ruas, seus personagens abusam de gírias e palavrões e sua escrita é ágil, dotada de frases curtas e diretas:

Centro da cidade. Exley à sua mesa.
 Puxei uma cadeira, passei-lhe o filme.
 — Ele vai sair da disputa, de modo que não precisaremos ir à Hush-Hush.
 — Você gostou do trabalho?
 — O senhor gostou de atirar naqueles crioulos?
 — O público não faz ideia do que custa a justiça para o homem que a realiza.
 — O que significa que...?
 — O que significa obrigado.
 — O que significa que tenho um favor chegando.
 — Você já recebeu um, mas peça mesmo assim (ELLROY, 2000, p.40).

O pequeno excerto pertence à *Jazz Branco* (2000) e relata o diálogo de dois policiais que acabam de se envolver em um trabalho sujo e clandestino. Em poucas palavras, as personagens já revelam o pensamento racista e a corrupção da corporação. A escrita sintética revela o estilo rápido e direto de Ellroy, com frases e narrações curtas e que se assemelham a indicações do roteiro de cinema, como as que abrem o trecho. *Tabloide americano*, livro que o protagonista lê, traz em suas vinhetas de abertura, desenhos do próprio Lourenço Mutarelli:

Figura 39: Vinhetas de Mutarelli para *Tabloide Americano*



Fonte: ELLROY, 1998, p.27.

As ilustrações de Mutarelli abrem os capítulos e as partes pelas quais são divididas a obra. O romance narra parte da vida dos Kennedys, a vida glamourosa de Los Angeles, com as festas de celebridades regadas a sexo, bebedeiras e assassinatos. O ritmo da narrativa é parecido com o de *Jazz Branco*. Parágrafos muito curtos e diálogos construídos em pequenas e diretas frases conferem agilidade à narrativa, a exemplo da narração de *O Cheiro do Ralo*:

Ela se afastou.

- Não! Não quero voltar para essa casa grande e medonha!

Pete estalou alguns nós dos dedos.

- Eu cuido do Sol. Ele não vai incomodá-la mais.

Gail gargalhou – agudo, esquisito, e algo mais.

- Eu sei que não.

- O que quer dizer?

- Quero dizer que ele está morto. Liguei de volta para ele, tentando acalmá-lo, e um policial atendeu ao telefone. Disse que Sol se matou.

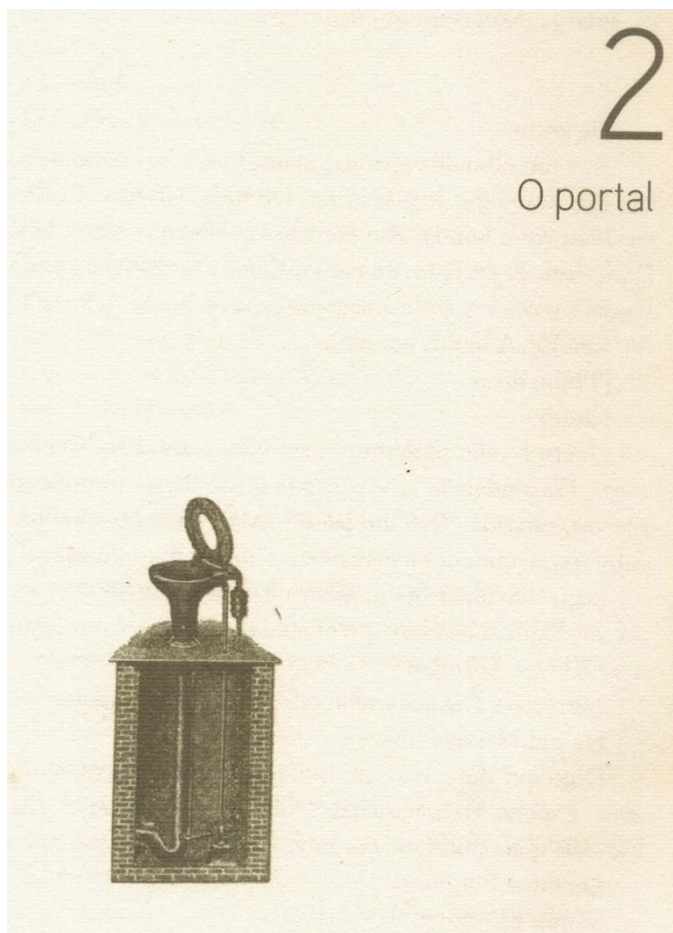
Pete deu de ombros. Não sabia o que fazer com as mãos (ELLROY, 1998, p.61).

O pequeno trecho revela a narração ágil de Ellroy e os diálogos curtos que, nos dizeres do narrador de Mutarelli, são, ao ritmo de seu pensamento, não muito diferentes do ritmo da narrativa de *O Cheiro do Ralo*.

Antunes (2002) comenta que “o livro tem pique de gibi, mesmo sem ter os desenhos”. O narrador-personagem de Mutarelli parece refletir sobre isso: “Às vezes, só às vezes, sinto falta de imagens nos livros” (MUTARELLI, 2011, p.92). No entanto,

a obra não está totalmente isenta de imagens. Os capítulos são abertos por vinhetas, ainda que não sejam desenhos do autor, que ilustram a obra predominantemente escrita. Mutarelli não se livra das imagens mesmo quando não as desenha:

Figura 40: Vinheta



Fonte: MUTARELLI, 2011, p.35.

Essa figura abre o capítulo intitulado “O portal” e faz referência à analogia, feita pelo narrador, do ralo como um portal do inferno, responsável por ligar a superfície às entranhas da Terra. O vaso sanitário, ligado a uma espécie de fossa, faz as vezes do ralo. As imagens selecionadas pelo autor fazem parte de um antigo catálogo: *“The 1902 Edition of the Sears, Roebuck”*.

Quadrinho sem imagens ou ritmo de Ellroy, *O Cheiro do Ralo* causou impacto em sua estreia não só pela temática, mas sempre pela linguagem diferenciada, como

se pode confirmar no prefácio de Valêncio Xavier²⁸, renomado autor curitibano, famoso por narrativas compostas por colagens, lacunas, montagens:

[...] Lourenço Mutarelli faz sua estreia no romance, com este livro que, curiosamente, através de uma simplicidade narrativa, toda ela em frases curtas e boas, [...] faz uma descrição visual com uma prosa urbana moderníssima, que podemos chamar de um neorrealismo citadino [...] (XAVIER, Valêncio, 2011, p.7).

“Neorrealismo citadino” nomeado por Xavier, essa prosa urbana moderna, com frases curtas e diretas chamou logo a atenção de outros artistas e, em 2006, o livro ganhou uma adaptação para o cinema. Com produção de Selton Mello e direção de Heitor Dhalia, o longa recebeu diversos prêmios e participou da Seleção oficial do *Sundance Festival*. O dono da loja de antiguidades é representado pelo ator Selton Mello, o que ajudou bastante na divulgação da obra, que contou com lançamento nos cinemas, em circuito comercial, lançamento de *DVD* e inclusão na programação da rede de TV por assinatura *Canal Brasil*. O longa alcançou um certo sucesso de público, para uma obra desse gênero, e também de crítica. Lourenço Mutarelli participa da adaptação atuando como o segurança da loja. Além do próprio diretor, assina também o roteiro o escritor Marçal Aquino, segunda parceria da dupla no cinema. A adaptação de Dhalia tenta manter o clima presente no livro: a hostilidade do proprietário da loja, a busca incessante pela garçonete e o perfil dos vendedores de bugigangas que frequentam o estabelecimento. A ênfase é dada à história contada, uma adaptação da fábula e, como adaptação, escolhas são feitas e cenas do livro são deletadas, outras acrescentadas. O filme, primeira adaptação para o cinema de uma obra de Mutarelli, é uma imersão no universo mutarelliano para leitores/espectadores ainda não iniciados.

O Cheiro do Ralo é a obra de Mutarelli com a mais vasta fortuna crítica. Destaca-se a dissertação de Coelho (2018), que guarda certa semelhança com esta tese e faz um estudo da transposição de Mutarelli do campo dos quadrinhos para o

²⁸ Valêncio Xavier é um dos autores também lidos pelo narrador-personagem de *O Cheiro do Ralo*. Em uma cena na lanchonete, a atendente pergunta, ao ver o livro na mão do cliente: “Qual é esse? / Mostro a capa. / Mês do que? / Da gripe. / *O mez da gripe*, de Valêncio Xavier [...]” (MUTARELLI, 2011, p.25). Xavier, além de escritor foi jornalista e cineasta. Sua escrita é marcada pelos espaços e não-ditos, além do extenso trabalho com recortes e colagens. Cf. mais sobre a obra do autor no artigo de Damásio Marques: Contar e não contar: a narração no romance gráfico *O Mez da Gripe*, de Valêncio Xavier. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/54474/38280>. Acesso em: 13/07/2023.

campo da literatura. Segundo o pesquisador, seu trabalho parte das dificuldades existentes nas análises que se fazem do trabalho literário de Mutarelli a partir de resquícios dos quadrinhos. Para ele, muitas dessas análises são equivocadas. Em sua pesquisa, a dinâmica do campo literário, de Bourdieu, é premissa para a verificação da geração de valor para o autor e sua obra. *O Cheiro do Ralo* é a obra escolhida por Coelho por ser a primeira produção literária de Mutarelli logo após deixar os quadrinhos. A pesquisa faz um longo estudo da carreira de Mutarelli até então, partindo do início nos quadrinhos; sua estreia no romance, influenciado por Ferréz; suas atuações no cinema, o trabalho com Dhalia em *Nina*, as adaptações de suas obras e as atuações de Mutarelli em outros filmes. No teatro, cita a peça *O Natimorto*, de Bortolotto, e ainda apresenta a entrada do artista em uma editora de grande porte, a Companhia das Letras. Coelho faz uma análise da crítica sobre a prosa ficcional de Lourenço Mutarelli. Destaca o trabalho de Pisani que enfatiza a rapidez do ritmo narrativo de *O Cheiro do Ralo*. Traz vários outros pesquisadores destacados da fortuna crítica, inclusive Paz (*apud* COELHO, 2018, p.54), que destaca Mutarelli como “autor *underground*, que não é mais marginal”. Observa as relações entre *O Cheiro do Ralo* e Cidadão Kane, as marcas da impessoalidade, como uso dos pronomes de 3ª pessoa para se referir aos personagens e destaca a qualidade artística de Mutarelli como inclassificável. No entanto, o pesquisador vê *O Cheiro do Ralo* como uma obra que rompe com os quadrinhos, enquadrando o autor definitivamente no campo literário. Para Coelho, *O Cheiro do Ralo* corporifica um romance “excrementício e herético”. Qual espaço ocupa Mutarelli no campo literário brasileiro?, é a pergunta que Coelho deixa nas conclusões finais, salientando que seu trabalho serve como um caminho para se pensar essa literatura que, segundo ele, ainda é muito analisada pelos pressupostos ligados aos Quadrinhos. De fato, o trabalho de Coelho traz importantes contribuições para os estudos sobre Mutarelli, principalmente por enquadrá-lo no campo literário. Todavia, não é possível afirmar que *O Cheiro do Ralo* rompa definitivamente com os quadrinhos. A ligação é evidente no ritmo, nos diálogos rápidos e nas influências admitidas pelo próprio autor, como visto até aqui.

Protocolos críticos (2008), editado pela Iluminuras e Instituto Itaú Cultural, traz uma série de trabalhos sobre a literatura contemporânea brasileira. Entre os autores, Arali Lobo Gomes, em *Disritmia narrativa: a literatura de Mutarelli*, analisa a obra romanesca mutarelliana lançada até aquele momento. A autora traça a trajetória literária de Mutarelli, partindo da temática existencialista presente nos quadrinhos e

das interferências de outras obras de arte, como as pinturas de Munch e Bosch. Segundo Gomes, nos romances de Mutarelli, podem ser notadas marcas peculiares que compensam a ausência de imagem, próprias da arte sequencial dos quadrinhos. Mutarelli ressignifica em sua obra as citações, músicas, cirandas e imagens, desconstruindo seu significado original e reconstruindo-as de acordo com a personalidade da personagem, reproduzindo-as por meio da ironia ou paródia. Nesse sentido, a visão de Gomes se assemelha à análise exposta nesta tese sobre o reaproveitamento de linguagens ou expressões artísticas mediadas pelo *underground*. A pesquisadora analisa também *O Natimorto* e *Jesus Kid*, ambos vistos pela ótica existencialista.

No mais, outros estudos²⁹ repetem temáticas já abordadas anteriormente, ou trazem estudos que não se aplicam a esta análise. O presente capítulo desta tese não pretende abordar todas as questões relacionadas pela fortuna crítica, mas investigar a narração ágil de *O Cheiro do Ralo*, ligada ainda às técnicas dos quadrinhos, como demonstrado. A estrutura narrativa de Mutarelli em sua primeira obra literária, foco nesta parte do trabalho, mostra-se ainda muito ligada à linguagem das HQs, como admite o próprio autor, e apresenta o *timing* da nona arte em sua escritura. As narrativas mutarellianas são demasiadamente complexas, como tenta demonstrar esta pesquisa, que não seria suficiente para abordar a diversidade das questões envolvidas, menos ainda um subcapítulo. O enfoque nas linguagens artísticas que contaminam as narrativas em prosa de Mutarelli aproxima *O Cheiro do Ralo* e *O Grifo*

²⁹ A tese de doutorado de Guilherme Mariano Martins da Silva, de 2015, analisa as estruturas narrativas de Mutarelli nos romances *O Cheiro do Ralo* e *A arte de produzir efeito sem causa* em comparação com a *Graphic novel A caixa de areia*, do mesmo autor. Nesta pesquisa, o autor se debruça sobre as relações entre os romances, a *graphic novel* e outras produções imagéticas como a fotografia, a pintura e o cinema. Oliveira (2018) toma *O Cheiro do Ralo* como obra central de Mutarelli para analisar o subterrâneo nas obras do autor. Embora a obra central analisada seja *O Cheiro do Ralo*, a pesquisa se debruça sobre outras obras do autor para delinear a tese. A pesquisa de Vilela (2021) enfatiza a temática da reificação presente em *O Cheiro do Ralo*, principalmente. A alegoria do mercado como mediador das relações humanas funciona como o processo fetichista do personagem narrador. Outros trabalhos, como o de Pisani (2012) e Teixeira (2021), fazem uma análise da adaptação de *O Cheiro do Ralo* para o cinema, por Heitor Dhalia. Os autores dissecam a linguagem própria da literatura e os processos de transposição para o cinema. Além dos trabalhos realizados na área de Letras, outras disciplinas têm-se mostrado interessadas no trabalho de Mutarelli. É o caso, por exemplo, de Leila ToshieYabiku (2008), do Programa de Psicologia Clínica da PUC-SP, que analisa *O Cheiro do Ralo* e o classifica como crônica, como um caso clínico, a partir da concepção freudiana de *super eu*. Além de Yabiku, Paz (2008) analisa a obra do autor para o programa de Educação Tecnológica, do Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, e Candeias (2007) toma o autor para análise linguística em dissertação do departamento de Linguística da FFLCH, USP.

de *Abdera* das *Graphic novels* produzidas pelo autor, sua estrutura, linguagem, reaproveitamento, ritmo etc.

Sobre o ritmo de leitura da prosa de ficção mutarelliana, além das relações com os quadrinhos, é importante observar de que forma outras artes se inserem na literatura, conferindo-lhe também agilidade. *Miguel e os demônios* e *Jesus Kid* exploram o cinema como tema e como dispositivo narrativo, enriquecendo a linguagem dessas obras, como se examina no capítulo da sequência.

4. O CINEMA NA PROSA DE MUTARELLI

Regularidade, ordem, desejo de perfeição (que é sempre uma falsa perfeição) destroem a arte. A única possibilidade de manter o sabor da arte é inculcar nos artistas e no público a importância da irregularidade. Irregularidade é a base de qualquer arte.

(RENOIR apud EISENSTEIN, 2002, p.54)

4.1 A forma do roteiro em *Miguel e os demônios*

Miguel e os demônios ou *Nas delícias da desgraça* foi lançado em 2009, após experiências de Mutarelli no cinema, seja com a arte de *Nina* (2004), filme dirigido por Heitor Dhália, seja com a adaptação de *O Cheiro do Ralo* (2006), do mesmo diretor. Mutarelli havia lançado também o livro *Jesus Kid*, que surgiu de uma encomenda do diretor Dhália para uma adaptação ao cinema. O roteiro de *Nina* (2004), produzido por Marçal Aquino e pelo próprio diretor, Dhália, é uma versão moderna e atualizada, inspirada em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. Mutarelli é responsável por todos os desenhos e rabiscos que aparecem num caderno de anotações, que seriam os desenhos produzidos pela personagem principal, e pelos desenhos que ilustram a parede do quarto de “Nina”. Todas as cenas animadas e as ilustrações do encerramento da película são produzidas por Mutarelli, um dos responsáveis pelo clima sombrio e obscuro do filme, produzido sob uma paleta de tons de cinza, que ajudam a compor o ambiente.

Em *Miguel e os demônios*, “Miguel”, o protagonista da obra, é um policial civil da cidade de São Paulo. Em meio ao trabalho na delegacia, a personagem precisa lidar com o pai, com quem divide um apartamento: um velho aposentado que se viciou em assistir programas de televidas. “Sueli”, a namorada de “Miguel”, vive com as duas filhas do primeiro casamento e uma delas sofre de um distúrbio que a faz comer o reboco das paredes. Em uma das investigações da Polícia, “Miguel” e o companheiro, “Pedro”, investigam o aparecimento de uma múmia mexicana encontrada num conjunto de apartamentos que são usados para receberem clientes

das prostitutas e travestis que habitam o local. O delegado responsável pelo DP onde “Miguel” e “Pedro” trabalham é um dos clientes. Uma noite, ao entrar num motel, o investigador descobre, sem querer, o caso do delegado com uma travesti. Isso gera uma situação desagradável na delegacia, com chantagens e promessas de transferência para “Miguel”. Em meio a tudo isso, o protagonista precisa fazer trabalhos extras para complementar a renda, envolvendo-se em serviços de “limpeza social” da cidade, exterminando menores infratores em nome dos comerciantes locais.

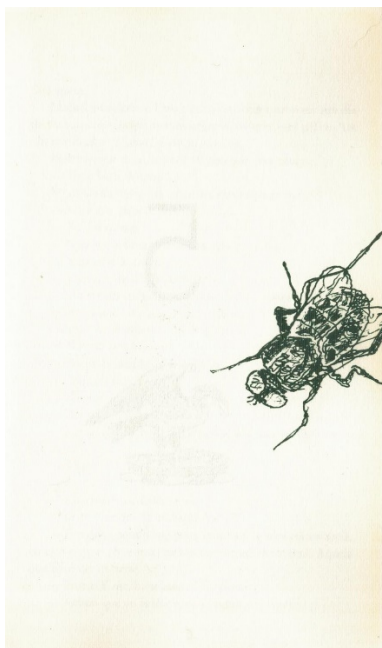
O cenário é uma São Paulo quente, de final de ano, Natal, período de compras, trânsito e comércio intensos. “Miguel” se envolve também com a mesma travesti que tinha caso com o delegado. Envolve-se em uma trama de seitas diabólicas e rituais secretos. Em meio a tudo isso, um jornalista negocia trocas de histórias com “Miguel”. Enquanto o policial lhe conta histórias reais do plantão policial, o jornalista em troca lhe dá histórias mitológicas ou curiosidades diversas. “Miguel” envolve-se também em um caso de tortura, o pai das filhas da namorada é acusado de pedofilia pela mãe. Como vingança, o suspeito é torturado e assassinado.

Esses são todos os demônios de “Miguel”. Chevalier e Gheerbrant (2012) esclarecem que os demônios se assemelham a deuses e são seres divinos, segundo o pensamento grego. O demônio também pode ser considerado a alma dos defuntos ou gênios. Seres intermediários entre os deuses imortais e os homens, mortais. Um gênio estaria ligado a cada homem, como uma inspiração interior, como um conselheiro, agindo mais por intuição que por raciocínio. Também pode ser identificado com o destino do homem, a vontade divina: o *daimon* de cada um.

O demônio simboliza uma iluminação superior às normas habituais, permitindo ver mais longe e com mais segurança, de modo irredutível aos argumentos. Autoriza, mesmo, a violar as regras da razão em nome de uma luz transcendente, que é não só da ordem do conhecimento, mas também da ordem do destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.329).

Algumas populações primitivas não viam os demônios como o elo entre o homem e uma consciência superior, uma espécie de anjo da guarda, mas como seres diferentes e incontáveis espalhados por toda a parte, para o pior ou para o melhor (Chevalier e Gheerbrant, 2012). Os demônios de “Miguel” parecem persegui-lo na narrativa. O desenho de uma mosca sugere essa perseguição já na abertura, e se repete como desenho ao final do capítulo um e entre os capítulos quatro a sete.

Figura 41: Mosca



Fonte: MUTARELLI, 2009a, p.61.

Na cena que inicia a narrativa, uma mosca invade o automóvel onde Miguel está: “Uma mosca/Uma enorme mosca. Gorda. [...]” (MUTARELLI, 2009a, p.5). Na ceia de Natal, na casa da namorada: “Na minúscula mesa da cozinha, Miguel vê uma mosca chafurdando na salada de maionese” (MUTARELLI, 2009a, p.27). Mais tarde, em conversa com o amigo jornalista: “Você já reparou na quantidade de moscas que estão infestando a cidade?” (MUTARELLI, 2009a, p.36). No trabalho: “Uma mosca passeia na frente do monitor” (MUTARELLI, 2009a, p.43). No salão da namorada, “Uma mosca zune em seu ouvido” (MUTARELLI, 2009a, p.54). Quando o pai sofre um AVC, no quarto, uma invasão, o pai “Aponta para o teto sem nada dizer. Miguel levanta a cabeça e vê dezenas de moscas no teto. Estáticas sobre a cama” (MUTARELLI, 2009a, p.74). Em todas as cenas que o remetem à infância e ao cadáver de um cachorro, moscas o acompanham. Também no quarto da amante: “Miguel acorda com o som da mosca que sobrevoa seu corpo” (MUTARELLI, 2009a, p.78).

Chevalier e Gheerbrant (2012) afirmam que as moscas simbolizam a busca incessante. São seres insuportáveis, incomodam, zunem, picam, se multiplicam sobre o apodrecimento, carregam germes e doenças: “É nesse sentido que uma antiga divindade síria, Belzebu, cujo nome significaria etimologicamente *senhor das moscas*, tornou-se o príncipe dos demônios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.623, grifo dos autores). As moscas que acompanham “Miguel” são a simbologia da perseguição

do próprio demônio, ou dos demônios de “Miguel”, sempre presentes, vigiando seu destino. Moscas também estão sempre em volta de cadáveres. Seria “Miguel” um deles?

No entanto, o nome de “Miguel” denomina um anjo. Para Chevalier e Gheerbrant (2012, p.60/61), os anjos são “seres intermediários entre Deus e o mundo”. Miguel é arconte do povo judeu. Os anjos são exércitos de Deus, representam sua corte e transmitem sua ordem. A hierarquia dos anjos está relacionada com a proximidade do trono de Deus. Miguel está entre os principais arcanjos, é o vencedor de dragões. Justino, especialista no culto dos anjos revela que eles possuem um corpo semelhante ao do homem e seus maiores pecados estão na relação sexual com a raça humana, as mulheres: “Seus filhos são chamados de demônios” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.61). “Miguel”, o protagonista de Mutarelli parece se dar conta dessa dubiedade: “Miguel, o santo, pisando num demônio” (MUTARELLI, 2009a, p.35)

Essa temática de *Miguel e os demônios* sugere desde o início o roteiro de cinema como estrutura narrativa. Se não está estruturado perfeitamente como um roteiro, se assemelha, pelo menos, com o que se denomina primeiro tratamento. Comparato (1983) esclarece que o primeiro tratamento é basicamente a estruturação da cena, unidade dramática do roteiro. Ou “a primeira versão de um roteiro, o desenvolvimento das cenas num texto para ser filmado” (COMPARATO, 1983, p.134).

Tela branca.
Gargalhada.
- No começo era eu, minha mulher e minha filha...
Gargalhada.
A risada vai sendo abafada por um zunido.
Uma mosca.
Uma enorme mosca. *Big close-up*.
A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o para-brisa.
Dezembro.
Calor.
Miguel está ao volante. Sério. Suando.
São Paulo.
A mosca se debate contra o vidro.
A mosca parece não perceber o que a detém.
Persiste.
Zunindo.
Pedro repete o final da piada e ri:
- No começo, era eu, minha mulher e minha filha...
Pedro ri enquanto come Fandangos.
Mete a mão no pacote de salgadinhos.
O farfalhar do saco plástico.
O farfalhar e a mosca zunindo.
Ensurdecedor. Amplificado.

Pedro ri e mastiga Fandangos.
 Close no rosto de Miguel suando.
 Calor infernal. Dezembro. Interior de um Fiat Uno branco modelo 94. Rua Domingos de Morais, Vila Mariana. Fachadas se alternam. Pequenas lojas, pequenas portas, prédios comerciais e residenciais. Blocos de três ou quatro andares. Papai Noel por toda parte (MUTARELLI, 2009a, p.5).

Nessa primeira página da narração, a linguagem cinematográfica é notória. O vocabulário próprio do cinema auxilia a criação de imagens pelo leitor a partir da leitura. Por meio da cena inicial descrita, é possível fazer uma decupagem e indicar no *script* a parte de cada um dos profissionais da produção cinematográfica. Entende-se por decupagem a descrição dos planos para filmagem, a partir do roteiro. É parte do processo de transformação do roteiro em imagem. Deve resultar em um documento que deve ser claro e organizado, pois será utilizado por toda a equipe. Na decupagem deve-se definir o número de cenas previstas, o número de planos, os tipos de planos; altura, ângulo de câmera, descrição de movimentos. A decupagem é um momento da pré-produção, muito antes da filmagem. Ela pode ser descritiva ou visual (*storyboard*). Alguns diretores de cinema realizam as duas formas. De acordo com Comparato (1983), o resultado descritivo desta decupagem é o *script*, um instrumento de trabalho para toda a equipe: diretor, produtor, elenco, montador, câmera, cenógrafo, figurinista. Segundo Deleuze (2018, p.39), “A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado”. O sistema fechado é o quadro que, por sua vez, engloba tudo o que foi determinado para compor a cena.

No *script*, segundo Comparato, cada profissional vai encontrar as informações que lhe são dirigidas. Sua estrutura mais usual, divide um papel em dois campos, duas colunas. No campo à esquerda indica-se o número da cena e sua identificação (local, dia/noite; externa ou interna); a conduta do personagem, aparência; os planos ou indicação da movimentação de câmera e a indicação do clima geral da cena. Nessa descrição é importante que esse clima da cena seja descrito também para os profissionais da iluminação e sonoplastia, que pode criar vinhetas e providenciar os ruídos indicados na cena, como trovões, barulhos etc.

No campo à direita da lauda, “teremos o diálogo, o nome das personagens e a indicação de atitude de interpretação durante a fala” (COMPARATO, 1983, p.139):

ZÉ RUFINO – Aprendi a lidar com essa geringonça em campanha.

Ele começa a ler o papel e transmitir o telegrama.
 “Close” do rosto curioso do telegrafista. Sobre esta imagem, o som do telégrafo.

FUSÃO

CENA 25 – Exterior/Piranhas/Dia.
 Lampião está sentado numa espreguiçadeira, na varanda alta de uma casa.
 Uma velhinha, com um abano de palha afugenta as moscas.
 Gavião chega com um vidro de perfume na mão.

GAVIÃO – Tá aqui o perfume, capitão.
 É do bom. [...] (COMPARATO, 1983, p.147).

Essa cena é parte do minisseriado *Lampião e Maria Bonita*, escrito pelo próprio Doc Comparato. É possível identificar o papel do câmera na indicação do “close” no rosto do telegrafista e o trabalho do sonoplasta ao reproduzir o som do telégrafo. Também, na cena 25, as indicações permitem ao cenógrafo preparar o ambiente da cena com os objetos previstos para o espaço e as personagens. As indicações das falas e atitudes das personagens são chamadas de rubricas, como no teatro.

As cenas de *Miguel e os demônios* parecem tratar do que Comparato chama de primeiro tratamento, isto é, um roteiro que ainda não passou pela decupagem. Mas, essa estrutura já permite visualizar as ideias do autor para a estruturação da cena, como os papéis do câmera ou do sonoplasta, além das indicações para a atuação: “A risada vai sendo abafada por um zunido” [...] “Zunido” [...] “O farfalhar do saco plástico/O farfalhar e a mosca zunindo/Ensurdecador. Amplificado” [...] (MUTARELLI, 2009a, p.5). As frases curtas e diretas sugerem o trabalho do sonoplasta. Os sons que devem compor a cena ainda são sugeridos pelo clima de Natal descrito, que pode incluir canções natalinas nos comércios das ruas do bairro e que já descrevem, de certa forma, o plano previsto para a cena: “Tela branca [...] Dezembro. Calor. [...] Miguel está ao volante.[...] Close no rosto de Miguel suando. Calor infernal. Dezembro. Interior de um Fiat Uno Branco modelo 94” (MUTARELLI, 2009a, p.5). Os trechos descritos sugerem não só os movimentos de câmera, posicionamentos, mas instruções ao diretor para o processo de montagem (“Tela branca”), cortes ou aproximações (closes) e distanciamentos da câmera: “A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o para-brisa” (MUTARELLI, 2009a, p.5). Além disso, a cena destaca também rubricas que indicam as atuações dos atores na representação das personagens: “Miguel está ao volante. Sério. Suando [...] Pedro ri enquanto come Fandangos. Mete a mão no pacote de salgadinhos. [...] Pedro ri e mastiga

Fandangos". O cenógrafo, assim como o fotógrafo, também encontram suas partes ou algumas indicações no pequeno roteiro: "Interior de um Fiat Uno branco modelo 94. Rua Domingos de Moraes, Vila Mariana. Fachadas se alternam. Pequenas lojas, pequenas portas, prédios comerciais e residenciais [...] Papai Noel por toda parte" (MUTARELLI, 2009a, p.5).

Num roteiro já decupado, na microestrutura de cena, Comparato mostra como pode se dar a divisão da página no *script*, evidenciando os campos à esquerda e à direita e a função de cada uma dessas partes:

Figura 42: Microestrutura

(Quadro B)

O CANGACEIRO TRAPALHÃO
(Aguinaldo Silva / Doc Comparato)
"Shooting script"

SEQUÊNCIA 24 — Pedra Linda — Exterior

1 — Os quatro Trapalhães na carroça entram em quadro e olham admirados. *Médio.*

2 — Rua Principal cheia de cartazes e faixas. *Geral.*
"Viva Capitão Virgulino"
"Bem-vindo Capitão"
"A Prefeitura saúda e dá passagem ao Rei do Cangaço"
"Pedra Linda abre as portas ao Rei do Cangaço".
"Close".
Bandeirinhas etc. A cidade está deserta. *Geral.*

Lamparino: ("OFF") É AQUI QUE É PEDRA LINDA?

Gavião: ("OFF") SEM DÚVIDA!

3 — Os quatro descem da carroça cabreiros. Instantes. *Médio.*

Lamparino: TÁ ME CHEIRANDO A CONFUSÃO.

Gavião: MAS EU TENHO PRÁ MIM QUE É AQUI QUE A FILHA DO CAPITÃO TÁ.

Na cena descrita por Mutarelli na página inicial de *Miguel e os demônios*, a decupagem poderia facilmente dividir as indicações para os diferentes profissionais da filmagem no campo esquerdo e as falas de Pedro e suas rubricas, no campo direito da lauda do *script*. A decupagem, a divisão em planos de filmagem das partes do roteiro, pode ser realizada pelo próprio roteirista ou pelo diretor da obra. Segundo Aumont e Marie (2006), a decupagem é referência para toda a equipe técnica, a preparação das cenas do roteiro ou das cenas sobre o papel. Os autores destacam também o uso do termo pela crítica, em especial, André Bazin (2014), que utiliza o termo para comparar uma decupagem clássica no cinema até 1938, aproximadamente, do cinema mudo, centrado na montagem:

A história era descrita por uma sucessão de planos cujo número variava relativamente pouco [...] A técnica característica dessa decupagem era o campo/contracampo; é por exemplo, num diálogo, a tomada alternada, conforme a lógica do texto, de um ou outro interlocutor (BAZIN, 2014, p.105).

Esta decupagem clássica do cinema mudo centrava-se na ênfase da câmera sobre os personagens, por exemplo. Para Bazin, a grande mudança nessa técnica se dá com Orson Welles em *Cidadão Kane*, pela profundidade de campo:

cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera permanecendo até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do enquadramento escolhido (BAZIN, 2014, p.105).

Nessa segunda forma de decupagem descrita por Bazin, tomando como exemplo a cena de *Miguel e os demônios*, uma vez definidos e executados os papéis do cenógrafo, do câmera e dos atores, o diretor orienta os enquadramentos e é a câmera quem deve focar, aproximar, distanciar. Deve captar o exterior, o ambiente geral, a rua movimentada pelo comércio de Natal, os prédios do bairro da zona sul da capital paulista e deve aproximar (em *travelling* ou na mão) até focar o interior do carro onde estão as personagens. Tal decupagem não elimina a montagem, mas dá a ela um papel diferente daquele do primeiro tipo de decupagem. A montagem aqui vai sincronizar sons, acrescentar o trabalho do sonoplasta, incluir trilha sonora, mas diminuir o trabalho do corte e colagem.

A cena inicial descrita não revela o motivo da espera na frente do apartamento do suspeito, demonstrando o funcionamento de uma cena reveladora apenas da rotina

dos policiais. No momento em que os policiais avistam a saída do suspeito do apartamento e deveriam segui-lo, o carro sofre uma pane e os dois são obrigados a descer do automóvel para empurrá-lo. A mosca que estava presa, voa e escapa do interior da viatura: “Close na face do mendigo alucinado. Vê-se a mosca pousar na cara do mendigo” (MUTARELLI, 2009a, p.6). O mendigo que acompanhava os policiais empurrando o veículo, às gargalhadas, serve de suporte para a mosca que abre e encerra a cena, evidenciando seu ciclo no interior da história.

Em alguns momentos da narração, a descrição não é tão objetiva como um roteiro, revelando juízos de valor ou opiniões do narrador: “Miguel destranca a porta do apartamento. Prédio velho, decadente. Uma erva empalhada decora o hall. Decora? [...]” A descrição da entrada do apartamento onde Miguel vive com o pai revela a decadência do prédio antigo, mas uma pergunta reforça a descrição revelando um possível objeto decorativo de mau gosto, que embora subjetivo, pode sugerir ao encenador/cenógrafo o teor da peça decorativa cafona.

Miguel tem dificuldade na comunicação com o pai, embora vivam somente os dois juntos, uma barreira se interpõe nos seus diálogos. Ele quer dizer muitas coisas, mas não consegue: “Miguel luta contra os seus sentimentos. Como uma mosca contra um para-brisa” (MUTARELLI, 2009a, p.8). A mosca continua perseguindo Miguel, e a estrutura continua seguindo a do roteiro:

Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo.
Miguel e Pedro caminham pelo terreno. Seguem uns garotos. Local. Moscas. Miguel e Pedro chegam ao local.
Crime de autoria desconhecida.
Homem caucasiano. Corpo de bruços. A cabeça e as mãos foram enroladas com saco plástico e depois incendiadas. Coisas para dificultar o reconhecimento da vítima.
Moscas sobre o corpo (MUTARELLI, 2009a, p.8).

A cena da descoberta de um corpo abandonado em um terreno baldio, desperta lembranças em Miguel, que fica desorientado. Em transe, Miguel recorda cenas da infância:

Sépie.
Terreno baldio. Imagem borrada, luz difusa. Lembrança.
Um menino solitário brinca com um graveto. Miguel, menino. Detalhe da mão do menino erguendo o graveto para o céu. [...] O menino tropeça em algo e cai. Percebe um cão vira-lata morto a seus pés. O menino se levanta e com o graveto cutuca, levemente, o cão (MUTARELLI, 2009a, p.9).

O sépia é uma das variações da cor marrom e é uma das cores vistas nas projeções em preto e branco, principalmente, por ser um produto das variações dessas cores, a depender da película. Nas projeções em cores, costumam revelar cenas em *flash-back*. Aumaunt e Marie (2006) esclarecem que o *flash-back* é uma figura narrativa que faz suceder, em um filme narrativo, uma outra sequência, que remete a acontecimentos anteriores, que volta atrás.

Essa intromissão do *flash-back* na cena do reconhecimento do corpo pelos policiais, de certa forma, desorganiza a estrutura do *script*, como descrito por Comparato, pois, nessa estrutura a cena deveria compor outro núcleo. Tendo-se a cena como uma unidade de ação dentro de um espaço, o *flash-back* constitui-se como uma outra cena. Mas a mudança da cor sugerida para o sépia vai marcar todos os *flash-backs*, o que facilitaria a indicação num roteiro para o profissional responsável pela decupagem. De volta do transe, Miguel retorna à cena anterior e pede um cigarro ao companheiro. A cena se encerra com uma sugestão de enfoque da câmera: “Miguel dá uma longa tragada, depois solta a fumaça. Detalhe da fumaça subindo” (MUTARELLI, 2009a, p.9).

Essa quebra causada pelo *flash-back* de “Miguel” desconstrói uma estrutura mais ou menos organizada de cenas na obra. *Miguel e os demônios* é dividido em oito capítulos que, em seus interiores apresentam subdivisões em números romanos, que já sugerem as diferentes cenas.

A subseção IV, do capítulo um, também rompe essa estrutura mais ou menos organizada das cenas. Miguel espera a namorada em frente ao prédio em que ela mora e, depois rumam a um *shopping center* da cidade, onde Sueli pretende ver um vestido:

Miguel pega a Vinte e Três de Maio, depois a alça de acesso ao Paraíso. Entra numa pequena rua, Pedro Ivo, e sobe a rampa dos fundos do Shopping Paulista. Aperta o botão vermelho, retira o tíquete do estacionamento. A cancela se abre e ele roda em busca de uma vaga.
Sueli adora shopping center.
Temas natalinos em ritmo de música de videogame. Som ambiente. Sueli emperra diante de uma vitrine. Seu olhar laçado por um vestido. Miguel procura ler a diminuta etiqueta (MUTARELLI, 2009a, p.10).

Aqui, nesse pequeno trecho, é possível perceber indicações ao sonoplasta, como o tipo de som ambiente, e ao câmera, como o enfoque na cancela do estacionamento e ao vestido da vitrine. Porém, pensando na microestrutura de cena,

seria impossível a realização em plano único. Há ainda o pensamento de “Miguel” sobre o valor do vestido: “Miguel procura ler a diminuta etiqueta presa ao vestido” De outro ângulo, a câmera, talvez por dentro da vitrine, enfoca as duas personagens: “Detalhes do vestido, Miguel e Sueli invertidos no reflexo da vitrine. R\$ 148. Talvez dê para comprar, calcula Miguel até perceber o minúsculo 3: 3 x 148” (MUTARELLI, 2009a, p.10). Os pensamentos de “Miguel” afastam a objetividade da microestrutura de cena, podem ser sugestões a serem desenvolvidas numa possível filmagem ou simplesmente descartadas na decupagem. A narração do shopping se encerra ainda na praça de alimentação, onde os dois se alimentam e recebem a visita de um Papai Noel.

Em uma estrutura pensada para ser filmada, a subseção IV poderia dividir-se em três planos ou cenas. A primeira, diante do prédio da namorada, uma tomada externa apresenta o exterior do prédio, rua, até se aproximar do interior do automóvel em que está Miguel. Já no interior do automóvel, outro plano acompanha os namorados até o estacionamento do shopping e continua até diante da vitrine da loja de vestidos. Outro plano poderia focar o casal já na praça de alimentação, por meio de cortes, ou a mesma câmera anterior, em plano sequência, acompanharia os dois até a cena final do jantar. Enfim, são sugestões que poderiam ser levadas em conta em uma possível filmagem. Portanto, embora haja uma semelhança com o roteiro, não se trata de um roteiro propriamente desenvolvido, mas um possível primeiro tratamento, como nas indicações de Comparato.

Deve-se salientar também a montagem como estratégia narrativa literária moderna. Bazin (2014, p.121) destaca que “os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o close, ou estruturas de narrativa, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos”. Mesmo que não seja um total roteiro em sua essência, *Miguel e os demônios* vale-se da montagem/cinema, pois é uma narrativa ultrasensorial: visual, olfativa, auditiva.

Em alguns trechos o narrador parece abandonar a estrutura do roteiro, que vinha seguindo e passa a utilizar uma narração mais tradicional, seguida de diálogo, como se já estivesse estabelecido o pacto com o leitor de que se trata de cinema e não precise mais dar os detalhes de enquadramento e indicações cênicas:

Miguel atravessa o pátio da delegacia. No estacionamento, entra no Uno. Osvaldo corre em sua direção. Bate no vidro. Miguel abre a porta e Osvaldo senta no banco do passageiro.

- Salve, Miguel, quase que eu não te pego (MUTARELLI, 2009a, p.15).

De repente, a narração termina com um efeito do cinema. Após as histórias trocadas entre Miguel e Osvaldo, o jornalista, no interior do automóvel, a cena se encerra em *Fade*. O efeito *fade* é um efeito de câmera que abre ou fecha uma cena aos poucos em tela negra, por exemplo, *fade-out*, ou abre uma cena: *fade-in*, esclarecendo o ângulo.

Os capítulos subsequentes exploram mais a montagem. Cenas são intercaladas causando o efeito de ida e volta. O *flash-back* novamente retoma as lembranças de Miguel:

Sépia.

O menino cutuca com um graveto o cão morto. Os olhos do cão estão abertos. Como se pode morrer de olhos abertos? O menino não entende. Agora o menino toca o cão com a ponta do dedo. O cão é frio. Era a vida que fazia o cachorro quente. O menino percebe o trocadilho e ri. Não do cachorro. Nem da morte, mas da vida (MUTARELLI, 2009a, p.23).

Logo após a recordação do protagonista, a cena seguinte narra uma violenta perseguição de Pedro e Miguel a crianças usuárias de drogas. O trabalho faz parte da encomenda de comerciantes da região para “limpar a área”, trabalho comumente encomendado a policiais corruptos. A cena termina com um corte brusco na violência dos corpos empilhados no porta-malas de um carro. O porta-malas é o objeto que liga a próxima cena: presentes sendo guardados no carro para a festa de Natal na casa da namorada de “Miguel”. Para os comerciantes, é o trabalho feito pela polícia, a limpeza da região, que garante o comércio: presentes que agora são entregues para a namorada e suas filhas. Assim, o comércio alimenta o círculo, garante a roda da economia, enquanto a força policial contribui para a limpeza e a tranquilidade da máquina. O expediente do foco em um objeto de cena, como, no caso, o porta-malas usado tanto para carregar os corpos dos meninos mortos quanto os presentes para a família, é um recurso bastante utilizado nas narrativas audiovisuais para estabelecer uma ligação entre diferentes cenas.

No segundo capítulo de *Miguel e os demônios*, as cenas vão se intercalando e se cruzando, adquirindo um ritmo mais ágil. A princípio, os números romanos vão separando as cenas, como a da perseguição aos garotos, a festa na casa da namorada e, depois, Miguel na delegacia, com a escrivã, mas, na sequência essa divisão se perde. As cenas vão vertiginosamente se sucedendo dentro das próprias

divisões. Mutarelli as monta de forma que o leitor se sinta como vendo a cena no cinema, não lendo um romance. No final do trecho III, por exemplo, é como se a ponta do filme fosse cortada, colada uma nova cena e recolocado o restante da cena inicial ao final da película, imaginando um processo manual.

Descoberto o caso do delegado plantonista com uma amante, “Miguel” é chamado para uma conversa. No interior do automóvel do delegado, a cena é cortada:

Entram num Citroën Xsara Picasso dourado. Dr. Carlos insere um CD de Tartini.

Miguel consegue ler na caixa *Sonata in G minor*.

- Vamos tomar alguma coisa.

- Tudo bem.

Triste melodia em câmera lenta.

Miguel travestido de Papai Noel invade a sala. Ingrid aponta e ri. Luana deixa de roer a parede. Joaquim gargalha e tosse. Lança um olhar de pura fantasia. Sueli fotografa.

- Miguel , vamos deixar de rodeios, eu sei que você me flagrou na saída do motel.

Miguel ensaia dizer algo, mas não sai nada [...]

Sépia.

O menino volta a cada dia.

Acompanha

o cachorro

se putrefazer.

Papai Noel entra na sala.

Papai Miguel.

As meninas, frenéticas, rasgam os pacotes [...] (MUTARELLI, 2009a, p.31-33).

Mutarelli faz o próprio corte e engata a continuação da cena anterior em uma outra. Processo de montagem que inicia após uma câmera lenta e um clima melancólico sugerido pela *Sonata de Tartini em Sol menor*, conhecida como a trilha do Diabo. A sonata composta para o violino seria o resultado de um sonho de Tartini em que o diabo lhe aparece e se oferece para ser seu servo em troca de sua alma (Massena). Do interior do automóvel, o corte leva o leitor novamente à casa de Sueli e a festa de Natal. Aqui, o ritmo da montagem se torna mais ágil e apresentam-se microcenas, que são cruzadas: ora uma ora outra. Miguel e o delegado novamente em diálogo, de repente, a lembrança de infância, em sépia (*flash-back*) e novamente a festa de Natal. Agora, entre o *flash-back* e a última cena, três asteriscos as separam. Mutarelli parece controlar o ritmo que deseja impor à leitura. O método, realizado no

cinema na mesa de corte, consiste na montagem da ação paralela. É a alternância dos fragmentos colados na montagem. Numa filmagem, as cenas podem se dar na sequência, mas na mesa de corte elas se alternam. Eisenstein (2002) destaca Griffith como um pioneiro neste uso, trata-se de um simples corte na narrativa, a troca de um grupo de personagens por outro na história. Após as cenas menores em cortes bruscos, o livro retoma um ritmo mais lento nas cenas posteriores. A rotina policial retorna, na descoberta de um corpo em um prostíbulo; uma conversa com o jornalista; a chegada à delegacia e, então “Miguel” recebe um relatório para ser lido sobre o caso do corpo mumificado encontrado em São Paulo. Trata-se de uma apostila, colada à narração:

The police chief
O crime ritualístico, oculto e satânico
Kennth V. Lanning
Agente especial de Pesquisa de Ciências Comportamentais da Academia do FBI (MUTARELLI, 2009a, p.43).

De repente, o ritmo tranquilo volta a adquirir agilidade, como se acompanhasse o pensamento de “Miguel”. Como a ação paralela, da leitura solitária do relatório no banheiro da delegacia, a montagem retoma a cena de Miguel travestido de Papai Noel na casa da namorada, volta à delegacia, retorna à cozinha da namorada e termina na sala do delegado:

- É o Miguel! É o Miguel! É o Miguel! É o Miguel! É o Miguel!
- Mimimi... Mimimi...guel-el-el-...
As meninas gritam apontando para Miguel travestido de Noel. [...]

Eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel.
A musiquinha escapa de algum apartamento enquanto o elevador desce.

Miguel puxa a descarga. Joga a apostila no lixo.
Volta para o computador e retoma a paciência. [...]

Mesmo na cozinha, que agora agrupa mais duas moradoras, entre o perfume do shampoo e do café, Miguel sente a presença de alguma outra emanção e não consegue identificar.
É como se fosse algo de natureza volátil [...]

Dr. Carlos está à sua mesa. Uma plaqueta indica: “Delegado de plantão”.
- Pensou?
- Pensei, sim senhor. [...] (MUTARELLI, 2009a, p.44-45).

A montagem agora engata quatro cenas: no Natal da casa da namorada, “Miguel” surpreende “Augusto”, o ex-marido de Sueli, que surge bêbado na casa e é

arrastado para fora e empurrado para o elevador. A música natalina oferece o tom irônico da cena. A leitura da apostila, no banheiro da delegacia, seguida pela cena na cozinha da casa da amante do delegado, ligadas pelos odores sugeridos dos dois ambientes: banheiro, cozinha: café, *shampoo* misturam sensações que culminam na vertigem de Miguel. A normalidade é restaurada na cena com o delegado, que desencadeia a decisão de transferência de área de “Miguel”.

É importante destacar o papel da montagem no cinema como algo primordial. Eisenstein (1990) demonstra que a montagem é não só a arte do cinema, mas é orgânica a todas as artes. Ela atua não somente no sentido de uma narrativa coesa, mas age também para que a narrativa traga o máximo de emoção. Sua origem remonta à brincadeira com pedaços de filme, a justaposição de imagens coladas. No entanto, esta justaposição não é apenas a soma de duas pontas, mas um novo produto:

A justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o *resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN, 1990, p.16, grifos do autor).

No cinema, muitas vezes, a montagem se completa na mesa de edição. Mas, na verdade, ela começa no projeto do roteiro. Todo o clima do filme é definido na montagem. O ritmo, a música, as cores, os odores (mesmo que o cinema ainda não seja dotado deste sentido, os odores são sugeridos pelos objetos cênicos, como o café ou *shampoo* utilizados por Mutarelli, por exemplo).

Após “Sueli” contar a “Miguel” sobre o envolvimento de “Augusto” com as filhas em casos de pedofilia, “Pedro” e “Miguel” querem fazer a própria justiça e decidem sequestrar o ex-marido da namorada. O ritmo volta aqui à agilidade, adquire a rapidez da perseguição, com um carro veloz, um *Opala*, modelo 1977, preto, vidros fumê, utilizado para a captura. O som do *rap* “Oitavo anjo”, do grupo 509-E, é a trilha tocada no som do carro, acompanhando o ritmo da captura:

Acharam que eu estava derrotado
Quem achou estava errado
Eu voltei, tô aqui
Se liga só, escuta aí
Ao contrário do que você queria
Tô firmão, tô na correria
Sou guerreiro e não pago pra vacilar

Sou vaso ruim de quebrar
Oitavo anjo do Apocalipse
Tenebroso como um eclipse

É, seu pesadelo tá de volta
No puro ódio, cheio de revolta
Vou te apresentar o que você não conhece
Anote tudo, vê se não esquece
Você verá que não deixei me envolver
Pra sobreviver por aqui tem que ser
Mesmo no inferno é bom saber com quem se anda
Se não embaça, vira, desanda
Vejo vários irmãos tomando baque
O barato é feio, bem pior que o crack

Quiaca todo dia, cabo branco na mão
Encontrar a morte é um, dois, ladrão
Mais um pilantra foi sentenciado
Sua pena: morrer esfaqueado
Aqui é foda, não tem comédia
O clima é de tensão, maldade, inveja
A destruição mora nesse lugar
E mesmo assim não deixei me levar
Soube chegar na humildade e pá
Faça o contrário, caro pode te custar

Obrigado, Deus, por me guiar
Só em ti eu tenho forças pra lutar

Descobri que além de ser um anjo
Eu tenho cinco inimigos

Irmãos de atitude moram comigo
É, manos de estilo
Zé Carneiro, doidera até os ossos
Patrão de renome, vários sócios
Facínoras contaminados pelo ódio
Rejeição, abandono, é óbvio
Estar em cana é embaçado
Quem nunca esteve, não tá ligado

Uns querem te ajudar, outros te afundar
Jogue o dado em quem confiar
Quem é quem, difícil saber
Só mesmo Deus pra te proteger
Fulano entra aqui, pede licença até pro boi
Chega devagar, se vacilar, já foi
Maluquinho primário, é cruel
Sentirá o gosto amargo do fél

As grades te fazem chorar
A saudade na direta vem te visitar
É difícil ter a mente sã
Detenção, pior que o Vietnã
Um cristão me ligou pra me dar uma ideia
Disse pra mim que Jesus tá a minha espera
Disse também pra eu mudar de vida
Aí, mano, eu não me escondo atrás da Bíblia

Sou quem sou, assim sigo em frente
 Deus está comigo, não preciso virar crente
 Nada contra quem é, na fé
 Mas, tem canalha que se esconde, né?
 Muitas coisas aprendi
 Várias fitas erradas na prisão eu vi
 Injustiças aqui, humilhação ali
 Cadáveres sangrando perto de mim

Obrigado, meu Deus, por me guiar
 Só em ti, tenho forças pra lutar

Descobri que além de ser um anjo
 Eu tenho cinco inimigos

Cadeia, um cômodo do inferno
 Seja no outono, no inverno
 Sem anistia, todo dia é foda
 Cadeia, aí, maluco, tô fora
 Continuar no crime não tô afim
 Não quero mais essa vida pra mim
 Num pássaro voando enxerguei minha verdade
 Compreendi o valor da liberdade
 Na paz, sigo sempre mais
 Pena que esta ideia pra você tanto faz

Escutá-la ou não, qual a diferença
 Representei, não tive recompensa
 Se conselho fosse bom, não se dava
 Luz pra cego? Que piada
 Ei, mano, dê nos ouvidos
 Não seja você mesmo seu próprio inimigo
 Termina por aqui, espero que me entenda
 Pra que depois não se arrependa
 É tudo no seu nome, decide aí
 Escolha seu caminho, o exemplo tá aqui

Obrigado, meu Deus, por me guiar
 Só em ti, tenho forças pra lutar

Descobri que além de ser um anjo
 Eu tenho cinco inimigos
 Preciso de uma casa para minha velhice
 Porém preciso de dinheiro pra fazer investimento (DEXTER – doc eletrônico).

A letra do *rap* determina o tom da perseguição e o clima de revolta pela atitude do próprio pai que abusa da filha menor: “Mais um pilantra foi sentenciado / Sua pena: morrer esfaqueado [...]” O *rap* do grupo *509-E* trata da vida na prisão, o caminho difícil, a desconfiança, as escolhas e, principalmente a justiça realizada pelos próprios presidiários por uma quebra de conduta ou violações de regras dentro do regime carcerário. De forma análoga, mesmo fora da prisão, a justiça feita pelas próprias mãos também é executada tanto no mundo do crime quanto pela própria força policial. Julgamento, sentença e execução são etapas conjuntas nesse processo. Crimes

como estupro ou pedofilia não são tolerados dentro do próprio mundo do crime e a pena, na maioria dos casos, já está decretada. É o caso de “Augusto”, sequestrado pelos policiais, aguarda seu momento de julgamento, quando é condenado a cavar a própria cova em que será enterrado. Burroughs, uma das referências de Mutarelli, também costumava mesclar sua escrita com uma trilha sonora. Em vários momentos de *Almoço Nu*, o narrador indica o que as personagens ouviam, como em: “Johnny e Mary em um quarto de hotel (ao som de “East St. Louis Toodleoo”)” (BURROUGHS, 2016, p.116). A trilha costuma determinar o clima da cena no cinema e, de certa forma, também o sugere na leitura. Eisenstein (2002) expõe cinco métodos de montagem mais utilizados no cinema. A montagem rítmica é aquela que é determinada pelo comprimento dos fragmentos. A aceleração é obtida pela abreviação dos fragmentos o que, por sua vez, pode influenciar a montagem tonal. “Trabalhar com combinações de variados graus de suavidade de foco ou graus variados de agudeza seria um uso típico da montagem tonal” (EISENSTEIN, 2002, p.82). A montagem tonal se baseia no “som emocional” do fragmento, o tom geral. Isto é, em cenas como da perseguição em *Miguel e os demônios*, em uma possível filmagem, os métodos de montagem se interpenetrariam, pois o ritmo rápido da perseguição também é tonal, determinado pela emoção e reforçado pela trilha sonora na montagem da pós-produção.

Após a captura de “Augusto”, a narração retoma o ritmo mais lento, alternando cenas de maior duração e pequenos *flash-backs* até que no trecho III, do capítulo cinco, o ritmo acelera-se na agilidade de clipes, como a linguagem de clipes musicais, estilo *MTV* dos anos 1990 e 2000: cortes rápidos de cenas curtas mostram vários cenários diferentes em poucas linhas (ou poucos segundos), como na montagem da ação paralela:

Miguel vai ao casarão de porta estreita. Toca no 72. Ouve ruídos. Risadas e música alta. [...]

Na delegacia, preocupado, Pedro liga no celular de Miguel, mas dá caixa postal.

Em casa, o velho ouve a porta se abrindo.
- É você, Miguel? [...]

Miguel se atraca violentamente com Cibele. Beijam-se como as feras que não saberíamos definir se se amam ou se matam. [...]

O velho pega o ferro de passar como se fosse arma e caminha lentamente em direção à porta. [...]

- Eu te amo! – sussurra Miguel no ouvido de Cibebe, que geme de gozo. [...]

Com muito esforço o velho chega até a porta e verifica se ela está fechada. Tudo parece em ordem. [...] (MUTARELLI, 2009a, p.67-69).

A sucessão de cenas curtíssimas, indo e voltando, sugere a alternância rápida dos ambientes de Miguel, do amigo na delegacia e do pai. O leitor vai estabelecendo as relações, comparações, entre a situação de desespero do pai, a preocupação do amigo e o amor selvagem de Miguel. Para adquirir agilidade as cenas são predominantemente de ação, sem descrições ou pormenores e os espaços entre elas sugerem os cortes rápidos e a subsequente colagem.

Vale notar que na montagem, os fragmentos estão a serviço do todo. A junção de dois fragmentos não necessita que eles estejam necessariamente relacionados. Segundo Eisenstein (1990, p.16, grifos do autor), não importa se os fragmentos “não são relacionados entre si, e até frequentemente a coisa se dá por causa disso mesmo – quando justapostos de acordo com a vontade do montador engendram ‘uma terceira coisa’ e se tornarem correlatos”. Nesse caso, os fragmentos funcionariam como uma representação particular do tema geral e não mais como algo não relacionado entre si.

Uma vez estabelecida uma certa situação, a narrativa de Mutarelli retoma o ritmo mais lento e parece que o narrador abandona em alguns momentos a estrutura do roteiro, como no momento em que “Joaquim”, o pai de “Miguel”, é internado e diagnosticado com AVC. Aqui a narrativa demonstra uma estrutura mais tradicional e linear, como se uma vez estabelecido o pacto com o leitor de que se trata de um filme, a narração possa adquirir uma estrutura simples, apesar das elipses, e que o leitor já está de posse do esquema. Porém, quando o tema tratado atinge “Miguel” mais seriamente, como o sentimento de culpa, o ritmo volta a se acelerar, como se acompanhasse uma respiração ofegante e os cortes e colagens voltam a aparecer na linguagem cinematográfica:

Miguel retira uma nota de cinquenta, duas de vinte, uma de dez, e mais quatro de um.

- Olha, é tudo o que tenho.

Cibebe apanha, sorrindo.

Põe as notas sobre o criado-mudo.

Lança um olhar de desafio.

Miguel avança sobre sua boca.

Beijam-se.

Fade.

Som da respiração de Miguel.
O menino em sépia aspira profundamente o cão que putrefaz.

IV

Miguel acorda com o som da mosca que sobrevoa seu rosto.
Um rápido calafrio percorre seu corpo. (MUTARELLI, 2009a, p.78).

As cenas se misturam no momento em que a narração revela que “Cibele”, a amada de “Miguel” e do delegado, trata-se de um travesti. “Miguel” sente-se culpado e uma mistura de sensações toma conta: “Não consegue limpar a mancha que sente. A mistura de nojo e prazer por amar a semelhança. (MUTARELLI, 2009a, p.79). A montagem acompanha a sensação: a cena do amor, o pagamento pelo serviço de prostituição, o fechamento da cena em *fade* abre-se com nova cena auditiva da respiração de Miguel e a imagem de sua infância e o cadáver do cão em *flash-back*. Então, o trecho termina e o próximo retorna à cena da casa da amante com Miguel acordando ao som da mosca. Eisenstein (1990) chama atenção para a cadeia de representações. Entre o início e o fim de uma cena existe toda uma cadeia em que, reduzidas ao mínimo, o espectador é responsável por estabelecer as relações de percepção entre as partes. É o que acontece na narrativa, como no cinema, não precisa de pormenores, o leitor é quem faz o encadeamento das cenas na sucessão dos cortes rápidos e cenas curtas.

A linguagem do videoclipe musical além de pertencerem ao universo do cinema é a linguagem do vídeo expandido, surgido nos anos 1980 no cinema *underground*. Um tipo de produção que surgiu para um mercado artístico de exposições, video instalações, e logo se expandiu também para o meio musical e cultural jovem.

Arlindo Machado (2001) aponta as mudanças no vídeo e cinema brasileiros a partir dos anos 1960, a princípio por uma necessidade das artes plásticas. José Roberto Aguilar é quem traz para a cena do vídeo uma (anti) estética *underground* tropicalista. No entanto, é Rafael França quem mais usa da experimentação na ficção videográfica. França elimina a linearidade narrativa e trabalha com a elipse e a descontinuidade. Sua produção vai influenciar uma geração posterior. Ele explora

coisas como o contraste dinâmico entre cortes muito rápidos e muito lentos, sequências inteiras apresentadas quadro a quadro (como se fossem projeções de slides), *faux raccords* com planos seccionados em plena duração de uma frase, imagens fora de foco, ausência de sincronia entre som e imagem, diálogos apresentados de trás para frente, uso de diferentes texturas de cores ou preto e branco e assim por diante. *O silêncio profundo das coisas mortas* (1988), por exemplo, é uma história de amor e traição entre

dois amantes homossexuais, no qual presente e passado, realidade e memória, experiência e desejo são misturados de maneira intrincada e contaminados ainda pela intromissão do social, do urbano (a cidade, o trânsito, o carnaval) na intimidade dos amantes (MACHADO, 2001, p.25).

Machado dá um bom exemplo de como uma história de traição, do filme de França, é trabalhada no vídeo experimental. Uma mistura de tempos, uma intromissão da cidade, são filmados por uma câmera inquieta que balança da esquerda para a direita, de repente, corta para o trânsito e volta para o rosto da personagem. Uma montagem dinâmica e vertiginosa. Machado (2001) traça ainda as gerações do vídeo dos anos 1980, com as principais produções para a televisão, a geração dos anos 90, dos *videomakers*, experiências com a participação do espectador, e destaca Sandra Kogut, que trabalha a multiplicidade e complexidade do homem contemporâneo. Para essa leitura, é necessária uma nova gramática, novos parâmetros de leitura, como na série *Parabolic People* (1991):

O processo de leitura torna-se, por consequência, mais complexo e mais veloz, porque deve não apenas relacionar as imagens ao longo do eixo da sucessão (um plano depois do outro), mas também combiná-las enquanto uma simultaneidade de estímulos audiovisuais contemporâneos. Isso exige, é claro, velocidade de leitura e reflexos rápidos para captar todas (ou parte de) todas as conexões formuladas [...], despeja seu fluxo de imagens e sons de maneira ininterrupta, numa velocidade que pode mesmo parecer estonteante a um “leitor” não familiarizado com seu modo de articular sentidos (MACHADO, 2001, p.31).

Parabolic People despeja na tela várias outras telas abertas, janelas em que desfilam diferentes personagens, cenários e culturas, línguas, tudo ao mesmo tempo ou numa sucessão extremamente rápida. Uma linguagem de vídeo que passa a ser muito utilizada pela indústria musical nos videocliques. Segundo Machado (2001), uma outra forma de cinema que trabalha com formas híbridas e ritmos experimentais é o chamado *Cinema Expandido*. Ele assimila experiências do vídeo e da informática além da experimentação com o Teatro, a música e a pintura. Todas essas formas de cinema e vídeo experimentais vão transformar a forma de produção dos filmes, principalmente dos anos 1980 e 90 em diante. A linguagem dos cortes rápidos, da simultaneidade, do ritmo vertiginoso, transforma a montagem no cinema. A ideia do tema, do todo previsto na montagem por Eisenstein é colocada em questão aqui pela fragmentação do vídeo. Essas novas técnicas de montagem vão influenciar a literatura também. Pode-se observar, nas pequenas cenas descritas de *Miguel e os demônios*,

os cortes rápidos e a sucessão de cenas que se cruzam ou se intercalam, como no cinema expandido, no videoclipe ou no cinema experimental.

O Grifo de Abdera é outra obra de Mutarelli que explora essa linguagem. A narrativa utiliza do expediente ao apresentar cenas em clipes, como se fossem rápidas sucessões de imagens ou, como nos exemplos apontados por Machado, projeções de slides: “Eles saem. Estão atrasados. Gilda disse que dormiu feito um bebê. Nem ouviu o despertador. Apesar do atraso e do trânsito intenso, o sorriso continua em Gilda. Clipe” (MUTARELLI, 2015, p.85). Entre as narrações mais ou menos convencionais, pequenas mostras do ambiente são apresentadas como se fossem vídeos: “Clipe de Oliver se mexendo na cama. O despertador toca. Oliver aciona a soneca” (MUTARELLI, 2015, p.208).

O trecho final de *Miguel e os demônios* revela novamente um ritmo ágil e a utilização das técnicas narrativas cinematográficas para revelar em parte as relações ocultas de seitas e conspirações que envolvem alguns personagens. Na entrada de uma propriedade rural onde se realizam rituais esotéricos, “Osvaldo” e “Miguel” são vistos:

Miguel paralisa.
Osvaldo o abraça.
A câmera se afasta.
Osvaldo conduz Miguel até o carro.
Ao sair, bate a porteira.
Surgem dois enormes cães negros (MUTARELLI, 2009a, p.101-102).

A indicação do afastamento da câmera revela que, a princípio, o foco está sobre as duas personagens e, depois o foco deve revelar o ambiente: o carro, a porteira e os dois cães. A cena poderia então iniciar em *zoom*, *close-up* das personagens em plano americano e ir diminuindo o *zoom* até revelar o cenário. Uma câmera na mão e o afastamento do câmera em recuo seria possível, ou ainda um pequeno *travelling* em recuo. No momento da visita à fazenda, é ainda o delegado quem aparece em *flash-back* do pensamento de Miguel: “Dr. Carlos em sépia. – Você sabe quem é o pai da mentira?” (MUTARELLI, 2009a, p.102). Estabelecida a estrutura cinematográfica novamente, a narartiva do “Dr. Carlos” assume a estrutura do diálogo em discurso direto, com os travessões e a prosa corrida. Essa sequência é quebrada no final, quando o silêncio envolve a narrativa. Após um final trágico destinado à ex-namorada, “Sueli”, e suas filhas, mais o acidente do pai, que o deixa com sequelas, a

comunicação na casa de “Miguel” sofre mudanças, impera o silêncio e a forma da narrativa assume os versos:

Ninguém fala.
Um casal de avental
rala cenouras,
sem graça.
O telefone
toca,
toca,
toca.
Não há ninguém
que queiram
atender.
Anoitecem na penumbra. (MUTARELLI, 2009a, p.109).

A frases curtas e elípticas se assemelham mais a versos, e a temática do silêncio revela a condição da incomunicabilidade familiar. Antes mesmo do acidente, a comunicação entre pai e filho já era problemática. Agora ela se torna quase impossível e para apresentar, nada mais adequado que a forma da poesia. Na ausência de relato é o verso quem toma conta. Na falta de uma narração descritiva, o verso deixa em suspenso. O verso é a cisão da frase. A sintaxe tradicional prosaica não é capaz de transmitir o silêncio. A poesia o faz por meio da quebra da sintaxe, da fragmentação.

Eisenstein (1990) insiste que a montagem é processo de todas as artes e usa a literatura também como exemplo. O cineasta cita *Bel Ami*, de Maupassant, como um bom exemplo de montagem por ser um exemplo sonoro. A personagem “Du Roy” espera para fugir com “Suzanne” e o relógio bate as badaladas das onze horas, da meia-noite, dá uma hora e ela não aparece. Mais do que apenas representar o som, a montagem é responsável por criar o clima psicológico, emocional da meia-noite na personagem.

Acerca da estratégia narrativa, mais uma vez Mutarelli brinca com a questão do livro dentro do livro. Em dado momento, a metaliteratura se revela na conversa de Miguel com o jornalista:

- Então eu vou te contar a minha e, se você quiser, você escreve um livro.
- E qual seria o título de um livro que contasse a sua história?
- “Os demônios”, eu garanto, seria um bom título.
- Então será “Miguel e os demônios”.
- Que seja.
Miguel estende a mão.
Oswaldo a aperta. (MUTARELLI, 2009a, p.95).

Seria então a obra lida o resultado do livro de Osvaldo? Seria Osvaldo o narrador? O próprio Osvaldo ironiza essa condição: “Miguel, não se iluda. Tudo é ficção” (MUTARELLI, 2009a, p.95). A narração toda é em terceira pessoa, o narrador não se revela. Então há essa possibilidade, embora, tenhamos um narrador onisciente: “Miguel atravessou a porteira e avança pela estradinha de acesso. Anda com cuidado. Sente algo ruim. Como se estivesse sendo observado” (MUTARELLI, 2009a, p.100). O narrador sabe o que se passa na cabeça da personagem, revelando a narração onisciente, estratégia que seria impossível imaginando um narrador-personagem, inserido na própria história. No entanto, se a estratégia empregada pelo repórter, jornalista, que anota os acontecimentos para depois relatá-los e só então torná-los livro, num momento posterior, imaginando “Osvaldo” como narrador, seria possível o desdobramento da personagem real em narrador em terceira pessoa onisciente.

Santiago (1989), ao tratar do narrador pós-moderno desenvolve a ideia do narrador repórter. A exemplo de “Osvaldo”, que permanece na escuta para recontar as histórias narradas por “Miguel” e os policiais, esse narrador a que Santiago se refere é aquele que “quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona [...]” (SANTIAGO, 1989, p.39). O narrador repórter não narra enquanto atua e aqui reside a diferença na possível narrativa de “Osvaldo”, pois, embora relate as aventuras de “Miguel”, não se coloca como totalmente de fora, da arquibancada, mas participa do narrado.

Já a narrativa da montagem conta, inclusive, com espectador e ele dela participa, uma vez que o autor o inclui em seu processo:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas (EISENSTEIN, 1990, p.27).

O espectador está previsto na montagem desde o início de seu processo já que a intenção é despertar-lhe o sentimento, criar a imagem. É a maior aproximação entre autor e espectador. Para Eisenstein (1990), a montagem adquire o papel de estímulo interior criativo no espectador e ultrapassa a simples união de fragmentos de filme. No caso do espectador, ele também age na montagem, pois ela interage com ele. O espectador é responsável também por fazer a ligação entre os fragmentos justapostos, “os elementos estáticos, os fatores dados e os imaginados, todos em justaposição, criam emoção que emerge dinamicamente, uma imagem que emerge dinamicamente” (EISENSTEIN, 1990, p.33). Os elementos dados e os não dados convergem na imagem do autor e na criada pelo espectador, imaginada.

Eisenstein (1990) trabalha a montagem em vários níveis, inclusive na atuação do ator, que pode realizá-la mesmo num plano sequência, estabelecendo ligações. O autor também revela um pensamento cinematográfico em obras como a de Púchkin, por exemplo, textos que se utilizam da montagem e facilmente se tornariam roteiros se lhe acrescentassem simples números aos versos. Para criar a imagem de fuga, Púchkin utiliza a montagem em *Poltava*:

Mas ninguém sabia como ou quando
Ela sumira. Um pescador solitário
Ouviu naquela noite o galope de cavalos,
Vozes de cossaco e o sussurro de uma mulher... (PUCHKIN *apud* EISENSTEIN, 1990, p.34).

Para Eisenstein (1990), Puchkin usa a montagem para criar um personagem com vários aspectos, como os ângulos de câmera e diferentes elementos pictóricos em destaque pelo enquadramento do plano. O poema continua com versos longos e versos mínimos construídos de uma única palavra, o que constrói um ritmo que serve para estabelecer o temperamento da personagem. Tudo isso fruto da montagem.

Ademais, do que já se disse aqui sobre a música e a trilha sonora, essas integram a montagem também com a mesma função de criar a emoção no espectador. Tudo isso na unidade do quadro, a menor unidade sintática do cinema: “com relação às nossas harmonias audiovisuais no cinema, onde o quadro desempenha o papel da frase sintática e a estrutura musical o papel da articulação rítmica” (EISENSTEIN, 1990, p.39). Para Deleuze (2018, p.29), o enquadramento é “a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios [...] um conjunto que possui um grande

número de partes”. No quadro está o conjunto de tudo o que vai formar a cena. É importante o papel dado à música por Eisenstein na montagem. Ela tem grande importância no ritmo da cena. Em *Miguel e os demônios* fica evidente o ritmo sugerido pelo autor nas cenas em que as músicas natalinas são tocadas, o ritmo lento e melancólico da *Sonata de Tartini* e o ritmo alucinante e vertiginoso da tentativa de captura do criminoso no *rap* do *509-E*.

É interessante observar também a montagem como método na literatura de poetas que pensam por imagem, como Maiakovski, por exemplo. Segundo Eisenstein, o poeta não utiliza os limites do verso, mas os limites do plano. O poeta é um experiente montador, que constrói uma sequência de impacto e criação “impressionantemente gráfica”, altamente imagética e sonora ou da combinação imagem e som. Para o cineasta, não há incompatibilidade entre o método em que o poeta escreve e o método do ator de interpretar dentro de um único plano.

Vácuo.
Voa nas alturas.
Nas estrelas esculpindo seu caminho (MAIAKOVSKI *apud* EISENSTEIN, 1990, p.43).

Maiakovski trabalha com planos. Eisenstein usa a própria divisão dos versos para defini-los: três, e o impacto de um contra o outro. Numa possível filmagem, no primeiro plano, Eisenstein enquadraria as estrelas enfatizando o vazio. E, só depois, retrataria os conteúdos dos demais planos e o impacto.

É parte importante da montagem uma seleção, que não é um processo aleatório, mas uma escolha do montador, do artista. Resumidamente, Eisenstein coloca como definição da montagem: “O fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara” (EISENSTEIN, 1990, p.49). Isto é, na montagem *a priori* os fragmentos justapostos compõem o mesmo tema. Sua intenção, escolha e colagem devem ser sempre no sentido da percepção da emoção e dos sentidos no telespectador:

A *representação* A e a *representação* B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua *justaposição* – isto é, a justaposição destes precisos *elementos* e não de elementos alternativos – suscite na percepção

e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema preciso* (EISENSTEIN, 1990, p.49, grifos do autor).

Eisenstein insiste que a escolha não deve ser aleatória e devem estar sempre em consonância com o tema. Claro que esses padrões mudam com a evolução do cinema e, mais tarde, pode-se deparar com uma montagem muito mais fragmentária e mesmo temas diversos trabalhados num único filme ou mesmo num único plano, como na videoarte, mostrada por Arlindo Machado ou no cinema experimental dos anos 1980 ou da geração do videoclipe musical, das instalações etc. Mas, de qualquer forma, a montagem assume papel determinante no cinema e nas artes, principalmente as contemporâneas. Deleuze destaca também a importância da montagem no cinema: “a evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade, se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção, para tornar-se temporal” (DELEUZE, 2018, p.16). A separação da câmera do projetor possibilitou novas modalidades de montagem e, assim, o cinema desenvolve sua essência na montagem, o corte passa a ser móvel, não mais imóvel. E imagem engloba tudo, “o quadro nos ensina assim que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível. O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais” (DELEUZE, 2018, p.30). No caso de uma narrativa com forte valor sensorial como a de *Miguel e os demônios*, as cenas desenvolvidas nos capítulos se assemelham aos quadros do cinema ao propor toda a soma de relações dentro do tema, as sensações visuais, sonoras, olfativas etc.

Vale lembrar ainda a junção dos elementos todos como um processo de montagem. Para Eisenstein, não pode haver limites nos meios expressivos usados pelo cineasta. O russo usa as notas de Leonardo da Vinci para o dilúvio para exemplificar na montagem os elementos dramáticos: o comportamento humano; o elemento plástico/visual e os elementos sonoros: barulhos de desmoronamentos e gritos fundidos todos numa imagem única, a do dilúvio. É a montagem no seu mais alto grau. Deleuze destaca essa junção no enquadramento, “a arte de escolher toda a espécie de partes de todos os tipos que entram num conjunto” (DELEUZE, 2018, p.39). Esse conjunto, por sua vez, possui um grande número de elementos em seu interior, mas que também estão em imagem. Deleuze concorda com Eisenstein, e o cita algumas vezes, na ideia de que a montagem já está presente desde o início do projeto e já faz parte do todo. Por meio dos cortes, dos *raccords* (ligação entre os planos), a montagem é a determinação do todo do filme. “É até preciso, de certo modo,

que o todo seja primeiro, que esteja pressuposto” (DELEUZE, 2018, p.55). Segundo o filósofo, o cineasta pode assim pôr a montagem já no próprio plano ou quadro, isto é, a própria realização do quadro pressupõe uma montagem prévia pelo realizador. Esse processo é responsável também pelo ritmo. Deleuze usa um exemplo de Viértov, *O homem com a câmera*, para demonstrar:

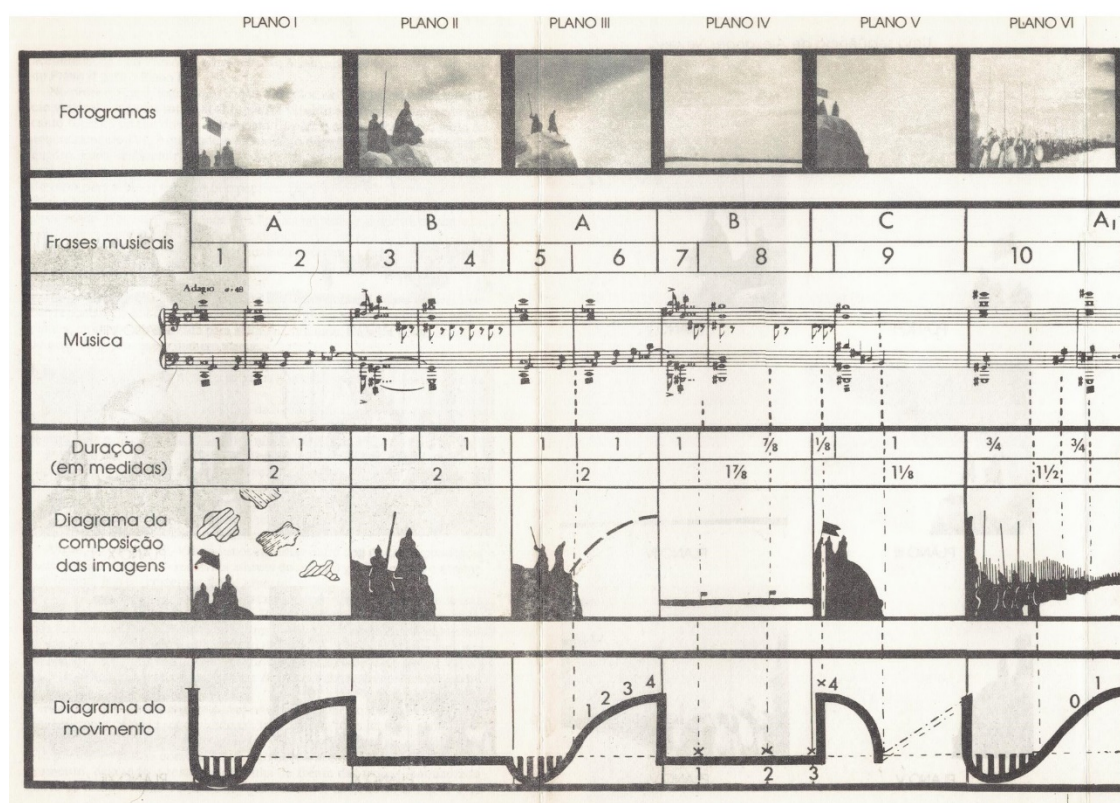
É preciso dizer que a montagem já se encontrava em toda a parte, nos dois momentos precedentes. Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de matéria [...] Ela se encontra na filmagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera (a câmera segue, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro (a vida do filme), e nos espectadores que confrontam a vida no filme e a vida como ela é. (DELEUZE, 2018, p.70).

Deleuze e Eisenstein além de enfatizarem a montagem como uma essência, presente em todos os momentos da realização cinematográfica, também atribuem um papel importante ao telespectador. Ele desempenha função primordial ao estabelecer as relações das partes montadas na tela, sua coesão e coerência. Deleuze destaca ainda o momento pós-filmagem, a sala de montagem, oficina do realizador. Além do projeto, roteiro, filmagens, a pós-produção participa da montagem nos cortes, *raccords*, sincronizações, trilhas sonoras. Ao se pensar numa obra como *Miguel e os demônios*, a escrita, assim como a montagem do cinema, prevê o ritmo, as músicas, as tomadas de câmera e focos escolhidos para cada cena no livro. A mesa do escritor, no momento da revisão também pode reservar momentos como esse, de escolha, de cortes, de mudança de ritmo. O momento da revisão textual poderia ser assim também uma pós-produção que, a rigor, já possui esse momento previsto desde o início do projeto.

A obra de Deleuze (2018) não trata notadamente de um estudo da estética do cinema, embora também a aborde em parte, mas de um estudo da imagem e do movimento, segundo as ideias de Bergson, que usa o cinema como exemplo e ponto de partida para a discussão. Deleuze também se apoia nas ideias de Pierce e a semiótica para a análise. Seu foco está na imagem-movimento, que para ele, é o plano que a representa, “o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes e que não para de converter um no outro segundo suas duas faces” (DELEUZE, 2018, p.44). O plano, imagem-movimento, realiza-se no quadro, o conjunto de todas as coisas.

Eisenstein dedica várias páginas de seu estudo para explicar como a música participa da montagem para contribuir para o clima e ritmo da cena. A música compõe a montagem na sequência do plano sincronicamente em seus pontos altos e baixos de acordo com o enquadramento e tomadas de câmera. Há mesmo um esquema em que a partitura acompanha uma sequência de *Alexander Nevski*, filme do diretor, de 1938. Na sequência, os fotogramas são acompanhados pela partitura e um diagrama das imagens, como num *story board*. Estrutura semelhante poderia ser construída numa possível filmagem de *Miguel e os demônios*. A cena da captura do pedófilo e a música do *rap* do grupo 509-E seriam distribuídas de forma que a música tocada dentro do carro dos perseguidores determina o clima da busca e o ritmo da cena e enfoque da câmera.

Figura 43: Sequência sonora



Fonte: EISENSTEIN, 1990, encarte.

O diagrama de Eisenstein revela quadro a quadro cada momento da trilha sonora ligado a cada diferente cena ou enquadramento. É fácil imaginar a trilha do *rap* em *Miguel e os demônios* acompanhando a cena filmada da perseguição com o carro e as duas personagens em seu interior. À semelhança do esquema de Eisenstein, um

story board ilustraria perfeitamente a cena com seus planos e as relações com a trilha. Deleuze (2018, p.15) destaca que “o cinema não nos oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento” Mais tarde, na continuidade de seu estudo sobre o cinema, Deleuze (2005) questiona se o cinema seria propriamente uma linguagem e consolida que a arte se tornou como tal por se tornar narrativo, apresentar uma história. No entanto, “as sucessões de imagens e até mesmo cada imagem, um único plano, são assimiladas a proposições, ou melhor, a enunciados orais: o plano considerado como o menor enunciado narrativo” (DELEUZE, 2005, p.37). Estando vinculado o quadro a um enunciado oral, Deleuze não considera o cinema em si uma linguagem, mas se encontra nele traços de linguagem

que se aplicam necessariamente aos enunciados, como regras de uso, na língua e fora dela: o sintagma (conjunção de unidades relativas presentes) e o paradigma (disjunção de unidades presentes com unidades comparáveis ausentes). A semiologia do cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais “códigos” (DELEUZE, 2005, p.38).

Tendo o cinema como uma relação gramatical semiológica, o sintagma é a realização das escolhas (paradigma) no plano (tempo) ou no quadro (espaço). E, assim, esse modelo abre mais uma vez espaço para a importância da montagem, a efetivação dessa escolha; indiretamente, a narração supõe a montagem: “e que há muitos códigos da linguagem que interferem no código narrativo ou na sintagmática (não apenas as montagens, mas as pontuações, as relações audiovisuais, os movimentos de câmera...)” (DELEUZE, 2005, p.38).

A noção de montagem aplicada à literatura se refere não só à fragmentação e ligação das partes soltas justapostas, mas ao clima que se quer obter na obra. Assim, ao se analisar *O Cheiro do Ralo*, por exemplo, a montagem sugeriria o ritmo que a leitura deve adquirir ao citar James Ellroy; o caráter escatológico de Bosch e Glauco Mattoso; o tom irônico paródico das citações, das parlendas modificadas ou de *Águas de Março*, de Tom Jobim. Além das intervenções nas irmãs *Cahen D’Anvers*, os bigodes realizados pela personagem narrador nas meninas da obra de Renoir. Em *O Grifo de Abdera*, as frases do *Google* repetidas por “Oliver” dariam o tom da brincadeira de mau gosto desenvolvida pela personagem. Enfim, também a narrativa literária contemporânea, assim como o cinema, revela seu ritmo na pontuação, na

sintaxe, na temática, nas relações entre elementos sonoros, visuais, olfativos, assim como nas referências, ironias, focos determinados por uma câmera fictícia e que se mostram na montagem.

Ainda que não seja exatamente um roteiro, a montagem dos capítulos de *Miguel e os demônios* sugere visualmente ao leitor tratar-se de cinema. As cenas são bastante visuais e as indicações sugerem na cabeça do leitor um plano de filmagem.

Além da escrita de roteiros, a atuação como ator influenciou a escrita de Mutarelli, como o próprio autor relata em entrevista concedida à revista *Língua Portuguesa*:

O teatro muda nossa maneira de escrever, porque o ator nos faz ver o personagem de forma tridimensional. Isso faz com que a gente perceba muitos detalhes que antes passavam batidos. As participações que eu tive como ator tanto no teatro como no cinema, também estão me ajudando a trabalhar de outra forma com os personagens no momento da criação. Tenho experimentado fisicamente algumas das sensações que crio para eles. (MUTARELLI, 2012a, p.14).

Mutarelli tem experiência como ator. Atuou no teatro em *Música para ninar dinossauros* (2010), de Mário Bortolotto, em um dos papéis principais. Atuou também em vários papéis secundários no cinema, como na adaptação de *O Cheiro do Ralo*, em *Quando eu era vivo*, de Marco Dutra, adaptação de *A arte de produzir efeito sem causa*; na adaptação de *O escaravelho do diabo*, clássico infantojuvenil; no premiado *Que horas ela volta?*, de Ana Muylaert e alguns curtas, como *Antônio pode*. Como protagonista no cinema atuou ainda na adaptação de *O Natimorto*, por Paulo Machline. É inegável que ao construir *Miguel e os demônios* e *Jesus Kid*, Mutarelli pensava em cinema. Sua linguagem, sua forma de aproximação com o roteiro, e os expedientes cinematográficos usados para narrar, que se assemelham a uma câmera que orienta o leitor, são o clima presente nessas obras. O ponto de vista previsto pelo autor para o leitor é o de um espectador de cinema, é esse o ritmo sugerido e as estratégias utilizadas, como mostrado até aqui, dão esse tom.

Da fortuna crítica de *Miguel e os demônios*³⁰, destaca-se o trabalho de Oliveira (2019), por também tratar da narrativa e sua aproximação com o cinema. Romances-

³⁰ Além da dissertação de mestrado de Oliveira, que se debruça sobre as obras de Bonassi e Mutarelli, um artigo da autora discute o efeito de cinema relacionado somente a *Miguel e os demônios*. Destaca-se também o artigo de Matheus Victor Silva e Adalberto Luís Vicente (2022). Os autores discutem a espacialidade na obra de Mutarelli com atenção à personagem “Cibele”, destacando os espaços

roteiro é o termo pelo qual a autora aproxima do cinema as obras de Bonassi, *O céu e o fundo do mar*, e de Mutarelli, *Miguel e os demônios*. Segundo Oliveira, há um diálogo evidente entre essas obras literárias e a linguagem cinematográfica. Num primeiro momento, a autora faz uma apresentação das linguagens específicas do cinema e da literatura e, na sequência as relaciona. Para ela, Bonassi e Mutarelli problematizam a ideia do cinema na forma do texto e nas dificuldades de representação num universo inundado pelo audiovisual, “a linguagem da câmera cinematográfica, por meio de seus recursos próprios, como planos, movimentos [...], enquadramentos, passa a ser uma das formas de transformação do gênero romance.” (OLIVEIRA, 2019, p.33), Essa técnica permite ver detalhes antes despercebidos e que se manifestam pela técnica cinematográfica, significados visuais novos. A autora dedica um capítulo inteiro à análise do romance *O céu e o fundo do mar*, de Fernando Bonassi, fazendo as associações entre obra literária e cinema e, na sequência, repete a tarefa para a obra de Mutarelli. Traça uma trajetória da biografia de Mutarelli, desde sua estreia nos quadrinhos, suas obras literárias e adaptações para o cinema até chegar em *Miguel e os demônios*. Para Oliveira, dada a trajetória exposta, seria natural que a obra fizesse uso da linguagem cinematográfica, uma vez que o romance teria sido escrito a partir de uma encomenda para um longa-metragem. Embora a pesquisadora trace um panorama adequado na maioria das vezes da obra de Mutarelli, a dissertação peca ao atribuir juízo de valor às produções do artista sem desenvolvê-los adequadamente. Transparece na escrita da pesquisadora a opinião de que *Nada me faltará*, apesar do experimentalismo proposto pela ausência de narrador, seja uma obra de menor valor pela simples suposição de que a repetição de nomes dos interlocutores seria, na sua visão, um artificialismo que empobrece a obra. Enquanto *O Grifo de Abdera* seria uma obra melhor apenas por encartar em seu interior uma História em Quadrinhos. A ideia, pouco explorada, mostra uma visão reducionista lançada à análise das obras. Quanto a *Miguel e os demônios*, Oliveira o classifica como um anti-romance, tanto por caracterizar-se como uma paródia do gênero *noir* quanto por possuir um anti-herói como protagonista. O texto de Mutarelli possui indicações que remetem ao cinema, como se fossem um roteiro. A autora explora, passo a passo, as sequências da obra que remetem ao cinema, como as tomadas de câmera e os enquadramentos, os recursos de *flash-back* e iluminação

heterotópicos por onde transita e as relações demoníacas relacionadas a seu corpo fazendo a ligação ao universo grotesco da obra.

etc. Oliveira finaliza fazendo a aproximação entre as obras de Bonassi e Mutarelli e suas ligações com os recursos narrativos da linguagem cinematográfica. Para ela, essas obras se situam num lugar em que não são roteiros, embora possuam características semelhantes e não são literários, pela incorporação dos elementos fílmicos. Segundo a autora, o hibridismo dessas produções demonstra a incapacidade de representação na contemporaneidade e a dificuldade de se afastar da imagem. Embora o trabalho de Oliveira traga certa semelhança com esta tese, sua pesquisa faz uma aproximação do romance de Bonassi e *Miguel e os demônios* que, embora guardem relações com o cinema, possuem bastantes diferenças estruturais. Além disso, a pesquisa traz algumas colocações equivocadas como a visão de que *Miguel e os demônios* seria uma obra não-literária e o juízo da autora, que considera esta narrativa de Mutarelli como uma obra de menor valor por um suposto artificialismo na repetição de nomes.

Além das relações cinematográficas de *Miguel e os demônios*, expostas nesta seção, a linguagem da sétima arte é também um recurso muito explorado em *Jesus Kid*, um dos primeiros trabalhos literários de Mutarelli. A obra explora a câmera como um dispositivo narrativo, temas vindos do cinema popular e o gênero faroeste, cuja gênese remete igualmente às telas.

4.2 A ordem inversa: o cinema invade a prosa de *Jesus Kid*

Jesus Kid revela sua ligação com o cinema logo nas primeiras páginas do livro. A primeira edição, da editora *Devir* (2004) traz uma “Nota do Autor”, na qual Mutarelli revela a ideia da escrita de um roteiro para um filme de baixo orçamento, que foi encomendado e seria rodado pelo diretor Heitor Dhalia: “A princípio seria um roteiro, mas quando comecei a escrever deparei com a frieza da forma e propus escrever um romance e depois adaptá-lo [...]” (MUTARELLI, 2004, p.9). A mesma nota, ausente na edição da *Companhia das Letras* (2021), expõe as ligações da história com *Barton Fink – delírios de Hollywood*, filme dos irmãos Coen (1991) e *Adaptação* (2002), filme de Spike Jonze e roteiro de Charlie Kaufman. Ainda na nota introdutória, Mutarelli explica a relação com Dhalia, que não queria ler o material antes do término, mas sugeria possibilidades, como uma relação com o diretor Tarantino ou a inclusão de *pin-ups* e o ritmo de ação do cinema.

A narrativa de *Jesus Kid* inicia quando um grupo de investidores propõe um contrato para que “Eugênio”, um escritor de romances de bolso de faroeste, se tranque num hotel para escrever um roteiro de cinema. O ex-escritor de sucesso comercial, agora decadente, aceita a proposta. A ideia é baseada no filme *Barton Fink - delírios de Hollywood*, dos irmãos Coen, sucesso dos anos 1990. No filme, “Fink” é um dramaturgo emergente, que aceita a proposta dos produtores para escrever um roteiro de cinema para um dos grandes estúdios hollywoodianos. Trancafiado no hotel, “Fink” sofre um bloqueio criativo e seu trabalho não rende. Além de explorar os processos criativos da arte, o filme trabalha temas como as grandes cobranças da indústria, o mundo glamourizado das aparências e das vidas dos famosos e dos artistas, as crises de estrelismo, bebedeiras e os clichês cinematográficos industriais, além dos questionamentos entre arte e sucesso de público das culturas de massas.

O filme *Adaptação*, uma das sugestões dos produtores para que “Eugênio” se baseasse na escrita, também trabalha o tema da crise criativa ao apresentar as dificuldades de um roteirista. Charlie Kaufman, o personagem, sofre para adaptar o romance *The Orchid Thief* para o cinema. O longa gira em torno dessa dificuldade. O roteirista se envolve com a autora do romance e a situação se complica em muitas reviravoltas, beirando o *nonsense*, marca das produções da dupla Charlie Kaufman e Spike Jonze, como na estreia da dupla, *Quero ser Jon Malkovich* (1999).

Os produtores fazem o convite a “Eugênio”, trazendo essas referências: “- Eugênio, você viu *Adaptation*?” (MUTARELLI, 2021, p.54). O tema do roteiro é o próprio processo criativo: “- Olha, Eugênio, eu estou querendo filmar a história de um escritor, seu processo criativo, suas dificuldades e sua dor” (MUTARELLI, 2021, p.10).

Além das referências ao cinema, o escritor “Eugênio”, protagonista de *Jesus Kid*, sobrevivia, até essa experiência, da escrita de romances de bolso de faroeste. Livrinhos que fizeram bastante sucesso no Brasil nos anos de 1970 a 1990. Eram obras populares, de baixo valor, impressos em papel jornal e vendidos em banca. A principal personagem de “Eugênio” nessas novelas chamava-se “Jesus Kid”, que protagonizava todos os seus livros, antigos sucessos de venda, mas que ultimamente estavam em decadência.

“Jesus Kid” é alter-ego de “Eugênio”. Quando “Eugênio” se vê em uma situação difícil e não sabe que atitude tomar, é “Jesus Kid” quem entra em ação: “Penso em Jesus. Evoco Jesus Kid. Jesus ajeita o chapéu de forma a esconder os olhos. Jesus Kid entra. Jesus Kid é frio” (MUTARELLI, 2021, p.5). A cena inicial narra a entrada de

“Eugênio” no restaurante onde encontraria os contratantes. “Jesus Kid” é o contraponto de “Eugênio”, são antíteses, que se completam: “Eugênio” é fraco, medroso, feio, doente hipocondríaco. Quando se vê em situação difícil, apela para os remédios: “Tomo um comprimido amarelo, dois brancos e um vermelho. Acho que vou ter uma trombose nas pernas” (MUTARELLI, 2021, p.13). “Jesus”, ao contrário, é bonito, forte, confiante, agressivo, destemido. “Eugênio” é inerte, “Jesus Kid” age: “Jesus Kid entra. Jesus Kid é frio. Caminha pelo suntuoso restaurante. Nada o intimida. Jesus Kid não tem medo de nada” (MUTARELLI, 2021, p.16). Já “Eugênio” é influenciável, a confiança de “Jesus Kid” não o acompanha:

Me olham com estranheza e admiração, como se vissem um corcunda ou um anão. Um deles diz que me imaginava diferente, mais alto talvez. “Mais parecido com Jesus Kid”. Diz o outro. Eu rio como uma gueixa, cobrindo a boca com a mãozinha. Tento parecer amigável, dócil feito uma cadelinha. Trinta mil, levo dois anos para ganhar essa soma escrevendo os westerns de bolso (MUTARELLI, 2021, p.6).

Esse trecho narra o momento em que “Eugênio” retoma a negociação com os contratantes. A situação revela a persona frágil e facilmente seduzida de “Eugênio”, pelo valor a ele oferecido. “Eugênio” e “Jesus Kid” se alternam nas cenas: “Estou zonzinho. Não aguento mais esse papo furado. Preciso pedir um *advance*... Jesus Kid pegou no sono. Por ora, sou eu que cuido dele” (MUTARELLI, 2021, p.11). A relação entre criador e personagem é complementar e, às vezes, conflituosa:

- Às vezes parece que você se esquece que foi você quem me criou.
- Por falar nisso, você deveria considerar que, da mesma forma que eu o criei, eu posso destruí-lo.
- E você não deveria esquecer que eu também posso acabar com você.
- Eu nunca me esqueço disso (MUTARELLI, 2021, p.40).

O tema do diálogo, ao final, se concretiza. “Eugênio” vê “Jesus Kid” perdendo suas forças. Ao deixar de escrever os romances de “Jesus Kid”, a editora de “Eugênio” contrata outro escritor para isso. “Jesus Kid”, o personagem se vê fraco, sem forças para continuar. “Eugênio” o sacrifica: “Levanto e tomo distância. Direciono a arma e fecho os olhos. Busco forças. Rompo o elo, o laço. Sacrifico meu filho. Disparo” (MUTARELLI, 2021, p.145).

Os contratantes sugerem a “Eugênio” que, além dos filmes dos irmãos Coen e de Jonze, leia os romances de John Fante, como *Pergunte ao pó* (2010). Fante, como Mutarelli em *Jesus Kid*, também trabalha a metalinguagem no romance. Em *Pergunte*

ao pó, “Bandini”, um escritor iniciante, sobrevive da publicação de pequenos contos e narra as dificuldades dessa vida ao estar sempre à espera de publicações, aceites e pequenos pagamentos das editoras.

Os dias magros de determinação. Aquela era a palavra certa: determinação: Arturo Bandini diante de sua máquina de escrever dois dias seguidos, determinado a vencer; mas não funcionou, o mais longo esforço de determinação inflexível em sua vida, e nem uma linha produzida, apenas uma palavra escrita repetidamente por toda a página, de alto a baixo, a mesma palavra [...] (FANTE, 2010, p.14).

“Palmeira” era a palavra repetida por Bandini. A palmeira que ele via tremular através de sua janela em suas tardes entediadas em frente à folha e a máquina de escrever, tentando produzir algo. A mesma crise criativa que abalaria “Eugênio”: como escrever sobre uma crise criativa se ele próprio sofria dela? Como encaixar a ação do cinema em uma trama que narra a inação da crise criativa? A narrativa de Mutarelli joga com esses paradoxos e com clichês da literatura e do cinema, principalmente.

Você vai escrever sobre a sua experiência, vai escrever sobre a dor da criação, dos três meses que viverá em sua clausura criativa, mas isso irá se tornar um roteiro cinematográfico. E, como disse o Máximo, cinema é ação. [...]

- Não venha nos encher de conflitos internos e longos diálogos. [...]
- Queremos ação, porque cinema é ação.
- Sei, mas como vou falar de uma pessoa que passará três meses trancada em um quarto de hotel, escrevendo um roteiro, com ação? (MUTARELLI, 2021, p.12).

O clichê do “cinema é ação” é repetido a exaustão pelos produtores, que não percebem a contrariedade do tema da dificuldade em escrever transformar-se em ação. O que seria pretendido como tema da encomenda revela-se como processo do escritor. “Eugênio”, contratado para escrever, sofre um bloqueio:

Provo a dor de que os gigantes falavam. A dor de Fink, o vazio de Fante. A dor da criação. Desconhecia esse gosto amargo do teclado emperrado. Não desconfiava da artrose das mãos que não recebem ordens do cérebro. Cérebro covarde. Cérebro que se volta pra dentro e só produz pesadelos. Nunca havia abrigado essa coisa que só se alimenta de medo e se incha (MUTARELLI, 2021, p.94).

“Eugênio”, na verdade, além de desdobrar-se em “Jesus Kid”, seu alter-ego, era ainda um terceiro. Ao assinar seus livros de faroeste, usava o pseudônimo de “Paul Gentleman”. A saga de *Jesus Kid*, escrita em vinte e oito volumes, segundo os

contratantes, mostrava “o ridículo do western, de ironizá-lo dentro da própria fórmula [...] e repetir os velhos clichês” (MUTARELLI, 2021, p.8). Embora “Eugênio” não tivesse essa intenção, foi essa característica que chamou a atenção dos investidores ao chamar o autor para a empreitada.

É importante ressaltar que o próprio gênero faroeste surgiu primeiro nos cinemas, como grande sucesso hollywoodiano, depois expandido para outros países, como a Itália, que produziu grandes sucessos de público, e somente depois se expandiu para a literatura, com os livros de bolso. Bazin (2014) mostra que a gênese do gênero *western* se confunde com as origens do próprio cinema. O crítico francês continua citando a literatura do gênero, que então estava em alta e encontrava na tela o espaço ideal para sua promoção. É curioso como o gênero encontrava público fora dos EUA, já que eram temas tão regionais. O ensaio de Bazin³¹, publicado em 1953, explorava o sucesso que o gênero disfrutava e que ainda disfrutaria no cinema nos anos vindouros. Nos tempos atuais, o *western* apresenta certa decadência tanto nos EUA quanto no resto do mundo. Daí reside certa graça de *Jesus Kid*, que joga com certos clichês do gênero. Na narrativa de Mutarelli todos os homens são maus, “Jesus Kid” é brusco, rude, durão, como os heróis western; os produtores são exploradores e mesmo os funcionários da estalagem, o hotel, são rudes. A salvação nessa relação passa pelo papel de uma das únicas personagens femininas da história, a enfermeira “Nurse”; embora seja acusada de muitas traições a “Eugênio” é a única que demonstra amor ou compaixão. Bazin alerta para esta fórmula comum:

a divisão dos bons e dos maus só existe para os homens. As mulheres, de cima a baixo da escala social, são dignas de amor, ou pelo menos de estima ou de piedade. A meretriz mais insignificante pode ainda ser redimida pelo amor ou pela morte [...] no mundo do western, as mulheres são boas, e o homem mau (BAZIN, 2014, p.241).

Acusada de ter traído “Eugênio” com vários hóspedes e funcionários do hotel, o que ela mesma confirma, “Érika”, a enfermeira “Nurse” é a única que auxilia o escritor e lhe demonstra algum carinho. Mesmo julgando-se traída pela “garota em Pink”, personagem que aparece repentinamente no hotel, “Nurse” é quem cuida de “Eugênio”:

³¹ “O western ou o cinema americano por excelência” foi publicado originalmente no prefácio ao livro de Jean-Louis Rieuepyrout. Assim como todas as outras citações de André Bazin, este ensaio faz parte de BAZIN, André. *O que é cinema?*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Nurse bate na porta. Nurse me xinga. É tarde. Não posso ser repreendido. Não posso causar tumulto. Levanto e abro. Nurse está bêbada e tem um olho roxo. Roxo da pink.

- Você está com o olho roxo.
- Você também.
- Deixe-me ver o seu olho. Isso é perigoso.
- É perigoso?
- É.
- Por quê? Posso ficar cego?
- Meu Deus! Me ajude, Érika, não quero ficar cego!
- Deixa eu dar uma olhada.
- E do seu olho, quem vai cuidar?
- Eu mesma.
- Posso fazer algo por você?
- Não estou te pedindo nada em troca.

Nurse me deita e observa o meu olho. Ela é tão bonita. Seu perfume é tão reconfortante. Por que ela tem que dar pra todo mundo? Por que ela não dá só pra mim? (MUTARELLI, 2021, p.129-130).

A cena transcrita acontece após uma briga generalizada no hotel. A chegada de uma hóspede causa ciúmes em “Érika” e, da briga, resulta uma união maior entre o escritor e a enfermeira. Além da benevolência demonstrada pelo papel feminino, clichê *western*, as brigas também se encaixam no repertório do gênero. As grandes confusões e bebedeiras dos *saloons* aqui são transferidas para o hotel. No final, resta a mulher cuidando das feridas do protagonista.

A encomenda dos produtores a “Eugênio” remete ao cinema de entretenimento. Os clichês do gênero devem ser utilizados na tentativa de angariar público, não crítica:

Vou transformar minha fúria que se transmudou em medo em histórias de acalantar gargantas. Histórias não tão profundas quanto os próprios gargantas, mas histórias que entretendam e divirtam comedores de pipoca em salas de projeção. Vou dar movimento às palavras e elas se converterão em ação, sangue e sexo (MUTARELLI, 2021, p.99).

A paródia é um dos expedientes bastante explorados pela contracultura e o *underground* tupiniquim. Uma forma de ridicularizar o que vem de fora pela incapacidade brasileira de fazer igual ou de ter feito primeiro. Como na famosa frase de Paulo Vilaça em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), filme de Rogério Sganzerla: “Quando a gente não sabe o que fazer, avacalha”. O filme, nascido na *Boca do Lixo*, no Centro de São Paulo é marcado pela sua linguagem narrativa inovadora que traz técnicas radiofônicas com colagens de manchetes do jornal impresso e uma montagem fragmentada. As paródias, muito comuns em produções de comédias no cinema brasileiro, como as pornochanchadas, as produções de Mazaropi ou dos

Trapalhões, por exemplo, também eram usadas no *underground* para ridicularizar artistas ou políticos nacionais e estrangeiros, conforme demonstrado no primeiro capítulo desta pesquisa. É na paródia do gênero faroeste que se baseia *Jesus Kid*, um *bang-bang* dos trópicos; algo impensável em terras brasileiras.

Quanto às referências ao cinema, análogo à *Miguel e os demônios*, Mutarelli utiliza os recursos do meio para narrar as aventuras de “Eugênio/Jesus Kid”. Uma câmera é introduzida para narrar a história. Epstein destaca a estética da proximidade no cinema, recurso enfatizado pelo *close-up*: “Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma rampa. Não olhamos a vida, nós a penetramos” (EPSTEIN, 1983, p.270). O narrador de Mutarelli imagina a filmagem de sua própria escrita: “Trabalho. trabalho, trabalho. Ação! Imagino a câmera em plano fechado, close em meus dedos e ao fundo o negro teclado” (MUTARELLI, 2021, p.114). E assim a narrativa vai se desenvolvendo, explorando as técnicas narrativas do cinema. “Imagino a câmera acompanhando cada uma das cartas. Das mãos de Jesus até caírem dentro do chapéu. Tudo em câmera lenta. Ação refinada” (MUTARELLI, 2021, p.26). Na estética da sugestão, Epstein revela a estratégia cinematográfica do corte, das elipses, da leitura nas entrelinhas. A estética da sugestão do cinema impregna a escrita de Mutarelli. A cena do tédio de Jesus Kid jogando cartas no chapéu não necessita de explicação. “Não se conta mais nada, indica-se o que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção” (EPSTEIN, 1983, p.271). Na estética de sugestão, segundo Epstein (1983), o gesto, na tela, nunca se completa e a solução nos é completada sozinhos, sem a necessidade de se ler do começo ao fim uma solução fácil. Na literatura, são índices que despertam a imaginação do leitor na completude da cena. Na estética da sucessão, é a montagem, a alternância e duração dos planos que sugerem a continuidade e a estética da rapidez mental determina o ritmo.

O ensaio de Epstein (1983) confronta o cinema e a literatura, a linguagem do cinema e sua proximidade com a escrita moderna. A duração da leitura nas linhas da escrita literária e o ritmo no cinema são condicionados pela rapidez da sucessão de imagens. A velocidade do pensamento é condicionada pela rapidez dos filmes:

Essa velocidade de pensamento, de que o cinema nos dá o registro e a medida e que explica em parte a estética da sugestão e da sucessão, é encontrada também na literatura. Em alguns segundos, é preciso forçar a porta de dez metáforas, senão a compreensão se perde (EPSTEIN, 1983, p.272).

“Enfermeira Nurse dá um sorriso maroto e senta no meu colo. Me beija enquanto a tela escurece num fade” (MUTARELLI, 2021, p.133) O recurso do cinema do fade, o fechamento da tela, abre espaço para a conclusão do leitor/espectador. O recurso funciona como expediente para a completude da cena. Não é necessário descrever o que vem depois, a sugestão do posto aponta para o pressuposto e o subentendido na sucessão da cena, papel do leitor.

Epstein (1983) já observava em seu ensaio, escrito ainda em 1921, a influência do cinema na literatura, a ineficácia dos clássicos e a rapidez com que esta estava em constantes mudanças, sem a possibilidade de classificá-la mais em escolas literárias:

As escolas literárias precipitam sua sucessão. As que se detêm, principalmente, nos sentimentos dos homens, vêem que, em dez anos, homens e sentimentos mudam. Rapidamente, a precisão faz de uma literatura um mato impenetrável. [...] Um estilo não basta mais para ocupar uma geração. Em vinte anos o caminho do belo atinge uma nova curva. A rapidez do pensamento aumentou. As fadigas se precipitam. [...] O filme, como a literatura contemporânea, acelera metamorfoses instáveis [...] (EPSTEIN, 1983, p.275).

Epstein previa o dinamismo que o cinema daria à literatura. Essa rapidez de pensamento do homem contemporâneo encontraria na linguagem do cinema uma estrutura que invadiria a literatura como forma narrativa: “Fumo cigarros com as pinups e luto contra o silêncio, calado. Close nos dedos tecendo os teclados” (MUTARELLI, 2021, p.141). A incorporação de elementos do cinema, como o close, revela o direcionamento que a narrativa dá ao leitor, sob seu ponto de entrada na narrativa, a visão que o leitor deve ter do momento da escrita na ênfase das mãos do escritor no processo de escrita, como se tudo estivesse sendo revelado naquele momento em que escreve, ao leitor (*in loco*).

Outra técnica cinematográfica surge na cena de ressucitação do personagem “Jesus Kid”, já no final da história. Após uma discussão com seu editor sobre direitos de propriedade, “Eugênio” decide reviver seu principal personagem. A solução encontrada é uma espécie de *deus ex-machina*. “Jesus Kid” é ressuscitado por um feiticeiro apache, personagem indígena americano, comum nas produções cinematográficas de faroeste. Ele fala uma língua indígena. A solução encontrada pelo narrador é a introdução de legendas, como se a cena se passasse nas telas do cinema:

- Dyo tino cone conun cana?
- Falo o seu dialeto. Entra legenda:
- Você pode trazê-lo de volta?
- Cone cuni cuni canamá. Tudi tuy foy fuá. Gogonely cauã.
- Entra legenda:
- Traga-me uma galinha preta. Sete velas vermelhas e um prato de farofa.
- Então pergunto:
- Dy udy udy gayã kyuá?
- Legenda:
- Você faria isso por mim?
- Ele me conforta:
- Titutó couê cauá. Dyedus Dydy uinto auá.
- Legenda:
- Assim será. Jesus Kid merece viver (MUTARELLI, 2021, p.153).

Na transcrição, pode-se perceber o expediente das falas no dialeto indígena inventado como as falas proferidas pelos personagens em cena, enquanto as falas traduzidas seriam as legendas inseridas em letreiros, em tempo real, no canto inferior da tela, como se faz no cinema. O ritual do índio americano traz práticas de rituais religiosos afro-brasileiros acentuando o caráter parodístico da obra e a situação inusitada de ressuscitamento da personagem, possível apenas na ficção literária ou cinematográfica, por exemplo.

A metaliteratura, além do tema da crise criativa, desenvolvido por “Eugênio”, também se mostra no próprio teor da conversa entre Dhalia e Mutarelli, presente na nota da primeira edição (2004), conforme demonstrado acima, que é reproduzido quase literalmente na ficção: “- É isso mesmo. E é moleza, não precisa nem escrever na forma de roteiro. Você escreve como se fosse um dos seus livros e nós o adaptamos para o formato roteiro” (MUTARELLI, 2021, p.52). Noutro ponto, o diálogo é registrado como se acontecesse no momento da leitura. Os contratantes solicitam que a história encomendada a “Eugênio” tenha mulheres, e questionam o gosto do escritor por elas:

- Não, eu gosto de mulher. Eu gosto de mulher, mas não a ponto de mudar de sexo.
- Porra, brother! Essa frase é boa! Dá um jeito de encaixar esse diálogo na história.
- Vou tentar (MUTARELLI, 2021, p.53).

A frase foi realmente encaixada na história, como pedem os produtores, mas por meio da transcrição do próprio diálogo, como se ele houvesse acontecido de fato na realidade. O metaliterário tem continuidade na discussão real/imaginário. Não há uma fronteira bem delimitada na história de “Jesus Kid”, e a fusão “Eugênio”/“Paul

Gentleman”/“Jesus Kid” reforça essa ideia. “- Mas a vida não é um livro. E vocês, artistas, às vezes parecem confundir as fronteiras entre o real e imaginário” (MUTARELLI, 2021, p.81).

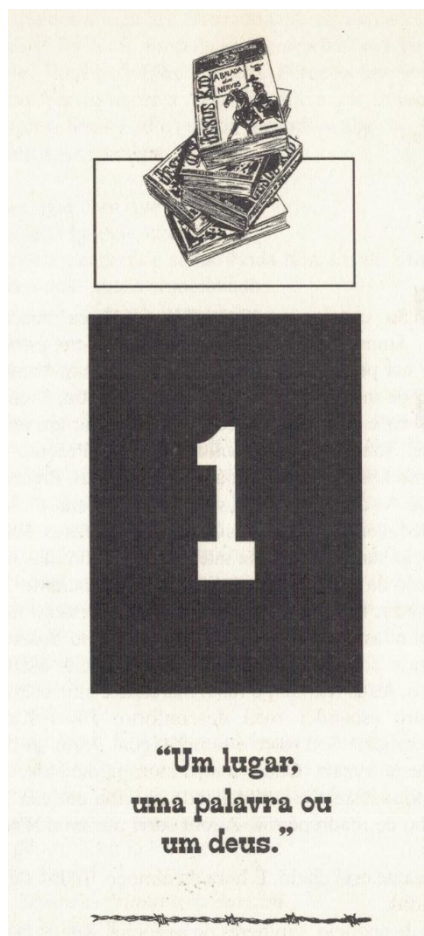
Jesus Kid termina em clima de festa, reunindo todos os clichês de cinema de entretenimento típicos norteamericanos. O clima é uma mistura total de fórmulas de sucesso. Os produtores sugerem *Diários de motocicleta*; *Cães de aluguel*; *Casablanca*. Mas, o último capítulo descreve uma cena mais parecida com o final de algumas telenovelas de sucesso, em que todas as personagens aparecem, em clima de festa e confraternização, com final feliz para todos. O narrador também aqui sugere como a cena deve ser filmada:

O restaurante está decorado com balões vermelhos e pretos. Repleto de gente bonita. Todos sorrindo. Faço a gueixa quando a câmera me enquadra. Fábio repete o número do cheque. Eu o recebo. [...] Vemos entrando em cena, vindos da cozinha, cinco cozinheiros vestidos a caráter, com suas roupas brancas e chapéu de mestre-cuca. Um deles tropeça e cai. Atrás deles surge um pequeno chinês todo sujo de barro. [...] Vemos um travelling enquadrando apenas as botas de um caubói. [...] Ouvimos o ronco do motor de uma moto. Aos poucos, num fade-in surge uma reluzente Harley-Davidson. Sobre ela uma radiante pinup. Jesus Kid monta na garupa. Tira o chapéu enquanto grita um: *yahoo!* A moto entra em movimento. Jesus sai de quadro. Surge: “The End” (MUTARELLI, 2021, p.160-161).

O final é um grande *happening* onde todas as encomendas dos produtores se realizam. A cena traz brigas entre as personagens, *gags*, como a dos mestre-cucas, romance, com o protagonista. “Eugênio”, finalmente, recebe o pagamento prometido pelos produtores. Todos estão felizes e a história finalmente se resolve, como no cinema hollywoodiano do gênero. A narração usa a linguagem do cinema: como deve ser o enquadramento, a posição da câmera, em *travelling*, a trilha reproduzindo o ronco do motor e o letreiro que deve surgir na tela anunciando o término, como nos filmes americanos.

A edição de 2004, da *Devir Editora*, diferentemente da edição mais recente, da *Companhia das Letras*, traz os capítulos do livro nomeados. Cada capítulo possui um título e vinhetas produzidas pelo próprio Mutarelli que ilustram cada início. Além da nota do autor, já citada, a edição possui uma epígrafe inicial de Ionesco, seguida de uma dedicatória do autor e um prefácio do diretor Heitor Dhalia. Além disso, as letras iniciais dos capítulos utilizam uma fonte que remete ao cenário *western*.

Figura 44: abertura de capítulo



Fonte: MUTARELLI, 2004, p.11.

Cada uma das páginas introdutórias dos capítulos acompanham uma pequena ilustração que remete ao tema indígena ou ao faroeste, como uma flecha ou arame farpado. Na figura exemplar acima, o capítulo se abre com a ilustração do autor do que seriam as capas dos livrinhos de bolso produzidos por “Eugênio”. Cada capítulo é nomeado, como demonstrado na figura e uma reprodução de arame farpado emoldura o pé da página. Além disso, o livro também é acompanhado de um texto da editora reproduzido na orelha. Tudo isso foi retirado da edição da *Cia. das Letras*, inclusive o tipo de fonte da letra utilizada no título, que também remete ao universo do faroeste.

Neste caso de *Jesus Kid*, não se trata de uma adaptação do livro para o cinema – caminho mais comum –, tampouco de uma adaptação do cinema para a literatura –, embora alguns temas da narrativa tenham partido de filmes. O que se observa, no entanto, é uma transposição da linguagem, da estética narrativa do cinema para a narrativa literária. O ensaio de Xavier (2003), embora trate mais do primeiro caso (as

adaptações da literatura para o cinema), dá uma importante contribuição no estudo da linguagem da sétima arte. Xavier, ao tratar das questões da adaptação do livro para o cinema, ademais das discussões sobre se o filme é fiel à obra original, afirma que hoje é mais comum e mais válido se falar em diálogo. Afinal, guardadas as especificidades de cada linguagem, as adaptações têm o papel de, muitas vezes, atualizar uma obra. Além disso, outros aspectos devem ser levados em conta na linguagem do cinema quando se trata de uma adaptação, pois os recursos são extremamente diferentes. Numa transposição para as telas, deve-se levar em conta o que será priorizado, se a fábula ou a trama; se as transposições dos diálogos serão ou não mantidos como na obra original; se haverá narrador, se haverá narração sumária, resumo de acontecimentos ou fragmentos de cena etc. Além de tudo isso, Xavier ainda assinala outros pontos importantes que podem estar relacionados com o modo de fazer, com o enquadramento, com a montagem, que constituem o estilo do artista. Esse estilo determina sobremaneira a tomada de decisões sobre o foco ou ponto de vista: o ângulo sobre o qual se vai filmar a cena; o que será mostrado ou destacado no enquadramento; o tipo de lente, o plano de filmagem etc.

Ao se comparar as duas linguagens – a literária e a cinematográfica –, seus estilos e técnicas narrativas e tendo uma obra como *Jesus Kid*, pode-se também falar em diálogo, como sugere Xavier. Embora a narrativa de *Jesus Kid* não possua a forma de um roteiro de cinema, de um *script* ou mesmo as formas já decupadas do *story board*, sua técnica narrativa toma emprestada a linguagem técnica desses gêneros. Ao sugerir o *zoom* em determinada cena, um *fade in* ou *fade out* em outra ou ainda a presença do *travelling*, por exemplo, a narrativa literária adquire *status* de cinema, direcionando a visão do leitor para uma tela, transformando em imagens cinematográficas mentais as cenas descritas, como se fosse uma transposição da cena escrita para a tela e para a mente do leitor. Nesse exercício, a tela (a cena captada pela câmera, com todas as particularidades do meio já aqui expressadas) seria o intermediário – um dispositivo – entre a escritura e a exegese do leitor.

Agamben (2009) vai buscar a genealogia do termo dispositivo em Foucault e o desenvolve até seu uso na atualidade, passando pela religião e política. No uso comum, foucaultiano, segundo Agamben, o dispositivo se coloca como “um conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato” (AGAMBEN, 2009, p.34-35). Após demonstrar seu

uso dentro das organizações sociais e religiosas, Agamben indica como fator principal de um dispositivo o seu processo de subjetivação. E, assim, generalizando, situa finalmente o dispositivo em um novo contexto e o chama: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p.40). Ora, se Agamben coloca o dispositivo como “qualquer coisa” que oriente os discursos dos seres, grosso modo, qualquer mídia, gênero ou formato ou instrumento são dispositivos. O próprio filósofo dá exemplos:

Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos (AGAMBEN, 2009, p.40-41).

Na citação de Agamben fica evidente a ligação do dispositivo com as dominações de poder, conforme já vinha dissertando desde sua origem com Foucault até a aproximação com as disciplinas, as mídias e os instrumentos. Agamben dispõe o dispositivo como um meio entre o sujeito e o ser vivo. Isto é, para Agamben (2009), estaríamos divididos em duas grandes classes: os seres e os dispositivos. E, como terceiro elemento estão os sujeitos: o resultado da relação entre os seres e os dispositivos. Nossa relação com o mundo é intermediada pelos dispositivos e, assim, nossa forma de ver, interpretar, opinar depende dos dispositivos aos quais estamos expostos ou deles utilizamos. Segundo o filósofo italiano, estamos sempre sendo controlados, contaminados ou modelados por um dispositivo.

Nesse sentido, não é difícil imaginar o cinema, os quadrinhos, o teatro como dispositivos. No caso de *Jesus Kid* e *Miguel e os demônios*, o leitor já se depara com uma linguagem própria do cinema, seja pela narrativa ágil do cinema moderno, os cortes inesperados dos capítulos/cenas, seja pelo enfoque de uma câmera implícita. A escritura se utiliza desses dispositivos, filtros, nesse direcionamento da leitura, na construção de uma forma que transita entre o roteiro e o romance, uma construção que utiliza os movimentos do cinema numa narração iluminada, enfocada e mostrada como no cinema.

Figura 45: cartaz



Fonte: papodecinema.com

A figura acima reproduz o cartaz de *Jesus Kid*, que ganhou uma versão para o cinema em 2022. O diretor responsável pela adaptação não foi Heitor Dhalia, por quem o texto foi encomendado, mas Aly Muritiba. O músico e ator Paulo Miklos interpreta “Eugênio”, o escritor, enquanto “Jesus Kid” é interpretado pelo ator e produtor executivo do filme, Sérgio Marone. A versão cinematográfica prioriza a fábula na adaptação e atualiza a obra com questões políticas que envolveram o Brasil nesses anos de governo de extrema direita, como o uso de armas, o domínio da igreja evangélica e a caça ao que a própria política chama de ideologização. O filme fez parte da Seleção Oficial do 49º *Festival de Gramado* e Aly Muritiba recebeu os prêmios de Melhor Direção e Melhor Roteiro, enquanto o ator Leandro Daniel foi premiado como Melhor Ator Coadjuvante no Festival.

Tratando-se de *Jesus Kid*, uma obra pensada desde o início para ser filmada, é interessante observar se as orientações para filmagem foram seguidas. Algumas

cenas emblemáticas, cujas orientações foram narradas, foram selecionadas para análise:

Cena	Efeito sugerido no livro	Resultado da montagem no cinema
“Eugênio” solicita um baralho para a recepção do hotel. “Jesus Kid” joga cartas no chapéu dentro do quarto.	Câmera lenta acompanha o caminho das cartas até o chapéu.	A cena não foi filmada.
“Eugênio” tem uma espécie de revelação e passa a escrever compulsivamente. A enfermeira chama na porta do quarto e ele finge não ouvir.	Câmera em plano fechado, close nos dedos digitando e ao fundo o teclado do <i>notebook</i> .	Quem escreve é “Jesus Kid”. Após mais uma discussão entre “Eugênio” e “Chet”, o escritor entra no quarto e se depara com o caubói escrevendo. O plano revela o rosto de “Jesus Kid”, a tela, o teclado do <i>notebook</i> e os dedos do personagem digitando.
Após uma discussão por ciúmes, “Eugênio” e a enfermeira “Nurse” se beijam e terminam no ato sexual.	A enfermeira beija “Eugênio” e a cena termina com a tela escurecendo em <i>fade out</i> .	A personagem que causa a cena de ciúmes na enfermeira, “A cadela em pink”, ou Samantha, não é reproduzida no filme. Ainda assim, as cenas de amor entre “Eugênio” (“Jesus Kid”) e a enfermeira não terminam em fade.
“Eugênio” atende às exigências do diretor e do produtor e inclui todos os clichês comerciais exigidos no roteiro: mulher pelada, batata frita do	Close nos dedos no teclado do <i>notebook</i> .	Quem escreve é “Jesus Kid”. O texto digitado aparece em letreiros na cena, em primeiro plano, com a

patrocinador, jovem musculoso, <i>pinups</i> , favela etc.		personagem digitando ao fundo.
“Jesus Kid” é ressuscitado, após ser destruído pela editora, por uma espécie de pajé.	As falas indígenas do pajé são traduzidas simultaneamente para o português por meio de legendas.	A cena não foi reproduzida. “Jesus Kid” não morre no filme.
Cena final no restaurante do hotel em festa. Todas as personagens reunidas em um salão decorado com balões.	A câmera enquadra “Eugênio” e depois passeia pelo salão, revelando as demais personagens. Na sequência, um <i>travelling</i> enquadra as botas do caubói. Depois de toda comemoração e confusões causadas por algumas brigas, a tela fica branca enquanto ouve-se apenas o som de uma motocicleta. Então, em <i>fade in</i> , surge a Harley Davidson e “Jesus Kid” monta na garupa de uma <i>pinup</i> . A dupla sai de quadro e entro o letreiro “ <i>The End</i> ”.	A cena final acontece no quarto do hotel em que “Eugênio” está hospedado. “Eugênio”, a enfermeira e seu paciente, os produtores, o diretor e o patrocinador estão todos no quarto enquanto o diretor lê o que já foi produzido do roteiro encomendado. “Jesus Kid” entra em cena e produz a ação e o sangue repetidos pelo diretor: atira e mata todos, exceto “Eugênio”, a enfermeira e o paciente. Após os créditos, a cena final revela “Eugênio” e suas personagens deixando o hotel. No final, sobe o letreiro “Jesus Kid”, em fonte do tipo faroeste e, na sequência a palavra “Fim”.

Vale ressaltar que uma adaptação não carrega a responsabilidade da fidelidade à obra original, como apontou Xavier (2003), mas obedece a questões mercadológicas, de estilo, de ênfases ao que se quer mostrar o diretor etc. Portanto, a comparação aqui é ilustrativa, não deve ser levada com o rigor da adaptação idêntica

à literatura original, o que seria impossível dadas as especificidades de cada linguagem e mesmo porque se trata de diálogo e não de mera transposição. O roteirista não é o mesmo da obra referenciada, Mutarelli não se envolveu diretamente na adaptação. O próprio diretor, Aly Muritiba, assina o roteiro a partir da obra de Mutarelli. As orientações parecem funcionar na obra de Mutarelli como indicadores do dispositivo do cinema, não são necessariamente elementos obrigatórios a serem seguidos numa transposição de gênero, mas que podem servir de sugestão. Isso reforça o caráter de cinema como dispositivo de construção e de leitura literária, seu papel principal, ao que parece, é direcionar a narrativa e o leitor para sua linguagem cinematográfica, não orientar o realizador na filmagem, como seria no roteiro.

Jesus Kid seria, assim como *Miguel e os demônios*, parte da produção em prosa ficcional mutarelliana, um exemplar de sua narrativa literária mediada pelo dispositivo do cinema. Os enfoques, cortes, tomadas de câmera são alguns dos recursos do cinema empregados para a configuração de uma linguagem ágil, elíptica e extremamente visual dessa literatura moderna e multifacetada.

No capítulo que segue, as artes gráficas, as relações com a imagem e as citações e/ou apropriações integram a análise das obras *A arte de produzir efeito sem causa* e *O livro dos mortos*. São prosas que, justamente pela introdução das mais diferentes artes e linguagens em seu interior, questionam a ideia de originalidade, a noção de especificidade e a catalogação do gênero romance.

5. ROMANCE OU NOVAS FORMAS DE NARRAR?: CORALIDADES NA PRODUÇÃO MUTARELLIANA

Esse estilo de Arit, formado em conglomerados, de restos, esse estilo alquímico, perverso, marginal, não passa da transposição verbal, estilística, do tema de seus romances. O estilo de Arit é sua ficção. E a ficção de Arit é seu estilo: não há uma coisa sem a outra. Arit escreve aquilo que conta: Arit é seu estilo, porque o estilo de Arit é feito, no plano linguístico, do mesmo material com que constrói o tema de seus romances.
(PIGLIA, Ricardo, 2012, p.125)

5.1 Formas híbridas na prosa de Mutarelli

A teoria dos gêneros não sofria grandes mudanças desde Aristóteles até os estudos de Bakhtin (2015; 2019), nos anos 1930. Antes de o pesquisador russo se debruçar sobre o romance, outros já o haviam feito. Porém, sem acrescentar muito ao que Aristóteles já delineara na *Poética*, esta é uma crítica feita por Bakhtin. Reside nessa crítica o fato de que as teorias sobre o romance, até então, não ultrapassam a filiação do gênero à epopeia, fato que o próprio Bakhtin reconhece, mas considera que vai muito além. Um dos marcos do estudo do romance como gênero, a obra do húngaro Georg Lukács, data de 1914, e se baseia na ideia hegeliana do romance como a “epopeia da era burguesa”. Para Lukács (2000, p.55), “Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração”. Lukács explica que não são decisivas as questões relacionadas com o verso ou com a prosa na definição dos gêneros, mas com as intenções, com as questões histórico-filosóficas. Assim, nas acepções de Hegel, de acordo com Lukács, o romance é uma forma abstrata, não sistematizável, a intenção configuradora e a existência de estruturas são abstratas. Para o teórico húngaro, aí reside o perigo do romance, na transcendência rumo a outros gêneros, como o dramático ou o lírico, e seu possível rebaixamento como literatura de entretenimento. Esse perigo só pode ser combatido “na medida em que se puser como realidade última, de maneira consciente e consequente, a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo

do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 70-71). Aqui reside uma das concordâncias entre Lukács e Bakhtin, a fragmentariedade do romance, sua forma prosaica de representação do homem e sua incompletude. Bezerra (2019) revela que Bakhtin foi um admirador de Lukács e tentou inclusive traduzir sua *Teoria do romance*. Porém, teria sido justamente seus estudos, desenvolvendo as teses hegelianas sobre o romance como epopeia burguesa, que o fez afastar-se. Lukács era marxista e adepto do realismo socialista, grupo para o qual a “sociedade dirigida pela classe operária criara condições para o surgimento do romance épico como representação da totalidade social nacional” (BEZERRA, 2019, p.121). Bakhtin rechaça a ideia de “romance épico” ou “epopeia burguesa” de Lukács, com seu início na Renascença e o nascimento da sociedade burguesa. Lukács identifica o romance como a forma da maturidade em contraposição à puerilidade da épica. Para ele, a intenção, a ética, se configura na forma do romance. Como forma de representação do homem, está sempre inacabada: “em contraposição à existência em repouso dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo. Por isso, ele é a forma artisticamente mais ameaçada” (LUKÁCS, 2000, p.72). O romance é a forma de um “equilíbrio oscilante”, entre o ser e o devir. Da forma épica, para Lukács, o romance mantém o caráter ilimitado dos homens e seus padrões de ação, o que dá a sua forma externa o caráter biográfico. Esse caráter equilibra as esferas da vida e faz uma nova vida “de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático. Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes” (LUKÁCS, 2000, p.79). O romance se configura assim como a forma de representação do homem e sua busca utópica, situação que condiciona a forma do romance. Para Lukács (2000, p.82), “a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo.” O romance seria a busca pelo autoconhecimento, seu caráter biográfico se destinaria a um começo e um fim, uma totalidade, mesmo que esse fim seja um processo, um devir. Essa visão procura identificar o romance como uma forma, embora paradoxal, em equilíbrio, e parece remeter, nos exemplos do teórico, ao romance de formação, que, em contraposição a Bakhtin, parece uma ideia reducionista.

Sobre o caráter agregador de gêneros do romance é interessante observar a posição no romantismo. Schlegel (*apud* LUKÁCS, 2000, p.81) ressalta que a poesia romântica deve não só “unir novamente todos gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. [...] ora mesclar, ora fundir poesia e prosa,

genialidade e crítica [...] poetizar o chiste [...]”. O estudo de Bakhtin vai no sentido da formação do romance pelas vozes que o compõem, não apenas em contato, como na citação de Schlegel, mas como força formadora do gênero. Lukács trata da filosofia no romance, da representação do homem na forma. Bakhtin (2015; 2019) dá conta do homem que fala, da língua no processo de formação do romance: a palavra, o discurso, as vozes que permeiam e se entrecruzam dialogicamente para formar o romance. Daí a principal diferença da concepção hegeliana do romance como desdobramento da épica, cuja voz predominante é a do cantor e a recepção passiva do ouvinte. Bezerra (2019) distingue a importância dos estudos de Bakhtin sobre o romance por ser o primeiro a tratá-lo como gênero específico e diferente de todos os outros gêneros por um tipo de discurso específico. Lukács, embora admita o romance como uma forma aberta para receber em seu interior outros gêneros, distancia-se da ideia de Bakhtin, que considera o romance uma forma híbrida constituída de linguagens. O romance tem a capacidade de “incorporar à sua estrutura e ao seu discurso as vicissitudes emanadas do processo histórico e traduzidas em forma de linguagens, hábitos e atitudes em face daquilo que ocorre no entorno dos homens” (BEZERRA, 2019, p.123). Desde Aristóteles, muitos outros estudos se debruçaram sobre a teoria dos gêneros, mas sem dar o devido destaque ao romance, que era então somente vinculado ao épico. No entanto, nas palavras de Bezerra (2019), o gênero possui espaço, tempo e foco narrativo totalmente diferentes, é um gênero sempre novo, sempre em formação e a teoria da “epopeia burguesa” ignora as raízes folclóricas do romance. Enquanto a epopeia é fechada em si, o romance é aberto. Bakhtin enxerga as origens do romance no diálogo socrático e na sátira menipeia.

O romance é para Bakhtin um novo modo de ser e permanecer da própria literatura, e tem como especificidade a pluralidade de estilos e discursos, que ele chama de *heterodiscurso*, meio próprio de abranger e representar o mundo e a vida humana em todas as suas facetas e manifestações e por meio de todas as vozes que os povoam (BEZERRA, 2019, p.123 – grifo do autor).

O heterodiscurso³², para Bakhtin, é o princípio que rege o romance. É ele o responsável por todas as vozes que povoam e constroem o gênero. O próprio

³² O termo traduzido por Paulo Bezerra como “heterodiscurso” nas edições recentes da editora 34 (2015 e 2019) já citadas, aparece como “plurilinguismo” na edição da Editora Hucitec: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora Fornani *et al.* São Paulo: Hucitec, 1998. Bezerra também utiliza o termo plurilinguismo, principalmente no tomo III da Teoria do romance, para se referir à diversidade de línguas na formação do romance, i.e., à pluralidade de línguas na formação

estudioso russo, porém, reconhece a complexidade do gênero e inicia sua obra explicitando as limitações de seu estudo, que se concentra no discurso da prosa romanesca e no campo da herança literária, nas obras do passado para traçar a estilística do romance. Para ele, “o romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal” (BAKHTIN, 2015, p.27). O romance, como sistema de linguagens, admite em seu interior organizado, os mais diversos estilos, discursos e vozes. O heterodiscurso organiza todas as vozes, discursos no interior do romance, constituindo assim sua estilística:

O discurso do autor, o discurso dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas as unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance; cada uma delas admite uma diversidade de vozes sociais e uma variedade de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau). Tais nexos e correlações especiais entre enunciados e linguagens, esse movimento do tema através das linguagens, sua fragmentação em filetes e gotas de heterodiscurso social e sua dialogização constituem a peculiaridade basilar da estilística romanesca (BAKHTIN, 2015, p.31).

Alguns pontos da citação de Bakhtin precisam ser destacados. Todos os discursos que povoam o romance, o do narrador, o do autor, o das personagens e mesmo os gêneros intercalados são formas do heterodiscurso e são as bases da estilística romanesca. O romance só existe nesta fusão de vozes e discursos. O autor faz uma referência à linguagem da poesia, por exemplo, em que a linguagem do poeta é a sua própria linguagem, ele está integral na sua poesia, em cada palavra, em cada forma. Na prosa romanesca, ao contrário, o heterodiscurso “é o discurso do outro na linguagem do outro, que serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p.113). Aqui cabe acentuar outro termo dessa citação maior, a dialogização. Bakhtin assinala que toda essa linguagem no romance é dialógica, a palavra do outro é uma palavra bivocal que remete a um diálogo. Não um diálogo dramático, de perguntas e respostas, mas um diálogo no interior da palavra, que refrata nas palavras de um narrador, as palavras do autor e do próprio gênero intercalado, que é a forma basilar da organização e introdução do heterodiscurso no romance. E mais, esse diálogo se dá também entre grupos sociais, entre épocas e

prosaica antiga, que foi se perdendo, o uso do latim, do grego e do osco e também à ligação direta entre a língua e os gêneros nas suas origens: os dialetos gregos que teriam originado a épica, a tragédia, a lírica, por exemplo. Já o heterodiscurso se refere ao cruzamento, mistura de linguagens e discursos que compõem o romance, conforme se vai explicitando ao longo deste capítulo.

dias. Nesse sentido, tendo a linguagem como ponto de partida, todo romance é um híbrido. No trecho de *O Natimorto* é possível visualizar um diálogo interior entre as forças que regem o romance:

Puxo a cadeira para que ela se sente.
Ela me olha com um sorriso.
Eu não me lembrava de que ela era bonita.
Ela, de fato, não tem uma beleza padrão.
Não é do tipo que chame a atenção mas, a cada minuto que passa, vai se tornando cada vez mais bela.

O Agente – Onde estávamos?
A Voz – Na “Entubada”
O Agente – É. Isso (MUTARELLI, 2004, p.14).

Esse exemplo de Mutarelli³³ revela primariamente o diálogo entre narrador e personagem, embora pareça óbvio em uma narração de primeira pessoa. Quem revela a beleza da personagem é a voz do narrador, embora deva pertencer à zona da personagem. O trecho da narração traz ainda uma intromissão da voz comum da sociedade sobre os padrões de beleza que, além de revelar que há na voz social um padrão de beleza estabelecido também demonstra um diálogo temporal, pois os padrões de beleza estabelecidos pela sociedade hoje não são os mesmos de antigamente ou os que podem ser futuramente. Finalmente, a introdução dos discursos das personagens no diálogo sequencial revela a intercalação do gênero dramático, evidenciado, entre outras marcas, conforme demonstrado no segundo capítulo desta tese, pelas rubricas que iniciam as falas. A personagem é apenas uma das formas do falante no romance, não a única, e aqui reside uma das principais diferenças do estudo de Bakhtin sobre o de Lukács. Para o primeiro, “O que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a representação da linguagem” (BAKHTIN, 2015, p.128). A visão da representação do homem, desde a epopeia, é transferida para a representação da linguagem. O romance é uma mistura de vozes, discursos, tempos, gêneros que se organizam através do dialogismo do heterodiscurso.

Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo.

³³ Sobre as relações do discurso de Mutarelli, as formas do discurso do herói, as ideias bakhtinianas do heterodiscurso (ou plurilinguismo), suas relações com o grotesco ou as formas satíricas de Rabelais à luz das ideias de Bakhtin, cf. MARQUES, Damásio. *Prosa Marginal e literatura underground: a linguagem de Mutarelli*. Curitiba: Appris, 2022.

Miguel e Pedro caminham pelo terreno. Seguem uns garotos. Local. Moscas.
 Miguel e Pedro chegam ao local.
 Crime de autoria desconhecida.
 Homem caucasiano. Corpo de bruços. A cabeça e as mãos foram enroladas com saco plástico e depois incendiadas. Coisas para dificultar o reconhecimento da vítima (MUTARELLI, 2009, p.8).

Nesse trecho de *Miguel e os demônios* é possível perceber na zona do narrador o discurso próprio do meio policial. Bakhtin identifica como uma das formas da introdução do heterodiscurso no romance os jargões das profissões ou dialetos. Termos como “Crime de autoria desconhecida”; “Homem caucasiano”; “Corpo de bruços”, revelam o uso do jargão policial e podem evidenciar o discurso da personagem no discurso do narrador. A palavra própria da profissão é inserida no discurso do narrador por meio de uma contaminação exercida pela voz das personagens no campo do narrador. A narração age como se reproduzisse um relato policial do corpo encontrado no terreno, assim como é próprio dessa profissão, e uma das obrigações exigidas desse tipo de profissional, no caso, as duas personagens envolvidas na cena. Ainda nesse excerto, é possível observar uma intromissão genérica. O trecho inicial “Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo” assemelha-se à estrutura do roteiro, que indica a locação de filmagem da cena. No caso de uma produção cinematográfica, a partir das indicações, pode-se perceber a locação para uma filmagem em externa, com uma viatura ao fundo, iluminação própria para o dia e o clima de calor de dezembro, dando pistas também para a fotografia. Indicações que podem favorecer uma decupagem maior indicando os papéis de cada profissional da filmagem, como foi mais explicitado no capítulo anterior.

- Quer pegar um serviço por fora? É uma grana legal.
- O quê?
- Uns comerciantes... Vamos tomar uns cafés na padoca.
- [...]
- É um serviço rápido e a grana é boa.
- Pelo visto, não é para fazer segurança.
- De certa forma...
- Você disse que é coisa de comerciante.
- É, eles precisam de uma faxina... Higiene social (MUTARELLI, 2009, p.14).

Nesse excerto, da mesma obra, as mesmas personagens dialogam sobre um serviço extra que seria executado pelos dois policiais. Agora é na zona do discurso das personagens que se revela o discurso do autor. É de conhecimento da maioria da

população das grandes cidades, como São Paulo, que alguns policiais exercem trabalhos fora da corporação. Alguns desses trabalhos, como segurança particular, às vezes exigem tarefas espúrias, como a execução de menores infratores, que usam drogas perto dos comércios, praticam pequenos crimes e afugentam a clientela. Embora clandestina, a prática é de conhecimento de grande parte da população, que prefere não se intrometer no assunto e permanece em silêncio, sem denunciar esse tipo de ação, por medo de represálias, enquanto parte do comércio não só reconhece a prática como faz uso dela. Embora não revele claro juízo de valor, expressões como “coisa de comerciante”, “eles precisam de faxina” ou “higiene social” revelam uma certa crítica por parte do autor das práticas policiais encomendadas pelos comerciantes. São zonas que mereceriam aspas, como nos exemplos mencionados por Bakhtin (2019), ou no excerto da cena no terreno da Marginal Tietê: o estilo da personagem (policia) na voz do narrador. Nesse exemplo, o discurso do autor na voz da personagem revela ainda o discurso de parte da população que reconhece a prática policial corrupta e tem vontade de denunciá-la, mas sente-se impotente.

Ainda em *Miguel e os demônios*, é perceptível a influência da personagem e da opinião corrente na narração: “Miguel destranca a porta do apartamento. Prédio velho, decadente. Uma ema empalhada decora o hall. Decora? Depois da porta ser aberta, ouve-se uma estrondosa gargalhada” (MUTARELLI, 2009, p.7). Bakhtin (2015) esclarece que muitas vezes é possível uma fusão de vozes e que o discurso do herói influencia quase sempre de forma poderosa o discurso do autor. Como exemplo, cita Turguêniev, em que o discurso social é predominantemente distribuído nos diálogos ou no discurso do autor criando zonas de heróis especiais.

Essas zonas são formadas por semidiscursos dos heróis, pelas diferentes formas de transmissão dissimulada da palavra do outro, por disseminadas palavras e palavrinhas do discurso do outro, pelas invasões do discurso do autor por elementos expressivos (reticências, perguntas, exclamações do outro) alheios. A zona é uma região da ação da voz do herói, que, de uma forma ou de outra, se junta à voz do autor (BAKHTIN, 2015, p.101-102).

O trecho de *Miguel e os demônios* revela a invasão da voz da personagem na narração, uma intromissão da personagem na voz do autor por meio da pergunta “Decora?”. Ora, tal intervenção na narração revela uma opinião da personagem, que é quem faz a visita ao apartamento do pai e questiona se uma ema empalhada presente no hall do prédio seria realmente um objeto de decoração. Porém, ele o faz

não de forma direta, por meio de seu discurso no diálogo, mas numa intervenção da voz do narrador, numa influência na voz do autor, contaminado pelo discurso da personagem. Além disso, esse trecho representa ainda uma fusão de vozes, pois além do discurso do herói e do autor, o discurso do narrador revela o discurso social na forma de opinião corrente. A adjetivação empregada ao prédio: “velho, decadente”, reforça a opinião comum de que uma erna empalhada no hall de entrada de um prédio não deveria ser um objeto de decoração adequado para um prédio sofisticado.

Outro ponto importante ressaltado por Bakhtin (2015; 2019) no romance como gênero é sua origem ligada aos gêneros do sério-cômico, aos diálogos socráticos, à sátira menipeia e à influência dos grandes romances satíricos na história do gênero, como o *Satiricon*, de Petrônio ou o *Dom Quixote*, de Cervantes. Bakhtin (2019) cita ainda o papel de paródia dos gêneros dentro do romance, que incorpora outros gêneros, desloca-os, reinterpreta-os sempre parodiando-os como gênero. Deve-se salientar também que “A linguagem no romance não só representa como também serve ela mesma de objeto da representação” (BAKHTIN, 2019, p.23). Assim, os gêneros, integrados no romance, são objetos de representação. É exemplar o trecho abaixo extraído de *O Grifo de Abdera*:

“Bam-ba-bamba, bam-ba-bamba, bam-ba-bamba, ba...”

Gilda, completamente transtornada, canta quase berrando.

“Para bailar la bamba, para bailar bamba, se necesita una poca de gracia. Una poca de gracia por mí, por ti. Ay arriba y arriba (MUTARELLI, 2015, p.209, grifos do autor).

No trecho, uma canção mundialmente famosa é cantada pela personagem “Gilda” para ridicularizar uma cena entre “Oliver” e “Marina” e disfarçar o ciúme nela provocado. A música funciona aqui como objeto de representação e, retirada de seu contexto artístico popular, satirizada pela personagem, como objeto que representa seu desdém pela cena produzida pelas outras personagens: um diálogo que despertou seu ciúme.

Em alguns aspectos Bakhtin (2019) ainda concorda com Lukács, como o romance como um gênero ainda inacabado, em formação: “É um gênero em eterna procura, que está em eterno estudo de si mesmo, sempre redefinindo todas as suas formas constituídas” (BAKHTIN, 2019, p.110). A nosso ver, ainda não findou o processo de formação do romance. No entanto, a zona de contato do gênero com o presente é o que o distancia da épica, do plano distante, cujo caráter, tom e estilo não

pode representar o contemporâneo. O romance como gênero não possui uma imagem única, uma linguagem única, um estilo único, sua marca é a própria diversidade.

Dentre todas as formas de introdução do heterodiscurso no romance, Bakhtin (2019) cita também a própria história do romance. A parodização ou o travestimento das formas, como o romance de cavalaria, o romance barroco, o pastoral etc. Essas formas adentram o romance e acentuam seu traço de gênero em formação. Porém, vale lembrar que, na antiguidade o que levava séculos para ser assimilado, hoje, na nossa contemporaneidade pode levar apenas alguns anos. O romance mesmo como forma híbrida já teria sido completamente assimilado em nossa época, abrindo assim espaço para novas formas?

Embora os estudos de Bakhtin sejam de extrema importância e abordem o romance de forma nunca estudada, são estudos que datam dos anos 1930. Muitas mudanças se estabeleceram na comunicação e nas artes desse período pós-guerra, como a expansão e evolução do cinema falado e em cores, ou a evolução dos quadrinhos, artes não citadas por Bakhtin. E, como consequência, a inclusão dessas artes na narrativa contemporânea, como visto nos capítulos anteriores. Em paralelo a essas construções, a crítica também passou a analisar essas produções para além das teorias do romance e até mesmo das questões de gênero literário, centrando os estudos mais no campo das artes.

Aqui pode-se colocar pelo menos um questionamento: embora Bakhtin revele a diversidade de linguagens do romance, ele é capaz de abarcar toda essa produção narrativa em prosa da nossa contemporaneidade? O autor não considerava ainda em sua teoria o cinema e a HQ, por exemplo, que surgiriam com força na narrativa e se introduziriam na prosa como forma. A resposta poderia ser positiva ao se considerar a perspectiva discursiva bakhtiniana, a relativização da consciência linguística e os discursos do autor, do herói e dos gêneros intercalados como as formas de introdução do heterodiscurso no romance, que são sua própria marca, como gênero essencialmente híbrido desde sua origem. O autor, embora dê exemplos de gêneros que se introduzem no romance, utiliza os mais populares de sua época e adverte sobre isso na introdução de seu estudo. Mas também adverte em várias passagens que “todos” os gêneros podem adentrar o romance e emoldurar sua forma. Portanto, do ponto de vista linguístico-discursivo, o romance é a forma que agrega todos os gêneros em seu interior.

As próprias colocações de Bakhtin abrem espaço para as especulações sobre as formas da prosa ficcional contemporânea, pois os exemplos utilizados pelo russo eram os mais populares da época e se concentram em obras escritas até os anos 1930, aproximadamente. Bakhtin fala sobre contaminações, zonas de influência e contatos com outras linguagens. Na prosa contemporânea, o que se observa é que não se trata apenas de contatos ou contaminações de gêneros, mas da entrada das próprias artes no interior das narrativas. A questão da contemporaneidade na literatura parece mais complexa, senão como configurar como romance uma obra que traz um terço de sua totalidade na forma de quadrinhos, como *O Grifo de Abdera*, ou toda a estrutura de teatro, de *O Natimorto*, ou ainda todas as colagens de *A arte de produzir efeito sem causa*? Bakhtin parece encontrar respostas adequadas para os modelos e a época dos romances por ele estudados e sob a ótica da linguagem do discurso. As narrativas contemporâneas aqui delineadas, as de Mutarelli, em particular, vão além, trazem uma intromissão das artes em seu interior, de uma maneira tão forte que abalam a estrutura do romance e requerem uma entrada diferente, papel que uma nova crítica vem tentando desempenhar, especulando novos caminhos e uma nova leitura desses objetos.

5.2 A arte de produzir efeito sem causa: grafismos, imagens, anarquivamento

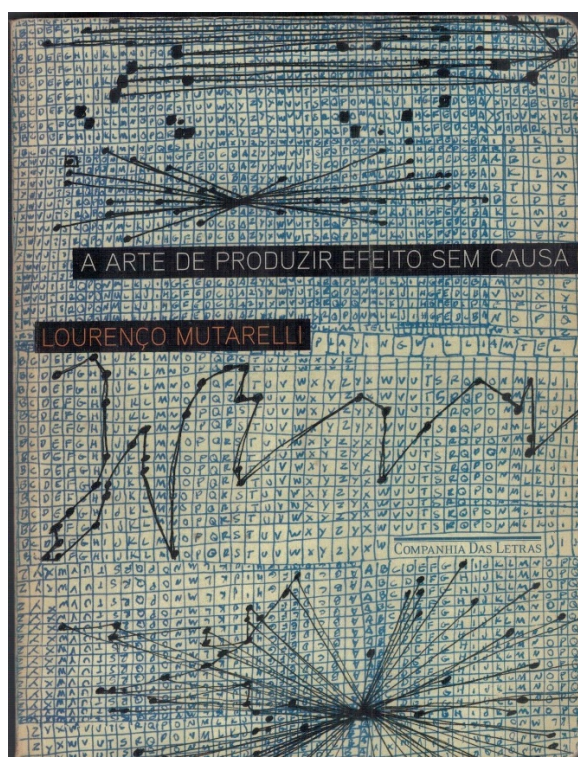
A quarta produção de Mutarelli em prosa de ficção é também seu primeiro trabalho lançado por uma editora de grande porte, a *Companhia das Letras*, e o primeiro narrado em 3ª pessoa. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, a personagem Júnior, recém separada da esposa e do filho, retorna à casa do pai. Atormentado pelos acontecimentos da separação, por conta da traição da esposa, “Júnior” passa por uma crise. Numa viagem à casa de praia do chefe de “Júnior”, a esposa se envolve com o filho do patrão. Além da situação desconfortável no retorno à casa do pai, desempregado e separado da família, “Júnior” passa a receber pacotes com mensagens misteriosas. Esses pacotes vão gerar uma obsessão do protagonista na busca da decifração dessas mensagens.

A narrativa nada convencional de Mutarelli incorpora, em *A arte de produzir efeito sem causa*, riscos, rabiscos, desenhos, anagramas, cubos, postais, textos alheios. São as formas das mensagens que “Júnior” recebe dos correios e/ou são

intervenções de “Júnior” na tentativa obsessiva da descoberta do teor dessas mensagens.

Esses desenhos, rabiscos, formas e colagens revelam um processo criativo do autor, baseado num pensamento por imagem, e que podem, posteriormente ou em conjunto, transpor-se em forma verbal. A experiência narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa* começa já no projeto gráfico artístico da editora, na capa e no formato do livro.

Figura 46: capa da Cia. das Letras



Fonte: MUTARELLI, 2008, capa.

O formato da capa arredondado nas bordas remete ao formato dos *sketchbooks*, caderninhos de anotações/desenhos do tipo *Moleskine*, a marca mais conhecida do modelo. Mutarelli (2012b) revela que o formato passou a fazer parte do projeto gráfico de suas obras após apresentar os *sketchbooks* na editora. Além do formato, a capa apresenta parte dos rabiscos produzidos por “Júnior” na tentativa de decifração das mensagens recebidas.

O pensamento por imagem se revela como prática do processo criativo de vários autores. Calvino revela como se dá esse processo em sua criação: “A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que [...]

apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais” (CALVINO, 1990, p.104). Em seu processo, antes das formulações discursivas, o que surge é uma imagem. Após essa imagem adquirir alguma nitidez, o autor passa a desenvolvê-la numa história. Outras imagens escondem-se em torno de cada imagem e cria-se um campo de analogias e contraposições até chegar o momento de organização e ordenação de um sentido em uma história. Só então, “a escrita, a tradução em palavras, adquire cada vez mais importância [...] à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da imposição estilística, até que [...] a escrita se torna dona do campo” (CALVINO, 1990, p.105). Calvino continua, indicando que seu pensamento tende a unificar a imagem e o pensamento discursivo. Mesmo que o impulso inicial venha da imagem, cedo ou tarde será traduzida pela expressão verbal. Mesmo assim, a imagem ainda é determinante e por vezes resolve os impasses que nem os recursos da linguagem verbal são capazes de resolver.

O processo de escrita de Calvino revela uma tradução de imagens mentais para a expressão verbal. O método Mutarelliano mantém certa semelhança, embora, muitas vezes, o processo se dê em simultaneidade. Ao mesmo tempo que escreve, Mutarelli também produz imagens em desenhos. Em entrevista à *Revista Língua Portuguesa* (2012a, p.14), o autor declara: “Quando estava escrevendo *A arte de produzir efeito sem causa*, fiz os desenhos que o protagonista estava fazendo, vim dormir no sofá como ele e andava na rua tentando me portar um pouco como ele se comportaria”. A pergunta do entrevistador sobre como a experiência com atores no teatro ou no cinema teria influenciado sua obra revela na resposta do artista a imersão do autor na criação da personagem e o quanto seu pensamento também é imersivo na imagem a ponto de produzir os desenhos que seriam gerados por ela. Nos *sketchbooks*, Mutarelli (2012b) revela sua obsessão pela imagem. Desenhista compulsivo, o autor passou por um período de experimentação de abandono dos desenhos, mas os cadernos eram “um lugar mental para onde ia quando praticava o ritual de gerar imagens” (MUTARELLI, 2012b, p. s/n.). O processo mutarelliano, a princípio, parece transcorrer entre imagem mental – desenho – e palavra. Não exatamente como tradução de um para outro, como em Calvino, mas até como simultâneo. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, a primeira mensagem recebida por “Júnior”, e que desperta sua obsessão pela busca de significado é revelada pela notícia de jornal reproduzida abaixo:

Daily News, Saturday, September 8, 1951

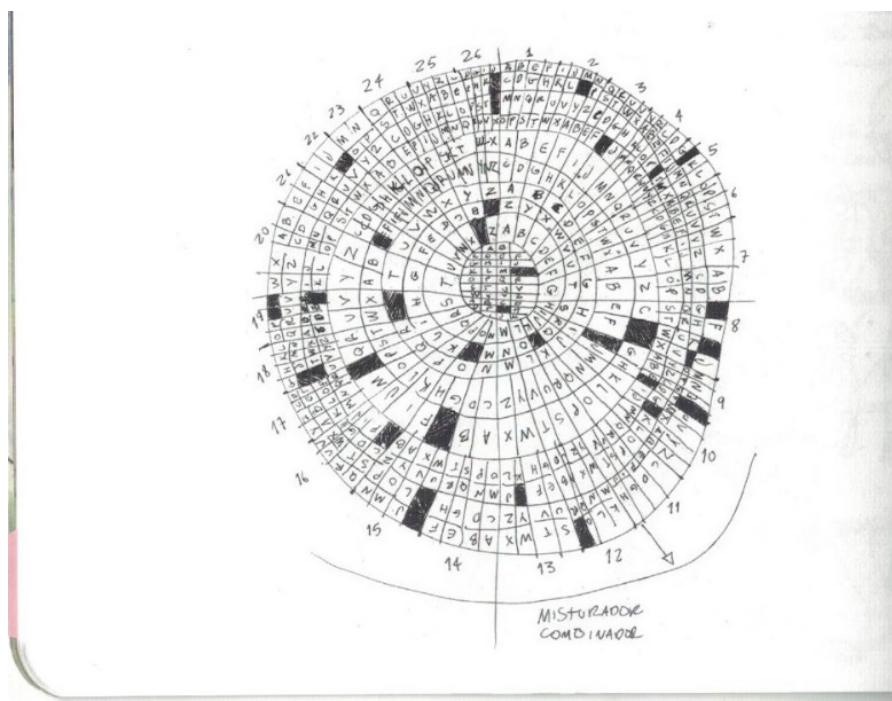
HEIR'S PISTOL KILLS HIS WIFE;
HE DENIES PLAYING WM. TELL (MUTARELLI, 2008, P.43).³⁴

O recorte de jornal antigo e amarelado além do conteúdo descrito revela apenas que o fato ocorrera na Cidade do México. Sem dominar o inglês, o protagonista solicita o auxílio de “Bruna”, personagem que divide o apartamento com o pai de “Júnior”. A fragilidade de “Júnior” causada pelo abandono do emprego e da família e pelo recebimento dessas mensagens desencadeia a busca incessante e obsessiva pela descoberta de significados dessas mensagens anônimas. “Júnior” passa a produzir anagramas, gráficos, rabiscos, repetições na tentativa de elucidação das mensagens. Mutarelli revela um pouco desse processo:

Em A arte de produzir efeito sem causa, meu primeiro projeto com a Companhia das Letras, o personagem principal tem um desvio que o leva a criar gráficos para uma frase emblemática que recebeu pelo correio de um remetente anônimo. Para me aprofundar na gênese desse personagem, criei os gráficos em um dos meus cadernos (MUTARELLI, 2012b, p. s/n.).

³⁴ A notícia é verdadeira. William S. Burroughs, herdeiro das indústrias Burroughs, matou a própria esposa, Joan, na Cidade do México, em 1951. As notícias da época relatam, a partir do depoimento de testemunhas, que em uma festa regada a drogas e álcool, e com a presença de alguns amigos, Burroughs acertou um tiro na cabeça da esposa. O escritor era conhecido por ter uma boa pontaria e, ao brincar de Guilherme Tell com Joan, substituindo a maçã por um copo e o arco e flecha por uma pistola, errou o alvo e matou a esposa. Burroughs foi detido no momento. Primeiro confessou “jogar” Guilherme Tell, depois negou. Nunca chegou a cumprir pena pelo homicídio (Ahrenz, 2011).

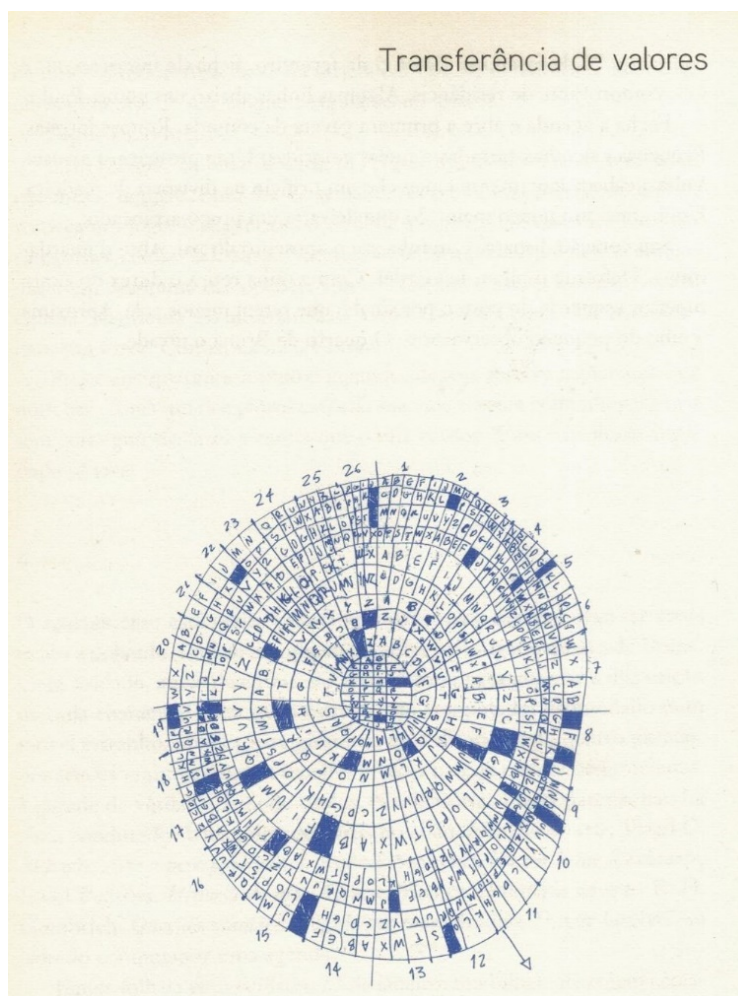
Figura 47: misturador



Fonte: MUTARELLI, 2012b, p. s/n.

O gráfico que o autor chama de misturador/combinador produzido em seu *sketchbook* aparece exatamente igual na abertura de capítulo de *A arte de produzir efeito sem causa*:

Figura 48: Misturador/livro



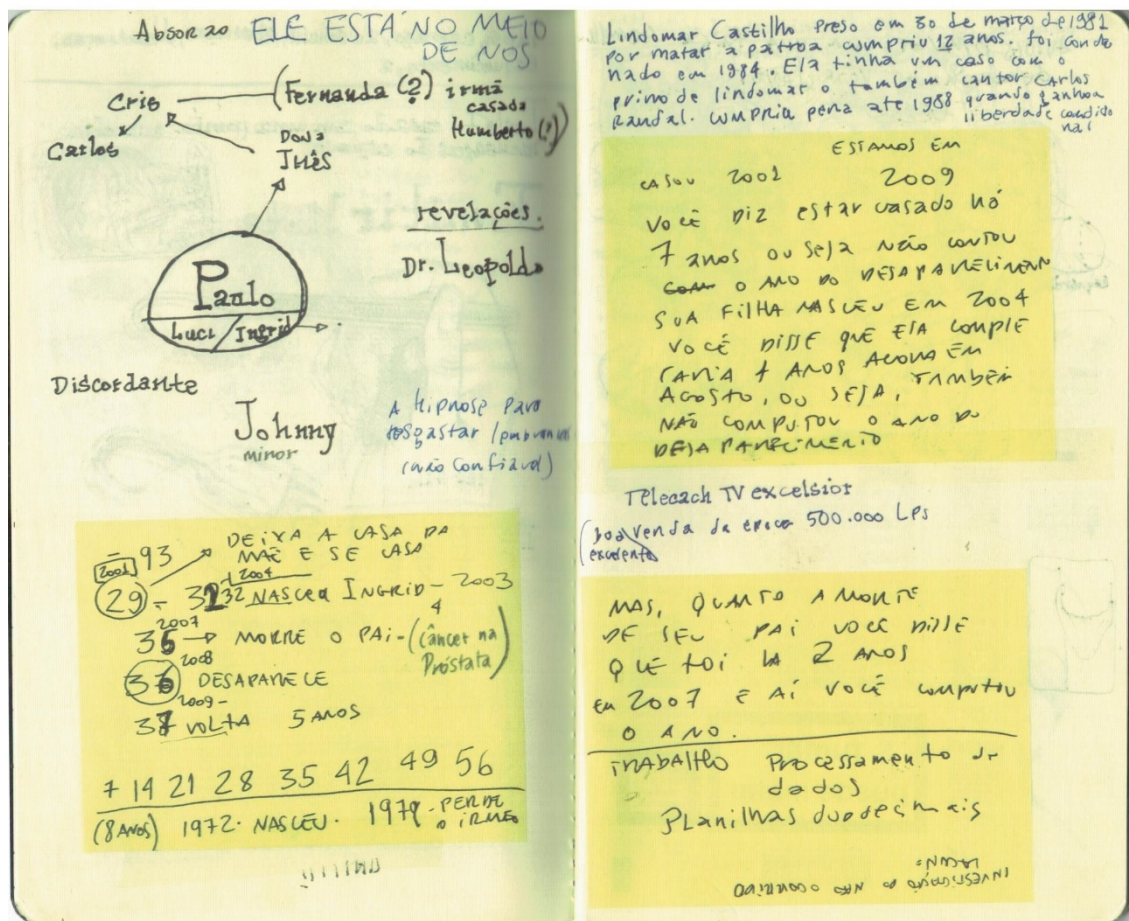
Fonte: MUTARELLI, 2008, p.24.

Outras versões do gráfico, com mais ou menos letras e números, vão surgindo na obra à medida em que a busca avança (se há avanço) ou retrocede. Esses gráficos que compõem a obra abrem cada um dos capítulos, mostrando a busca incessante e a evolução da esquizofrenia de “Júnior”. Os misturadores são citados também por Burroughs (2003) em seu método *cut-up*. Tesoura, cola, câmeras de vídeo, áudios, tudo pode ser misturado nesse método aleatório de colagem para se alcançar um objetivo.

Os *sketchbooks* de Mutarelli parecem revelar uma organização dentro de um caos, em que ideias soltas, rascunhos, podem se tornar posteriormente em produções de obras. Antunes (2012, p. s/n.) comenta essa aparente desordem nesses cadernos “que trazem fragmentos dessas linguagens todas (HQ, prosa, teatro) misturados. Desobrigado de uma técnica predominante, deixava fluir livremente palavra e imagem, em formas inéditas de interação”. Para Antunes, um baú, sem amarras, em que os

desenhos têm vida própria e emergem do papel sem regra ou projeto, um mosaico de vozes e imagens soltas sem um comum contexto entre elas. Em um rascunho de um dos *sketchbooks* é possível visualizar parte do processo de composição de uma das obras do autor.

Figura 49: rascunho – *Nada me faltará*



Fonte: MUTARELLI, 2012b, p. s/n.

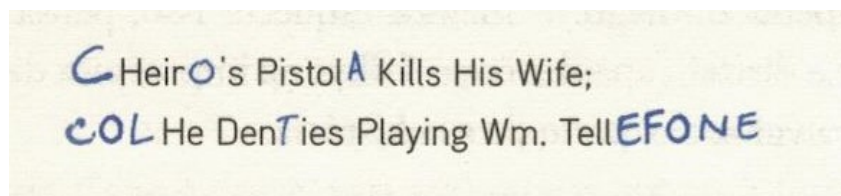
No recorte é possível perceber esquemas que relacionam as personagens pelos graus de parentesco ou amizade, tipos de pensamento e intervenções por meio de anotações em *sticky notes* amarelos. As anotações fazem parte do que futuramente seria desenvolvido em *Nada me faltará* (2010). Os esquemas, anotações reforçam o pensamento imagético de Mutarelli e a importância dos *sketchbooks* em seu processo criativo.

A inclusão de imagens na literatura moderna é uma prática já bastante comum. Pignatari (1995, p.77) declara que “A série literária, hoje, é quase ininteligível sem o

confronto e a pressão das séries literárias e não verbais”. Isto faz parte de uma poética que não entra em conflito com o icônico, mas que, pelo contrário, convivem com ele desde seu nascimento. O não-verbal que, antes, não poderia ser lido sem a intervenção do verbal, hoje o verbal não pode ser lido sem o não-verbal. Para Pignatari, o que se altera nesse sentido é sempre a recepção, a experiência do não-verbal revela novos ângulos de significados diferentes. “Na conversão de um ao outro, algo se perde e algo se ganha, daí resultando, continuamente, um significado em busca de significado” (PIGNATARI, 1995, p.77). Isto é, nesta recepção, não basta que se faça um jogo de conversão, de tradução, de busca de significado de um no outro, pois o icônico e o verbal não são reversíveis. É preciso que se leia os dois, pois a prosa atual se torna nesse convívio “um diagrama de eventos”. Eisenstein (1994) associa o processo de montagem no cinema com o ideograma, em que da justaposição de um significado de um símbolo com outro surge um terceiro elemento. O processo é semelhante na composição de montagem de elementos verbais e visuais. A junção dos elementos, das partes, está para a composição do todo orgânico que é a montagem, “combinando tomadas que pintam, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries intelectuais” (EISENSTEIN, 1994, p.151). A montagem se vale, segundo o estudioso russo, da organização de acontecimentos desintegrados para formarem um novo, segundo o ponto de vista do autor.

“Júnior”, protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa*, enclausurado na casa do pai, sem atividades para realizar, passa a produzir jogos para passar o tempo, como tentar adivinhar o que os vizinhos estão fazendo pelos ruídos que produzem. Um dos jogos mentais utilizados para ativar a memória é a recordação de códigos de peças de automóveis que eram distribuídos pela empresa em que trabalhava antes de retornar à casa. O método mnemônico converte, na esquizofrenia de “Júnior”, ele próprio (autor?) numa peça do jogo. 018041964. Data de nascimento=número de autopeça. O jogo vai se transformando e torna-se obsessivo quando passa para a decifração das mensagens recebidas pelo correio.

Figura 50: decifração



Fonte: MUTARELLI, 2008, p.136

“Júnior” vai tentando decifrar a mensagem sem traduzi-la. Mas, tentando atribuir significado à escrita em língua inglesa com termos em português. O jogo provocado pela afasia vira quase um ataque. “Júnior” começa a se esquecer das palavras e do vínculo entre as palavras e as imagens, o que elas representam. “Júnior” se assemelha assim a outro desmemoriado de Mutarelli, “Paulo”, de *Nada me faltará*. São pistas que revelam a presença do autor por meio da desestruturação do sujeito. “Júnior” seria mais um duplo de Mutarelli. Apesar de caracterizado por um nome simples e popular, também como um tipo, o sobrenome Júnior direciona a Lourenço Mutarelli Júnior, o artista que, assim como a personagem, passou por um momento de crise intensa³⁵. Além disso, o autor revela a presença autobiográfica em *A arte de produzir efeito sem causa* (Mutarelli, 2022a), o que reforça a ligação “Júnior”/Mutarelli.

Para “Júnior”, baseando-se nas ideias de Burroughs, as palavras são como um vírus, que deve ser combatido. Segundo a teoria de Burroughs, a palavra escrita é um vírus que tornou possível a palavra falada. “A palavra não tem sido reconhecida como um vírus porque atingiu um estado de simbiose estável com o hospedeiro” (BURROUGHS, 2003, p.7). Segundo ele, a finalidade do vírus é sobreviver ao hóspede invadido. Porém, como vírus, ele precisa causar algum mal para ser identificado, como as infecções virais. Burroughs cita Hubbard, para quem “algumas palavras e combinações de palavras podem produzir doenças e perturbações mentais graves” (BURROUGHS, 2003, p.67). Parece ser o que acomete “Júnior”, por isso, ele

³⁵ O autor relatou diversas vezes a crise que o acometeu por quase dois anos causada por uma brincadeira durante a comemoração de seu aniversário. Os colegas da empresa em que trabalhava simularam um sequestro e o jogaram em um carro com uma dupla que lhe apontava um revólver na cabeça. A situação se estendeu até a chegada do automóvel ao local da festa. No caminho, Mutarelli desejava estar morto antes que o tiro lhe atingisse o crânio. Mesmo após a revelação da brincadeira, o artista entrou em depressão profunda e precisou ser medicado durante anos. O episódio foi representado em *Réquiem*, encartado em *Sequelas* (2023) e posteriormente virou curta-metragem.

registra seu método, pois vai se contaminado pelo vírus até a língua perder a sua estrutura:

Figura 51: método

Agá e i erre apóstrofo esse pê i esse tê o ele cá i ele ele esse agá i esse dáblío i efe e.
 Agá-e-i-erre-apóstrofo-esse-pê-i-esse-tê-o-ele-cá-i-ele-ele-esse-agá-i-esse-
 dáblío-i-efe-e.
 Agarre após troféu esse peito esse teu ele cai ele esse...

Fonte: MUTARELLI, 2008, p.136.

Os nomes das letras registradas, a princípio, vão ganhando significados no pensamento do protagonista, que os registra. Mas, insatisfeito com a busca, o método vai se intensificando:

Figura 52: rascunhos

C HEIRO ' I S PISTOL KILLS C HIS WIFE
 Cheiro despistou quis ris uaife ? [→rir da fé]
 HE DENIES PLAYING WM. TELL
 Rede nies [→ Inês] plai [→ spray] William telephone
 Rede inexperiente William telephone

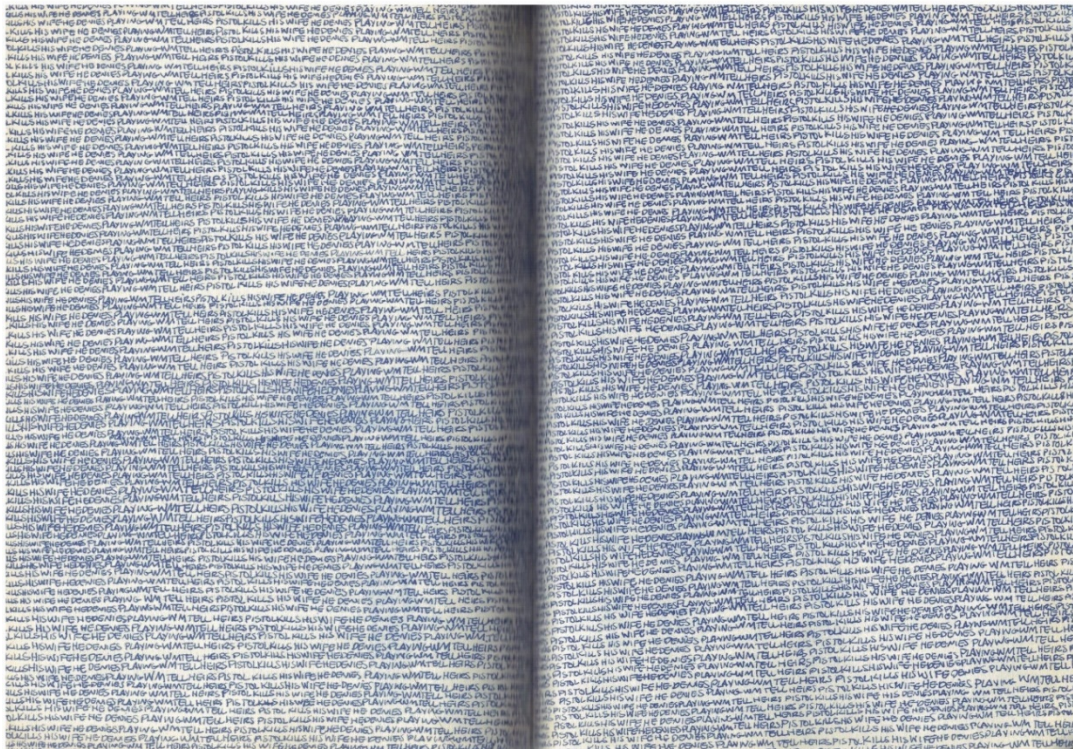
He	Irs	Pist	ol	Kill	S	His	Wi	fe
He	De	Nies	P	lay	In	gW	M.	Tell

Hehe/irsde/pistnies/olp/killlay/sin/hisgw/wim/fetell/

Fonte: MUTARELLI, 2008, p.137.

A intensidade do pensamento e o jogo interminável torna-se obsessivo, revelando-se em páginas inteiras de escritas compulsivas registradas em cadernos.

Figura 54: cadernos I



Fonte: MUTARELLI, 2008, p. 140-141/

Figura 55: cadernos II



Fonte: MUTARELLI, 2008, p. 143-144.

O que a princípio é possível distinguir como a mensagem em inglês recebida pelo correio vai se tornando em riscos impossíveis de serem decodificados. Essa escrita se estende por oito páginas do livro. Essa compulsão ocorre mesmo depois de traduzida a mensagem por uma amiga. “Júnior” não se satisfaz com a tradução que, para ele, não faz sentido. Procura significado também em uma mensagem escrita por “Bruna” em seu próprio diário. Sua busca se torna incontrolada. Esse método, esses rascunhos e rabiscos, anagramas, gráficos que representam sua busca vão sendo disponibilizados no texto de Mutarelli, de forma que o leitor vai se inteirando do mundo de “Júnior”, inserindo-se em seu pensamento e compreendendo seu método.

O que começa com o jogo verbal vai perdendo seu significado e se tornando não-verbal, uma série de rabiscos, gráficos. Burroughs retoma o Sr. Hubbard para explicar o poder atribuído à palavra na sua teoria de engramas: “um engrama é definido como palavra, som, imagem registrada pela pessoa durante um período de dor e inconsciência” (BURROUGHS, 2003, p.67). Essa produção consciente ou inconsciente de “Júnior”, de acordo com as ideias de Hubbard, pode ser um tranquilizante, a ideia de “creio que vai ficar bom”, um engrama amigo, o que na verdade também produz um efeito mau, pois se repetido à mesma pessoa poderá causar dores de cabeça, tensão, ansiedade ou depressão. Com “Júnior” o efeito analgésico causado no momento em que produz seus “engramas”, rabiscos, formas, a euforia por achar que está perto da descoberta do enigma, transforma-se posteriormente em ansiedade, depressão; o efeito é como o de uma droga que causa dependência.

Como papel narrativo, todos esses rabiscos, cubos, misturadores são imagens que se juntam a outras como, mais à frente, a inclusão de um postal fotográfico. A imagem na narrativa de Mutarelli vai ganhando mais espaço entre o verbal adquirindo papel determinante na história.

O ensaio “A imagem”, de Octávio Paz (1982), traz um importante estudo sobre a imagem poética da palavra. Sobretudo a palavra literária, sua leveza poética e infinidade de significações/interpretações por meio dos recursos imagéticos da linguagem: metáforas, símbolos etc. Logo no início do ensaio, Paz traz definições que, embora sumárias, são importantes para uma tentativa de definição para a imagem. Dentre as diversas significações, o crítico cita a imagem como vulto, representação ou “figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Nesse sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos

imaginários” (PAZ, 1982, p.119). Além dessa definição, Paz ainda enfatiza que toda frase ou conjunto ou mesmo mil páginas, toda forma verbal produzida pelo poeta seja na lírica, no drama seja na épica é imagem.

Além de toda imagem poética produzida pelo verbal, o que é muito amplo, Paz coloca o valor psicológico, como produto imaginário, como uma das definições de imagem. Como produto da imaginação de “Júnior” todos os rabiscos, gráficos e rascunhos são imagens verbais ou não-verbais que compõem a narrativa de Mutarelli. Não devem ser traduzidas ou cambiadas, como bem afirmou Pignatari. *A arte de produzir efeito sem causa* é uma narrativa intersignica. Não cabe a tentativa de tradução de signos não-verbais em verbais, são imagens suscitadas da cabeça de “Júnior” que compõem seu pensamento e apresentam sua busca. Portanto, devem ser lidas como integrantes da narrativa verbal.

Blanchot (1987) explica que a imagem existe depois do objeto, na sua substituição, na ausência. “Quando não existe nada, a imagem encontra aí sua condição” (BLANCHOT, 1987, p.255). Blanchot vai desenvolvendo essa ideia até chegar na condição cadavérica. A imagem do cadáver, sombra do que já se foi. A imagem não é a semelhança do objeto. A arte clássica era fiel à figura, ideal e verdadeira. Não se trata dessa imagem.

A semelhança cadavérica é uma obsessão, mas o fato de obcecar não é a visitação irreal do ideal: o que obceca é o inacessível de que não se pode desfazer, o que não se encontra e que, por isso, não se deixa evitar. O inapreensível é aquilo a que não se escapa. A imagem fixa não tem repouso, sobretudo no sentido de que não apresenta nem estabelece nada (BLANCHOT, 1987, p.260).

Substituída a mensagem que recebe “Júnior”, o que sobra é sua imagem. A tentativa de identificação de sentido da mensagem, a qual o personagem se submete, é o cadáver da mensagem recebida, sua substituição se transforma nos anagramas, misturadores, gráficos, reescritas, rabiscos, registrados no caderno. São apenas o cadáver daquilo que já foi, a mensagem original recortada do jornal.

Lopes (2003), ao tratar da imagem no poema, as relações entre o ver e o dizer, as imagens figurativas e não visíveis, retoma o pensamento de Blanchot e produz um resumo do que seriam as duas versões do imaginário:

1. A imagem pode ser usada como meio de dispormos dos objectos. Ela existe na sua ausência e, confundindo-se com a sua significação, permite

conhecê-los. É um tipo de imagem que se aperfeiçoa através de processos que fazem intervir as modificações de escala e de perspectiva e que faz parte das exigências da vida prática. A arte clássica estava, em teoria, ligada a esta versão do imaginário. “ela era a negação vivificante, o trabalho ideal pelo qual o homem, capaz de negar a natureza, a eleva a um sentido superior, para a conhecer ou para contemplativamente a admirar”. A arte pretendia-se assim ideal e verdadeira. “fiel à figura e fiel à verdade que é sem figura”. Quando hoje se fala de arte como transfiguração não podemos deixar de ligar esse ideal da arte ao de uma arte como construção ideal.

2. O outro tipo de imagens corresponde àquelas que não são suportadas por nada, por nenhum sentido, e se confundem como puro aparecer, acontecimento absolutamente indecifrável (LOPES, 2003, p. 76).

Lopes resume muito bem o que seria em primeiro caso uma imagem como uma arte figurativa que, em substituição ao objeto o representa e, no segundo caso o que seria uma imagem não figurativa, que não há suporte, uma imagem que surge, sem referente. Os anagramas, gráficos, rabiscos de “Júnior” são imagens do segundo tipo, que surgem na cabeça de “Júnior” que, embora partam da tentativa de interpretação de uma mensagem, não possuem referente na realidade, não substituem uma imagem da natureza, mas apresentam antes uma ideia. “Júnior” tem dificuldades em expressar seu pensamento por falta das palavras que vão sendo apagadas de sua memória, resultado da afasia, em seu processo obsessivo de decifração das mensagens recebidas.

Tiriba (2020)³⁶, denomina *A arte de produzir efeito sem causa* como um romance gráfico-verbal e coloca a afasia como o princípio da narrativa que se materializa em seu corpo literário. A deterioração mental de “Júnior”, suas alucinações confundem a narração e o pensamento da personagem e se configuram numa narração caótica. A crise afásica abre espaço na narrativa para o projeto gráfico-visual e o *nonsense*. Tiriba e Oliveira (2020) analisam *A arte de produzir efeito sem causa* a partir da visão da desrazão e do *nonsense*, tendo como dispositivo a afasia. Segundo os autores, a obra de Mutarelli configura-se como uma literatura fraturada, permeada por espaços e pelos recursos gráficos. A afasia seria o dispositivo

³⁶ Da fortuna crítica sobre *A arte de produzir efeito sem causa* destacam-se os trabalhos de Tiriba (2020) e Tiriba e Oliveira (2020). Trata-se de uma dissertação de mestrado e um artigo publicados no mesmo ano e que tratam da obra de Mutarelli com muito cuidado e empenho na pesquisa trazendo elementos e considerações que foram muito importantes para esta tese e, por isso, permeiam essa argumentação.

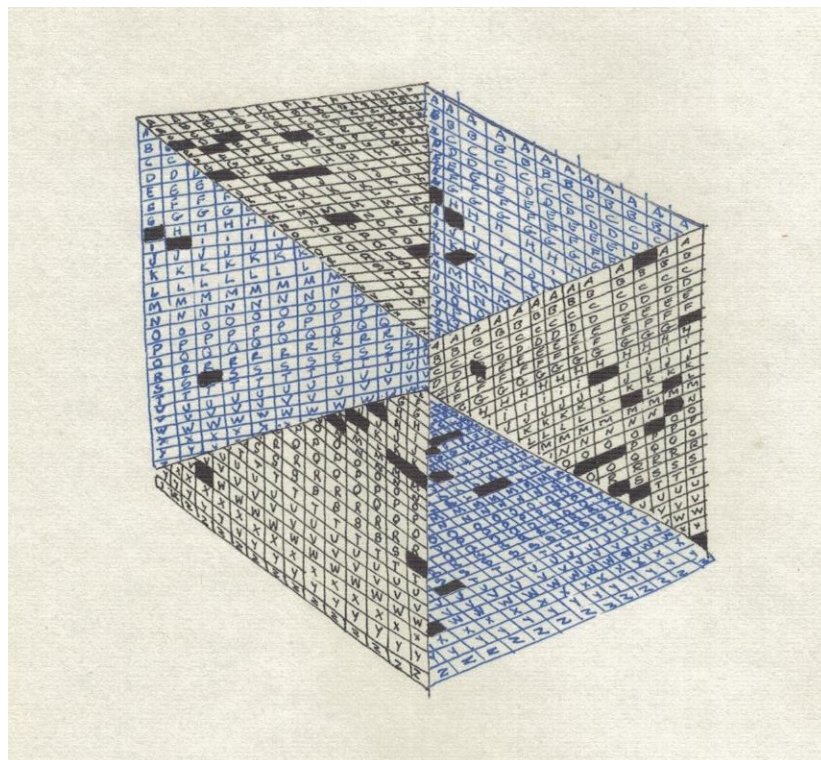
No mais, vale realçar brevemente a dissertação de Martins (2014), que analisa a obra sob o signo da esfinge, dando especial destaque ao enigma presente na mensagem recebida por “Júnior”. Santos (2020), também em dissertação de mestrado, centra sua análise na recepção, e a dissertação de Bastos (2019) analisa a conspiração na palavra como tema central de *A arte de produzir efeito sem causa*. No entanto, seu trabalho, embora careça de mais aprofundamento, traz análises de outras obras do autor e parece ser o trabalho mais completo até aqui em termos de números de obras estudadas.

responsável pela ruptura da narratividade e as intervenções que geram instabilidade no discurso. Os autores explicam que a afasia é resultado de uma lesão cerebral e compromete a capacidade de compreensão e a fala, de forma total ou parcial. Os sintomas se revelam na linguagem, na capacidade de interpretar e de se expressar oralmente. Os estudos da afasia estão centrados em Freud, na obra *Sobre a concepção das afasias*. Tiriba e Oliveira fazem uma análise desde a concepção da capa da obra, passando pelo questionamento do título: “seria possível um efeito sem uma causa determinada?”. O trabalho percorre o caminho de “Júnior”, analisando tanto o verbal quanto o não-verbal na obra, desde sua chegada à casa do pai até o momento em que passa a receber as enigmáticas mensagens, motivo pelo qual se faz mais recluso e mais inerte. “Júnior” não é visto por inteiro, mas por fragmentos e sua linguagem passa a ser afetada pela frase vírus, como sugere Burroughs. A frase recebida por “Júnior” vai perdendo a conexão palavra/significado convertendo-se em meros rabiscos. Segundo os autores, é o desajuste linguístico, causado pela afasia que vai operando a transformação no romance, o *nonsense* surge na desconexão e na invasão gráfica na narrativa. Os autores finalizam destacando uma dupla face do romance: uma estética e uma de caráter crítico-social. Seriam a afasia, como a perda da capacidade de contar histórias, a perda da capacidade da fala e o *nonsense* como combate aos dispositivos de poder, inclusive o da língua. Assim, a obra de Mutarelli seria uma língua estrangeira que subverte o padrão do pensamento lógico-causal e que aponta para o irrepresentável, “experimento-limite” do contemporâneo. O trabalho de Tiriba e Oliveira vai ao encontro com a análise realizada nesta tese. Reforça-se ainda que nesse processo de perda da língua, causada pela afasia ou pelo vírus da palavra, o que ajuda “Júnior” são as imagens:

Júnior volta se sentar no banco junto ao balcão. Puxa uns guardanapos. Pede uma caneta ao garçom. Mundinho é mais rápido e saca uma Bic do bolso. Júnior quadricula um guardanapo. [...] Cruza as linhas muito próximas, gerando minúsculas células, e passa a distribuir o alfabeto. Mundinho [...] apanha o papel que Júnior amassou e jogou. O alfabeto distribuído em pequenos quadradinhos (MUTARELLI, 2008, P.166).

O trecho narrado parece se referir a um dos desenhos dispostos no livro logo no início:

Figura 56: cubo



Fonte: MUTARELLI, 2008, p.8.

Além do cubo desenhado, outras diversas versões desse pensamento vão surgindo ao longo da obra, como espirais ou formas circulares, como os chamados misturadores ou combinadores já mostrados anteriormente. Em outro trecho, a descrição também mostra parte deste processo:

Júnior não chega a levantar. Arrasta o corpo do sofá e se ampara na mesinha de centro. Traça linhas cruzadas na folha de um caderno sem pauta e distribui o alfabeto repetidas vezes. Depois tinge com bolinhas cada letra da frase. *Heir's Pistol Kills His Wife; He denies Playing Wm. Tell.* Júnior repete essa operação por horas ininterruptas. De vez em quando acende um cigarro. Agora tudo começa a se encaixar. Tudo faz um estranho sentido. Tem consciência de que nos últimos dias não consegue lembrar de certas palavras, mas isso não lhe parece importante (MUTARELLI, 2008, p.166).

No processo de “Júnior”, a imagem adquire papel fundamental. O esquecimento de certas palavras parece não ter importância, desde que a imagem supra seu pensamento e o auxilie no desvendamento da mensagem. Tal como o processo de escrita mutarelliano, a imagem e a palavra se completam, mas a ausência de uma não compromete a escrita, que pode ser substituída ou complementada. No entanto, a narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa* utiliza também a imagem

de primeiro tipo. A colagem de uma imagem com referencial, um postal fotográfico, vai despertar também a ideia de colecionismo identificada com o autor:

Figura 57: postal



Fonte: MUTARELLI, 2008, p. 193.

O postal faz parte de um dos pacotes recebidos por “Júnior” e que causa mal-estar nas personagens, principalmente em “Bruna”, que passa a dar mais credibilidade aos efeitos causados pelas mensagens recebidas por parte do protagonista. É importante ressaltar a presença de fotos nessas narrativas contemporâneas não como uma relação ilustrativa em relação ao texto. São elementos de instabilidade da forma. Poderia se dizer que, segundo Garramuño (2014, p. 109) “fazem parte do relato no sentido de que fazem avançar a narração e não meramente a ilustram; no entanto, esse avanço não se produz necessariamente numa linha sucessiva e cronológica, mas antes, muitas vezes, dispersiva”. Texto e foto (postal) têm igual importância na narrativa. A foto é responsável pelas sensações provocadas na personagem, de forma que o uso do significante do signo é explorado antes mesmo de seu significado, tipo de exploração típica da produção contemporânea. Além do postal, outros tipos de texto vão sendo colados pelo autor na construção da narrativa, como uma ficha de visitação à Casa de Detenção, que deveria ser preenchida na visita que a personagem faz ao irmão preso:

Figura 58: ficha da casa de detenção

SENTENCIADO: _____

MATRÍCULA: _____

NOME: _____

RG: _____

PARENTESCO: _____

AUTORIZAÇÃO: _____

TREMEMBÉ, DE DE

Fonte: MUTARELLI, 2008, p. 176.

Ficha, postal e trechos de textos vão compondo o mosaico narrativo da obra. São textos que o autor possui em sua coleção e que vai desarquivando conforme a necessidade, conforme avança a narrativa em processo.

2. E depois de vos dizer algumas palavras a título de exortação, selarei estes registros.
3. Eis que desejo exortar-vos, quando lerdes estas coisas, caso Deus julgue prudente que as leiais, a vos lembrades de quão misericordioso tem sido o Senhor para com os filhos dos homens, desde a criação de Adão até a hora em que receberdes estas coisas e a meditardes sobre isto em vosso coração [...]. (MUTARELLI, 2008, p.32-33).

O trecho se refere a uma escritura recebida de um grupo de missionários pelo protagonista. “Júnior” recebe das mãos dos missionários *O Livro de Mórmon*, que contém essas escrituras marcadas a lápis vermelho. Esse, como outros textos, imagens, recortes que vão surgindo na composição da narrativa fazem parte da coleção de Mutarelli. O conceito de colecionismo, esboçado por Benjamin (1987), vai mais ao encontro do relacionamento do colecionador e seus pertences. Está ligado à memória, “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIM, 1987, p.228). A reflexão de Benjamin parte da tarefa da reorganização de sua biblioteca no âmbito de um novo espaço. O ato sugere reflexões sobre a origem de determinadas obras da coleção, o porquê de sua aquisição, os valores etc. A força da coleção reside muitas vezes mais no ato de ter para si, aquelas obras que se considera rara ou tenha valor afetivo/memorialístico do que necessariamente que se tenha lido, no caso dos livros da biblioteca.

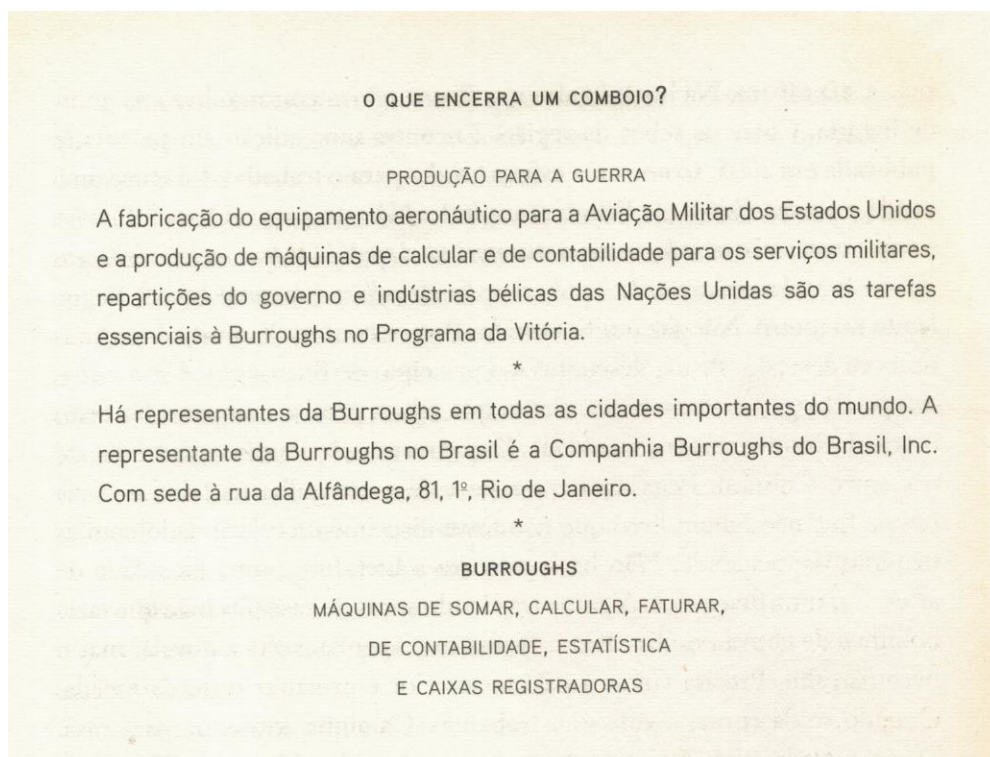
As linhas organizatórias, chamadas de arquivonomia, a administração e organização dos arquivos é muito antiga e remonta ainda às pinturas rupestres. A

origem do arquivo está na reivindicação de posse e poder. Ela cria identidades, limites, fronteiras. O arquivo é a “organização do mundo em pastas”, fôrmas, caixas. (Seligmann-Silva, 2014). Nesse sentido, tipos, gêneros são também arquivos e os artistas são os anarquizadores desses arquivos. Segundo Seligmann-Silva, o anarquivamento, a anarquização desses arquivos, ganhou força no século XX, com as grandes guerras e seus processos de extermínio, que desconfia dos métodos organizatórios do arquivo, mas tem início desde o Romantismo e seu pensamento contra a razão esclarecedora. Os artistas são os principais anarquivadores, questionando os limites dos arquivos do poder, como nas vanguardas do início do século XX, que desarquivaram a História da Arte e abriram esses arquivos para novas configurações.

As artes [...] vão cada vez mais adotar a figura do arquivo para si. Mas [...], os artistas vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recoleccionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.38).

As apropriações de Mutarelli revelam seu colecionismo e vão fazer parte de um anarquivamento reconstruído de forma crítica. Mutarelli coleciona para depois anarquivar esses arquivos, reorganizá-los conforme sua própria ordem. O autor destrói o gênero e reconstrói sua nova forma anarquizando os padrões estabelecidos. A forma narrativa recebe agora em seu interior outras formas em colagens de ficha da Casa de detenção, postal ou outros textos retirados de seus contextos e coleções.

Figura 59: colagem de revista



Fonte: MUTARELLI, 2008, p.

Esse recorte faz parte de uma campanha publicitária das empresas Burroughs. A propaganda encarta uma revista e foi recortada para compor um dos pacotes de mensagens recebidas pelo protagonista. A ligação da propaganda à família Burroughs e ao herdeiro, o escritor William Burroughs, que teria assassinado a própria esposa em um jogo semelhante ao de Guilherme Tell seria a base para a decifração das mensagens misteriosas. A tentativa de decifrar essas mensagens orienta “Bruna” na procura de obras do autor. Em um sebo, encontra *Almoço nu*, uma das poucas obras do autor traduzidas para o português. A narrativa de Mutarelli produz a leitura de “Bruna” do início do livro, que para ela parece confuso. Em “Direto para o oeste”, primeiro capítulo do livro, lê-se: “*Consigo sentir a tocaia se armando, sentir os movimentos da polícia lá fora mobilizando seus informantes demoníacos cochichando ao redor da colher e do conta-gotas...*” (BURROUGHS *apud* MUTARELLI, 2008, p.196, grifos do autor). O narrador cita ainda outras obras de Burroughs que “Bruna” teria encontrado: *Junky*, *Cidades da noite escarlate* e *O gato por dentro* são os demais livros do autor traduzidos para o português e facilmente encontrados em sebos de São Paulo. Diante de tanta pesquisa para decifrar as mensagens para “Júnior”,

“Bruna” se defronta com um prefácio de *Queer*, obra de Burroughs, em que o próprio escritor descreve o episódio de Guilherme (William) Tell:

Brion Gysin me disse em Paris: For ugly spirit shot Joan because... Uma mensagem muito espiritualista que não foi completada. Ou foi? Estará completa se lida desta forma: Ugly spirit shot Joan be cause. “O espírito medonho disparou em Joan por ser a causa.” Ou seja, para manter uma repulsiva ocupação parasitária. Meu conceito de possessão se aproxima mais do modelo medieval que das modernas explicações psicológicas, com sua insistência dogmática de que essas manifestações têm que vir sempre de dentro e nunca, nunca de fora. (Como se houvesse uma diferença nítida entre o interior e o exterior.) Falo de uma entidade possessiva definitiva (BURROUGHS *apud* MUTARELLI, 2008, p.205).

“Bruna” continua a leitura de Burroughs, que trata de sua crença na possessão por demônios desde a leitura dos hieroglifos egípcios, que seriam formas de entrada dos espíritos, como vírus, mecanismos de possessão. E, a partir daí, a sensação que sentia o autor de que estava dominado por alguma coisa que não seria ele mesmo. Nas conclusões de “Bruna”, pelas pesquisas e interpretações das mensagens recebidas, a chave para os problemas de “Júnior”, possivelmente passavam pela questão da possessão demoníaca. No verso do postal recebido na última mensagem, outro texto se insere na narrativa mutarelliana, trata-se de uma invocação demoníaca, que causa um enorme desconforto em “Bruna”, durante a leitura, e que não traz, por parte do autor, qualquer referência de autoria:

INVOCATION

This book is dedicated to the Ancient Ones, Lord of Abominations. Humwawa, whose face is a mass of entrails, whose breath is stench of dung and the perfume of decay, Dark Angel of all that is excreted and sours, Lord of Decay. Lord of the Future, who rides on a whispering south wind, to Pazuzu, Lord of Fevers and Plagues... (MUTARELLI, 2008, p.192).

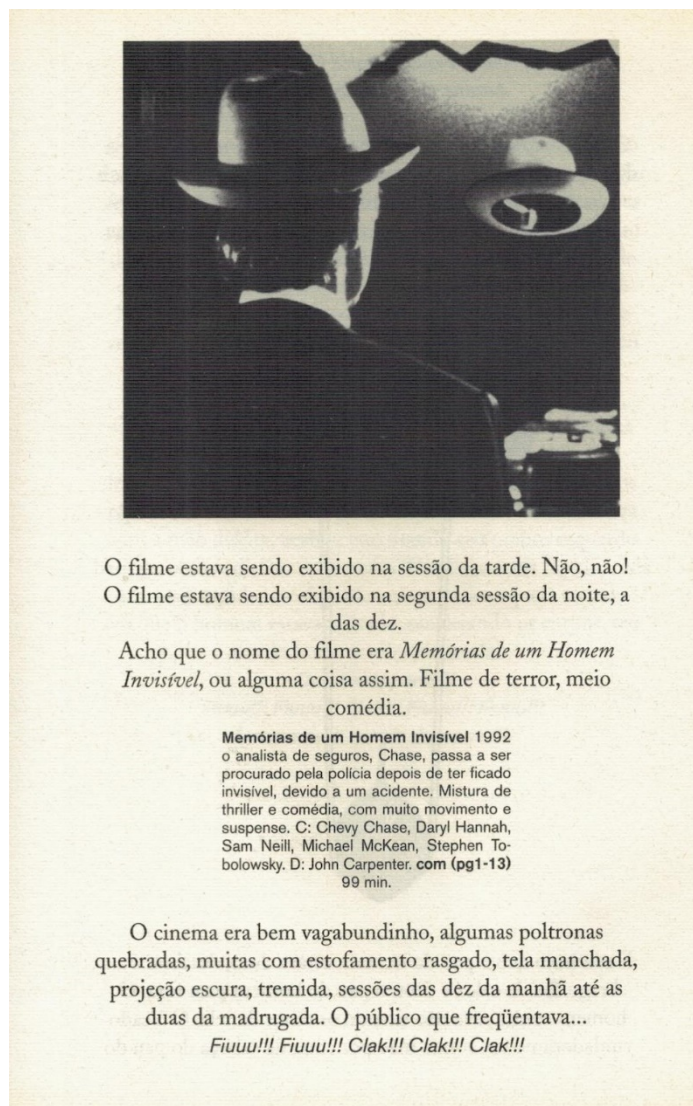
O trecho faz parte da obra *Cidades da noite escarlate*, de William Burroughs, e convoca as forças para testemunhar o fim dos dias. Os recortes de Mutarelli imergem no suporte do livro construindo uma montagem cuja forma e ligação é o leitor quem vai estabelecendo, a partir das escolhas do autor. A ideia do arquivo vai ao encontro também da ideia do colecionismo e seu estatuto da memória.

É daqui, portanto, que podemos derivar também a imagem do arquivo e do anarquivamento: o trabalho de recordação agindo como esse anarquivamento, que arranca determinados momentos de seu falso contexto (a falsa totalidade), para resignificá-los nesse ato de recriação (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.46).

Os textos desarquivados da coleção de Mutarelli, retirados de seu lugar na coleção do autor são transportados e ressignificados na narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa*. O colecionismo é uma anarquivação, a desconstrução do arquivo e a coleção dos cacos, restos. Recolocados numa obra, com outra função, a narrativa neste caso, os restos, adquirem nova significação. O colecionismo retira os restos, recortes de um mundo organizado e os reúne, recria por meio da arte. O anarquivamento de Mutarelli retira esses fragmentos de sua organização. Postal, Ficha de Casa de Detenção³⁷, trechos dos livros de Burroughs, recorte de revistas, citação do *Livro de Mórmon* são todos retirados de seus contextos informativos, burocráticos, publicitários, para serem reconfigurados a serviço da narrativa de “Júnior”. Os *sketchbooks* são outro depósito da coleção de recortes e de lembranças de Mutarelli, uma “linha direta com um subconsciente absolutamente maravilhoso – um gabinete mental das curiosidades ou ainda uma confluência entre as matrizes do pensamento de William Burroughs com Hieronymus Bosch” (ALMEIDA; BASSETO, 2012, p. s/n). O arquivo como depósito de lembranças age nessa narrativa na seleção dos fragmentos que a compõem. A estratégia lembra o recurso do corte no cinema e aproxima a obra de Mutarelli de outro anarquivador, desativador de arquivos, cuja forma de construção narrativa se assemelha ao processo mutarelliano, o escritor Valêncio Xavier. O ir e vir da narrativa de Xavier é realizado pelos cortes, transitando pelas imagens escolhidas na fragmentação demarcada em sua narrativa.

³⁷ Mutarelli já declarou em diversos momentos, os problemas familiares com um irmão que se envolveu com drogas e passou por instituições de acolhimento de dependentes químicos. É possível que a ficha da Casa de Detenção tenha referência na realidade vivida na própria família, daí sua importância na realidade como documento, mas ressignificado como ficção na narrativa de Mutarelli. Mesmo que a ficha reproduzida no livro de Mutarelli não seja a ficha real, o advento da memória age no processo de anarquivamento na reprodução de uma ficha a qual possivelmente o autor já tenha se deparado em alguma circunstância.

Figura 60: *Memórias de um homem invisível*



Fonte: XAVIER, 2006, p.11.

Dentre várias outras narrativas exemplares de Xavier, que recorrem a forma narrativa semelhante, de colagens, recortes etc., *Memórias de um homem invisível*, mescla uma imagem do filme homônimo, utilizada no material de publicidade; partes de narração sobre a sessão do filme no cinema e uma pequena sinopse muito comum em jornais e revistas sobre o filme exibido, retirada provavelmente de um jornal. Retirados de seus contextos originais, foto de cartaz ou sinopses adquirem papel narrativo na novela de Xavier. O anarquivamento, no sentido de desconstrução de uma coleção, nessa retirada, fragmentação, encontra no artista seu principal realizador. O artista, que sai do lugar comum, o louco, o clandestino, como vários artistas citados por Seligmann-Silva, Bispo do Rosário, por exemplo, é o anarquivador

por excelência. Como grande arquivo moderno e forma de standartização do homem, Seligmann-Silva indica a informática e as redes sociais como grandes arquivos a serem combatidos pelos artistas. Num excelente exemplo de anarquivação, que o crítico cita em seu ensaio, a obra de Linda Fregni Nagler, intitulada *The Hidden Mother*, expõe diversas fotografias de figuras maternas que sustentam seus filhos, mas que desaparecem na montagem. “Ela colecionou essas imagens para em sua apresentação anarquivá-las” (Seligmann-Silva, 2014, p.53). Ora, é exatamente o que faz Mutarelli: postal, ficha, publicidade, Burroughs e demais textos alheios são retirados de sua coleção particular para reaparecerem na montagem do livro. Não por acaso, Sússekkind (2022, p. 252-253), ao tratar das formas corais em seu ensaio, cita Mutarelli justamente por sua mistura de formas e linguagens como exemplo de obra de difícil classificação: o “trabalho em registro duplo (plástico/verbal) de Lourenço Mutarelli (visível, nas invasões gráficas de ‘A arte de produzir efeito sem causa’; e suposto, na série de maços de cigarro de ‘O Natimorto’)”. A pequena citação faz referência justamente a tipos de imagens utilizadas por Mutarelli nas narrativas: a imagem gráfica, seja ela referencial ou puro rabisco ou as imagens evocadas, não ainda as imagens metafóricas ou simbólicas, mas imagens citadas diretamente e que fazem parte do imaginário coletivo, suportadas pelo repositório imaginário da memória. Relatados o tarô ou as embalagens de cigarro, por exemplo, é o suficiente para que o leitor materialize suas imagens internamente. É o uso mais frequente que se dá ao termo imaginário, o de partilha de imagens, como o imaginário das religiões, do Barroco, do autor x ou y etc. (Lopes, 2003).

A arte de produzir efeito sem causa também recebeu adaptação para o cinema, reforçando a força imagética das obras mutarellianas. Dentre as nove obras em prosa ficcional publicadas por Mutarelli até aqui, quatro já ganharam versão para o cinema. *Quando eu era vivo* (2014), a adaptação de *A arte de produzir efeito sem causa*, conta com um elenco com estrelas como Antônio Fagundes, a cantora Sandy Leah e Marat Descartes, como “Júnior”. Além de lançamento no circuito nacional de cinema, a presença de atores globais e a parceria com a *Globo Filmes* e a *Telecine* rendeu boa divulgação ao filme e possibilitou sua disponibilização em uma famosa rede de *streaming*. O roteiro de Gabriela Amaral Almeida e do Diretor Marco Dutra recria o clima sombrio do livro elevando-o mais ainda, a um clima de terror. Sobra pouco da fábula original, a ênfase recai sobre as práticas esotéricas praticadas pela mãe falecida de “Júnior”. As mensagens recebidas pelo correio são substituídas por uma

mensagem deixada no verso de uma partitura, a qual “Bruna”, que aqui é musicista, ajuda a desvendar. Na obra, o enigma é solucionado e descoberto como uma letra de música para duas vozes que deveria ser cantada pelos irmãos “Júnior” e “Pedro”, o irmão mais novo internado na clínica para doentes mentais. A mensagem da música é espécie de evocação para encomenda de almas. Lourenço Mutarelli atua com uma pequena ponta, no papel de Donato, um motorista.

A invasão das colagens na narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa* questiona novamente a catalogação de uma obra como essa. Mais uma vez parece que não se trata apenas de contaminações apenas, mas de invasões. As artes que penetram a obra agem como expedientes narrativos, não meras ilustrações ou suportes. São artes independentes que, retiradas da coleção do autor, anarquivadas, compõem uma nova obra que, até podem possuir uma relação com o romance, mas é difícil categorizá-la como um exemplar do gênero. São relações que complexificam a estrutura de gênero e de romance. Essas inclusões tornam, a princípio, sua forma como algo inclassificável ou, como sugerem novas leituras, corralidades.

5.3 O livro dos mortos: Corralidades, apropriações e citações

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, uma amiga de “Bruna” ajuda na tradução da mensagem recebida por “Júnior”. Então, a mensagem traduzida, que estava disponibilizada para a leitura da personagem, na mesinha da sala, é transcrita no livro:

Daily News, sábado, 8 de setembro de 1951

HERDEIRO MATA ESPOSA COM TIRO DE PISTOLA;
ELE NEGA QUE BRINCAVA DE WILLIAM TELL

Cidade do México, 7 de set. – William Seward Burroughs, 37, admitiu depois negou estar brincando de William Tell quando matou a jovem esposa com um disparo durante uma festa regada a bebidas ontem à noite (MUTARELLI, 2008, p.179).

O trecho aparenta ser uma tradução livre, do próprio autor, não há referência à fonte. Além deste trecho, outras invasões tomam a escrita como se fossem textos alheios. São textos das personagens, destacados da escrita pela fonte tipográfica diferenciada:

Esse imbecil pegou meu dinheiro. Eu sei que foi ele. Vou achar uma pista ou encontrar o dinheiro. Sempre há como provar. Eu vou ferrar ele. E não vou ter dó porque foi ele quem quis. Louco surtado! [...]

Wilma: festa!

Está chegando o aniversário da Wilma, vou plagiar a ideia da Vera, como sou ingrata. Preciso telefonar para ela (MUTARELLI, 2008, p.135)

Embora seja uma referência externa à narração, o texto revela uma citação do discurso da personagem “Bruna”, em sua agenda, usada como diário. O trecho mostra um comentário de “Bruna” sobre o próprio “Júnior” e, na sequência, numa mudança repentina de assunto, o aniversário de uma amiga. A escrita compulsiva de “Júnior” se revela também em um texto a parte, registrado num caderno velho, com seus rascunhos, desenhos, rabiscos. Diferente da fala registrada no discurso direto, a escrita da personagem também adquire aqui o status de um texto alheio:

Essa corrente de letras acalma o incerto que voa sobre a cabeça de todos porque acima do apartamento de cima tem outro por cima. E acima do de cima tudo se repete e é outro. Tudo se repete imitando e não percebemos isso porque eu sou a corrente que corre palavras que vão escrever na Cidade do México num dia futuro que será novamente 7 de setembro de 1951. Eu estou bem no meio do negócio da cabeça. Da cabeça dessa coisa que a gente é coisa que acredita com a vida que todo mundo é outro para o outro um (MUTARELLI, 2008, p.162-163).

O texto transcrito do caderno, também recebe um tipo diferente de letra, como se fosse um texto a parte da narração, realmente recortado das anotações de “Júnior”. Confusa, essa escrita apresenta o processo afásico pelo qual passava o personagem. O esquecimento contribui para a confusão do registro que não encontra a palavra exata para expressar o pensamento. Como um vírus, a palavra vai se apagando do vocabulário de “Júnior” que, em outros momentos, passa a usar “essa coisa”, “isso”, para se referir a objetos ou pensamentos.

Além dos textos produzidos pelo próprio autor, dessa tradução e das escrituras das personagens, outros textos surgem na narrativa de Mutarelli. São citações ou apropriações que vão compondo a narrativa e enriquecendo esse processo.

Perloff (2013), recorre a Benjamin e Compagnon para esclarecer a função duplicante da citação, que opera uma função de remoção e de enxerto, da origem e da destruição. A citação seria assim uma reescritura e, na nossa era, a da informação, a da internet, a do celular, a das redes sociais, a do e-mail, a comunicação foi transformada. Nesse sentido, parece até natural que as personagens de *A arte de*

produzir efeito sem causa recorressem à internet para consultar. E a busca encontrada é incorporada ao texto:

PALAVRAS-CHAVE: Micoses do sistema nervoso

RESULTADOS: Neuroinfecções: Neurocisticercose – Teníase – Albendazol – Tomografia computadorizada – Síndromes coréicas – Cefaléias – Tumores

São numerosas as espécies de fungos que atuam como parasitos do sistema nervoso central. Entre as mais frequentes afecções desse tipo figuram a candidíase, a criptococose, ou a blastomicose européia, a paracoccidioidomicose, ou blastomicose sul-americana. A neurocisticercose é a parasitose mais comum do sistema nervoso central. Muitos dos infectados não apresentarão sintomas, porém a neurocisticercose é causa de síndromes neurológicas diversas e potencialmente graves. Epilepsia é o sintoma mais frequentemente associado (Senanayake e Roman, 1993; Singh, 1997). Atualmente, praziquantel e a albendazol têm sido considerados eficazes na terapêutica etiológica da neurocisticercose (MUTARELLI, 2008, p. 187).

A busca realizada por “Bruna” se refere à suspeita de neurocisticercose apontada como possível causa dos males que acometem “Júnior”. Possessão ou doença mental causada por verme são as possibilidades que se colocam na narrativa. “Bruna afina sua busca na internet. Copia trechos de sua pesquisa e cola num novo documento. Copia, minimiza o *Explorer* e cola. Quanto mais lê, mais perturbada fica” (MUTARELLI, 2008, p.187). Como explica o trecho narrado, o texto não é retirado na íntegra da pesquisa na internet. A personagem vai retirando e recortando trechos de diferentes resultados da pesquisa. Ao se realizar pesquisa hoje é possível identificar pequenas partes em seus trechos originais. A citação dos autores remete à obra “*Epidemiology of epilepsy in developing countries*”, trata-se de um relatório médico citado por muitos outros pesquisadores. A citação de outras autorias aponta para uma prática comum da literatura dessa época, a de “escrever-através”, a apropriação:

No clima do novo século, porém, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo – um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitem ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A inventio está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora a dependência da intertextualidade. Assim, testemunhamos uma nova poesia, mais conceitual do que diretamente expressiva [...] (PERLOFF, 2013, p.41).

Essa nova poesia (a literatura, por extensão, como linguagem poética) se apropria do alheio em diálogo com o tempo, com a história da literatura, de outros textos, outras mídias sonoras ou visuais. E, isso, requer também um novo leitor,

especializado, conhecedor desses outros textos, com bagagem que lhe permita uma leitura não contemplativa. Perloff cita como uma das estratégias dessa apropriação a matéria prima de escritas derivadas da cultura pop, como HQs, filmes, manuais, a exemplo do *Jesus Kid* de Mutarelli, inspirado abertamente em *Barton Fink*, filme dos irmãos Coen, por exemplo. Apropriações, cópias, citações são práticas muito antigas às artes visuais, segundo Perloff, como os *ready-made* de Duchamp. Ela cita o processo de montagem no uso das apropriações e colagens realizado na escritura de Benjamin em seu projeto *Passagens*: “Não preciso dizer nada. Só mostrar. Não me apropriarei das formulações, nem roubarei nada de valor. Apenas os trapos, o refugio – isso eu não descreverei, mas hei de pô-los em exibição” (BENJAMIN *apud* PERLOFF, 2013, p.63). Nesse processo de apropriação revelado por Benjamin, os textos retirados de outros autores são apenas apresentados, postos em exibição. Processo análogo ao realizado por Stigger em *Delírio de Damasco*. Falas recolhidas de pessoas comuns em diversos lugares são recolhidos e expostos no livro, uma fala por página, sem qualquer intervenção.

Figura 61: *Delírio de Damasco*

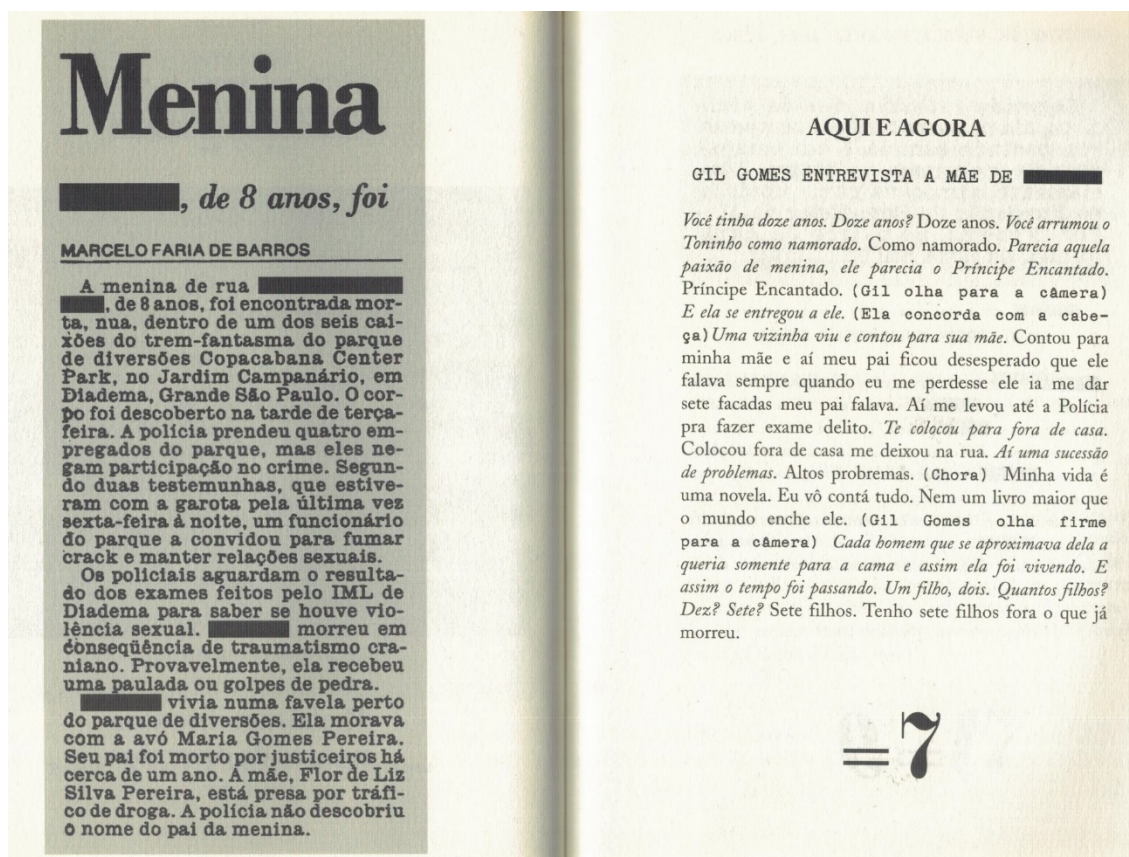


Fonte: STIGGER, 2012, p.70-71.

As falas anônimas recolhidas por Stigger são organizadas no livro, em seções agrupadas em cinco partes. São falas irônicas, duras, engraçadas relacionadas a sexo, dinheiro, crimes e outras banalidades. Antes de se tornarem livro, essas falas foram expostas em placas de tapumes da unidade do SESC 24 de maio, em São Paulo. Neste caso, esse tipo de apropriação, para usar as palavras de Villa-Forte (2019), seria uma apropriação de inteiros, não de fragmentos. Para ele, a prática de Stigger em *Delírio de Damasco* se aproximaria mais do termo utilizado por Sússekind como forma coral, “um cruzamento de falas e fragmentos de diversas procedências, reunidas e reordenadas pelo autor-curador” (VILLA-FORTE, 2019, p.46). A ideia do autor-curador se refere àquele texto em que sua autoria se revela por meio de outras autorias, pela seleção de textos pertencentes a outros.

Apesar de parecer recente na literatura, o processo de recorte, apropriação e montagem é uma prática antiga. Na narrativa da literatura brasileira, foi empregada, por exemplo, por Valêncio Xavier, nos anos 1970 e por Leminski, que já era adepto dessa técnica. Em *Rremembranças da menina de rua morta nua*, de 1993, Xavier constrói a trajetória de um crime ocorrido em Diadema, cidade da Grande São Paulo, somente por apropriações de textos de jornais, colagens de matérias, e transcrições de falas do repórter policial Gil Gomes para um programa sensacionalista de TV da época, o *Aqui Agora*, exibido pela rede SBT.

Figura 62: colagens de Xavier

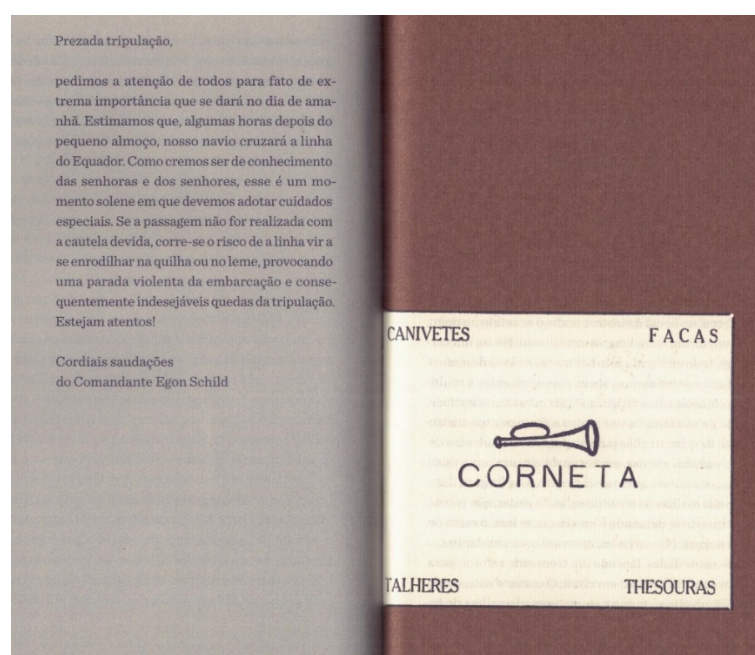


Fonte: XAVIER, 2006, p.46-47

Semelhante a *Delírio de Damasco*, a montagem responde por colagem quase pura de textos, porém, neste caso, há algumas intervenções escritas do autor, como uma curta narrativa que indica a procedência de um bilhete de ajuda recebido em um ônibus ou a descrição dos preços dos jornais da época. Os romances gráficos de Xavier, em sua maioria, seguem essa forma. Sua principal intervenção está na escolha, seleção, recorte e colagem. No entanto, é importante salientar na apropriação o papel do contexto, em que os recortes retirados de sua situação original ganham nova significação na apropriação do novo autor. Perloff indica o caminho que a literatura tomaria no século XXI, cujo advento da *internet* tornou todos copistas, colagistas, transcritores ou recicladores. Através de buscadores como o *Google* ou vídeos do *YouTube*, a escrita literária se tornou diferente, mas não mais fácil. Segundo Perloff (2013, p.93), “[...] o contexto sempre transforma o conteúdo”. Retirados de seus contextos históricos, do papel meramente informativo e recontextualizados em narrativas, a informação ganha *status* de ficção. Perloff dá um exemplo dessa prática em *The Midnight*, de Susan Howe, modelo de trabalho do papel e tesoura. *The*

Midnight incorpora prosa, fotografias, pinturas, mapas, catálogos, papel de seda e legendas. Tudo compõe uma espécie de documentário familiar em formato de poesia. Nessa montagem documental, tudo está “separado e entrelaçado”. É a prática presente em *A arte de produzir efeito sem causa*. A montagem exercida reúne no todo da obra os recortes que a formam e exercem papel determinante na narrativa. Segundo Eisenstein (2002, p.52), “a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro”. Transportada a teoria da montagem do cinema para o livro, os planos poderiam ser cada um dos recortes. Trata-se de um raciocínio cinematográfico estimulado pela montagem, sempre de acordo com o centro ou a unidade (Eisenstein, 2002). No caso do livro, são excertos que, retirados de seu contexto original, ganham nova significação nessa apropriação e reciclagem exercidas na colagem desse novo texto. Analogamente, *Opsanie Swiata* (2013), de Veronica Stigger, narra a viagem de Opalka até o Brasil para visitar o filho doente, que se encontrava na Amazônia. A narrativa mescla a forma epistolar, cartas do filho, do médico; citação de Machado de Assis e de Foucault; pequenas mensagens imperativas, a título de dicas para turistas; grandes espaços em branco; fotografias de Varsóvia, de navios; cartões postais e anúncios da época em que se passa a narrativa. A edição da Editora Cosac Naify traz ainda na capa uma carta geográfica do Brasil, com o Amazonas em primeiro plano.

Figura 63: *Opsanie Swiata*



Fonte: STIGGER, 2013, p.98-99.

As páginas ilustradas revelam parte do processo de colagem realizado por Stigger. Em meio ao relato de viagem, surge um comunicado do comandante da embarcação e na página seguinte, um anúncio da época, de uma empresa da qual não se sabe o nome, creditado ao final do livro como publicado no jornal *Folha da Manhã*, em 1939. Compõe ainda o livro, um caderno deixado pelo filho de Opalka no qual um poema é transcrito. Toda essa mistura de formas e linguagens que se infiltram no suporte do livro realçam a marca da diversidade da literatura contemporânea.

[...] no século 21, a pureza não pode ser a norma, dado o discurso poliglota de nossa “tribo” de cidadãos. Ao contrário, se a poesia é, nas palavras de Pound, “a forma mais concentrada de expressão verbal”, se é “a linguagem carregada de sentido ao nível máximo possível, a “carga” deve incluir uma tradução e infiltração contínua [...] (PERLOFF, 2013, p.241, grifos da autora).

A citação exalta o discurso diverso de nossa época e a forma poética precisa traduzir esse discurso. Deve estar aberta a receber essas infiltrações. O ideal de pureza da forma não é capaz de abarcar essa diversidade de linguagens e, assim, a colagem e a montagem são quase que inevitáveis. Perloff cita ainda uma prática que leva a citação ao extremo, em exercícios puramente dadaístas. Relatos de transmissão de jogos de futebol americano, de previsões do tempo ou de tráfego. Seriam citações pura e simples, sem a mínima intervenção do poeta, pelo menos idealisticamente. A autora faz uma extensa análise de *Traffic* (2007), de Keneth Goldsmith. A obra transcreve o boletim de trânsito de uma rádio local em um feriado prolongado na cidade de Nova Iorque. São relatos produzidos a partir da imagem de uma das câmeras instaladas em uma das pontes da cidade. Falas dos comentaristas e anúncios publicitários da rádio também são transcritos e compõem o relato do livro.

As citações de Stigger ou de Mutarelli não são desse tipo, ocupam o livro como componentes de uma narrativa construída e montada pelos autores. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, o primeiro pacote recebido por “Júnior”, além da mensagem de recorte de jornal que o atormenta, alguns CDs de computador são encaminhados na embalagem. Ao tentarem abrir o conteúdo dos *cd-roms*, a citação de um erro de abertura de arquivo é reproduzida: “O Windows não pode abrir esse arquivo. O que você deseja fazer?” (MUTARELLI, 2008, p.83). “Bruna” e “Júnior” continuam a busca, tentando abrir os arquivos com a ajuda da *web* e outras mensagens de erro vão aparecendo:

*This file in your language is not available. [...]
View the English version. [...] Windows has the following information about this file type. This page will help you find software needed to open your file. File type: Unknown. Description: Windows does not recognize this file type. [...]*
Windows Live Search (em azul). Clica. Surge:
... i commands = { 'php'=> "php-f #{current_file}", "rb"=> "ruby#{current_file}", 'py'=> "python#{current_file}", 'browse'=> "gnome-open#{current_file}" } extension=\$1extension... (MUTARELLI, 2008, p.83, grifos do autor).

As informações em inglês explicam sobre a impossibilidade de abertura do arquivo. O serviço de busca “Windows Live Search” traz, na sequência, uma série de códigos indecifráveis para não-especialistas em informática e programação. A busca não termina, “Bruna” pensa que o suporte deve ser outro, *Mac*, talvez. Abrem o segundo CD, a mensagem é a mesma. Imprimem a mensagem. A citação serve para angustiar ainda mais a busca de “Júnior”, que pensa que a mensagem oculta deve estar contida nesta mensagem de erro exposta pelo “Windows Live Search”. Não entender o inglês e tão pouco a linguagem da programação desencadeia o desespero na mente de “Júnior”. A apropriação das mensagens de erro do *Windows* e as buscas na *web* desempenham função narrativa na obra de Mutarelli, não são colagens aleatórias ou somente descrições de relatos, como os de Goldsmith, são recortes que compõem a montagem final do livro. Representam a dificuldade de comunicação neste mundo globalizado, pois, ao mesmo tempo em que a informática, a rede mundial de computadores, facilita a comunicação e o acesso a informações desta época, também expõe impasses como as dificuldades da falta de domínios de determinadas linguagens relacionadas com a própria informática. Essa falha na comunicação é, de certa forma, um dos principais temas abordados na narrativa mutarelliana. “Júnior” recebe uma mensagem, cuja tentativa de decifração permeia a narrativa, mas nunca chega a ser decifrada pela personagem, o enigma é tão forte como o ato, pode ser ele o vírus, o elemento alienador. Toda essa tentativa de decifração é o motivo de sua tormenta.

Villa-forte (2019) nomeia como mixagem ao se referir a essas misturas de suportes no corpo do texto, inclusive o tempo, que se apresenta como colagem. São costuras que conferem sentido ao trajeto e podem receber outros nomes como transfiguração, reciclagem, reaproveitamento, remixagem. Um copiar e colar de apropriações de textos, sons, imagens.

Entendemos por apropriação, aqui, basicamente, como o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo *associado a uma segunda assinatura*. Reinsere um dado material num sistema onde ele circula associado a uma nova “função-autor” [...] (VILLA-FORTE, 2019, p.20, grifo nosso).

A passagem de Villa-Forte é bastante elucidativa. A reutilização desse algo alheio deve ser associada à nova função do autor, a essa segunda assinatura. Assim, o simples fato de seleção de determinado recorte, texto, mídia, já supõe uma intervenção, pois essa nova reutilização adquire novos significados na colagem do novo autor.

Ainda em *A arte de produzir efeito sem causa*, a referência a Burroughs nas mensagens enviadas para “Júnior”, vem na forma de um DVD da adaptação de *Almoço Nu* para o cinema. Em um dos pacotes entregues, há uma edição especial de *Naked Lunch*, em inglês, a adaptação que David Cronenberg fez da obra de Burroughs para o cinema – que, em português recebeu o título de *Mistérios e Paixões*. O filme de Cronenberg mistura a ficção de *Almoço nu*³⁸ com dados biográficos de Burroughs, como o assassinato da esposa. Talvez resida aí a mensagem enigmática, pois a notícia tão relida por “Júnior” se refere ao homicídio praticado por Burroughs. A cena da prática de Guilherme Tell é filmada por Cronenberg numa adaptação que prioriza a trama. A montagem anárquica e fragmentada tenta transferir o universo de Burroughs para o cinema, sem uma sequência lógica, mas uma mistura de realismo

³⁸ *Junky* (2005), primeira obra de Burroughs publicada, é narrado em primeira pessoa e possui um caráter autobiográfico. A narrativa segue a trajetória de William Lee, usuário de drogas, suas aventuras para consegui-las e usá-las, além de seus efeitos, delírios, alucinações. A narrativa de *Junky* se apresenta de forma mais tradicional e linear. Já *Almoço nu* (2016), apesar de possuir temática semelhante, apresenta uma estrutura totalmente fragmentada. Os capítulos podem ser lidos em qualquer ordem. Não há uma sequência, mas descontinuidade, casos contados de forma anárquica, delirante, absurda, chegando ao *nonsense*. O próprio Burroughs admite ter escrito estimulado pelo efeito de opiáceos. Dentro mesmo dos capítulos há saltos no tempo e no espaço. A fragmentação está não só na ordem dos capítulos, mas também no interior deles. Não há uma história a ser contada, mas fragmentos de histórias. “O verbo divide-se em partes que formam uma unidade e assim deve ser encarado, mas tais partes podem ser jogadas de um lado para o outro e exploradas de frente e de costas [...]” (BURROUGHS, 2016, p.253). O autor sugere um jogo, em que o leitor é o jogador que escolhe as próprias regras para a leitura. Burroughs teve problemas com a forma de seu “romance”. Sua escrita caótica e sob o efeito de narcóticos dificultou a montagem da obra. Em carta ao amigo e editor Irving Rosenthal, Burroughs (2016, p.319) alerta: “Isto não é um romance e não deve parecer-se com um”. Na mesma carta, o escritor orienta Rosenthal a incluir no livro uma nota sobre o método *Cut-up*, um método de criação literária criado por Brion Gyson e Burroughs inspirado no dadaísmo, em que frases ou palavras soltas eram recortadas de jornais ou livros e reorganizadas ao acaso. A colagem não linear daria origem a um novo texto. O texto de Mutarelli foi altamente inspirado em Burroughs. Mutarelli (2022a) admite em entrevista o caráter autobiográfico de *A arte de produzir efeito sem causa* e o “mergulho intenso na obra de William Burroughs”, nesse período. Burroughs, assim como Mutarelli, tinha uma ligação com o ocultismo e praticava uma escrita fragmentária, influenciada por estados de semiconsciência. Mutarelli foi uma espécie de fã e emulo de Burroughs, embora o tenha superado em termos de experimentação e quantidade de obras publicadas.

e delírio pelo uso de narcóticos. O narrador de Mutarelli descreve a capa do *DVD*: um corpo segura uma máquina de escrever com as mãos, no lugar do rosto. Parecem tentar digitar alguma coisa. Sobre a máquina, um chapéu. O texto que compõe a edição entra no corpo textual da narrativa de Mutarelli:

The Criterion collection
A film by David Cronenberg
Naked Lunch
Exterminate All Rational Thought

No verso, tudo em inglês. A língua que “Júnior” não conseguiu aprender.

Special Edition Doublé Disc Set Features
Disc One: The Movie. Disc Two: The Supplements
1991. 115 minutes. Color. Stereo. 1.78:1 aspect ratio (MUTARELLI, 2008, p.96).

O texto informativo retirado do *DVD* serve para acentuar ainda mais a dificuldade de entendimento da personagem que, como narra o próprio trecho, nunca aprendeu inglês. Nesse sentido, o recorte adquire novos significados retirados de seu contexto, compondo a narrativa da incomunicabilidade de Mutarelli. Junto do *DVD*, no pacote recebido, há um recorte aparentemente retirado de uma revista velha. “Júnior” lê o recorte e, este, também toma forma na narrativa:

LIFE ON THE
NEWFRONTS
OF THE WORLD
A rough campaign
For Secretary Rusk
Roped reindeer supper
Throneless king's new bride
Slapstick gala: Keystone Cops,
Pie-faced Sinatra
Na heiress in the Casbah
Peace for a noted poet (MUTARELLI, 2008, p.96-97).

Desta vez, a personagem nem procura decifrar a mensagem em inglês. A citação não apresenta nenhuma fonte de onde foi retirada. Ao inserir o *DVD* no aparelho para assistir ao filme, outro problema: “Código de região incorreto”. A mensagem indica que não é possível acessar o conteúdo nos aparelhos no Brasil. Mais uma mensagem indecifrável, já que não é possível ler a mídia. A mensagem retirada de um aparelho eletrônico, reproduzidor de mídias de *DVD*, e o recorte em inglês, sem fonte, além dos textos da capa do *DVD*, que compõem o livro de Mutarelli,

reforçam a nova significação que adquirem na narrativa, na confusão mental da personagem, que não decifra esses recortes, mídias, textos alheios, em geral, e que integram essa nova “função-autor”.

Villa-forte destaca os diversos termos que são associados a essa função, retirados não só do cinema, como a montagem ou a pós-produção, sugerida por Bourriaud, para quem essa prática se dá principalmente a partir dos anos 1990 e as noções de originalidade ou de criação “esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos” (BOURRIAUD, 2009, p.8). A analogia com o *DJ* ou o programador, que escolhem os cortes que compõem suas obras, abre espaço também para outro termo retirado da música, o *sampler*, que nada mais é que um gravador em que é possível armazenar e reproduzir músicas que são selecionadas para compor outras. Uma prática de cópia e retirada de fragmentos. Para Villa-Forte (2019, p.24), “Em literatura, o sample se aproxima do que pensamos como uma citação. Citar é ressaltar um fragmento, elevá-lo à frente de seu conjunto anterior, dar-lhe destaque e trazê-lo a uma nova situação”. A diferença entre a citação e a apropriação, segundo autor, é presença do crédito que, na citação é exigida a referência à fonte e, na apropriação essa referência pode ou não existir. Já a ideia de *sampler* está mais ligada à aglutinação de fragmentos, diferente de *Delírio de Damasco*, por exemplo, que é a união de inteiros. O *sampler* vai mais ao encontro da ideia de apropriação, que é o processo de *Opsanie Swiata* e de *A arte de produzir efeito sem causa*, por exemplo.

A mais recente obra de Mutarelli, *O livro dos mortos*, lançado em 2022, é um livro de citações. O livro é uma mistura de memórias e ficção, autoria original e apropriações. Como o subtítulo sugere, “Uma autobiografia hipnagógica”, os problemas relacionados à forma já começam a partir daí. Mutarelli admite o caráter autobiográfico do livro, como antecipa o título: “é uma obra na qual minha realidade se mistura com meus sonhos” (MUTARELLI, 2022a, p. s/n). O adjetivo “hipnagógica” desmente ou complica o caráter realístico de uma autobiografia, como um relato de acontecimentos suscetíveis num determinado tempo-espço. Hipnagógico é o que é relativo à hipnose, ao sono ou “associado ao entorpecimento que precede o sono” (HOUAISS *apud* MUTARELLI, 2022b, p.3). O artista (MUTARELLI, 2022b, p.14) admite que trabalha “com um estado intermediário da consciência”. Por isso, esse espaço entre o estado de vigília e o sono é importante em seu processo criativo.

Também já declarou usar o álcool como meio de criação. Muitas vezes já escreveu sob esse efeito: “Eu escrevi O Livro dos mortos bebendo muito e dormindo pouco. Fica fácil confundir as coisas” (MUTARELLI, 2022a, p.s/n). Na “autobiografia” Mutarelli se traveste de “Pompeu Porfírio Júnior”, seu outro, em estado hipnagógico. Dessa forma, como é possível dar credibilidade a um relato autobiográfico revestido por essas condições? Como confiar em memórias contaminadas pelo estado de sono, um universo onírico ou a embriaguez? As fronteiras entre real e imaginário, relato e ficção, nesse tipo de construção são totalmente diluídas, como vai se mostrando mais adiante. Este advento poderia supor uma entrada nos conceitos de autoficção, tão em voga atualmente, mas já bastante estudado em outros autores e diversas pesquisas. Não é intenção desta tese retomar este caminho, esmiuça-los à exaustão, mas tentar trazer novas visões a essas narrativas.

O autor faz uma importante advertência logo no início:

Sugestão de leitura. As notas são um complemento importante deste livro. Formam quase um livro à parte. Não visam explicar nada e tampouco contextualizar coisa alguma. Servem quase como ilustrações. São uma forma de dividir o que mais marcante li em minha vida. E são, principalmente, uma forma de eu me dar mais. Elas contêm um tanto das intervenções que costumo fazer durante as aulas em oficinas de escrita, desenho, caderno de recortes e narrativa gráfica que têm sido meu ganha-pão nessa última década. Gosto muito das notas, mas elas podem mudar o ritmo da leitura. Gosto também porque elas mostram a forma como ordeno meus pensamentos e a maneira como construo minhas alegorias e metáforas. Portanto, sugiro que o leitor escolha se quer ou não ler as notas. Espero que desfrutem (MUTARELLI, 2022b, p.7).

No texto do autor se revelam pontos importantes de uma autobiografia, a indicação de livros lidos, os recortes escolhidos, a maneira de organização do pensamento. A forma de leitura sem o auxílio das notas, de fato, torna a leitura mais fluida, mas perde-se muito sem elas. Embora o autor as considere um livro à parte, nesta construção ela é parte do todo da obra, revelado na montagem, assim como as colagens e outras citações. Uma delas, a epígrafe que abre o livro I, primeira parte, já direciona o leitor para o mundo fantástico da obra. A epígrafe é retirada de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, uma das mais importantes referências do realismo mágico latinoamericano. O trecho descreve a cena em que “Páramo” visita a cidade de seu nascimento, agora uma cidade fantasma, habitada somente pelos espíritos que vagam pela noite. Nela, a imagem da mãe morta lhe aparece. Na epígrafe, Mutarelli inclui uma nota de rodapé com a referência à obra e ao tradutor. No início do primeiro

capítulo, uma pequena narração orienta o narrador ao mundo dos sonhos e da fusão “Lourenço/Pompeu” causada por ele: “Lourenço, fica com a gente./Eu preciso dormir. O sono traga Pompeu com força” (MUTARELLI, 2022b, p.13).

As apropriações e citações ganham força desde o início do texto. Elas podem aparecer no corpo da narrativa, propriamente dita, ou nas notas de rodapé – algumas de longa extensão, excedendo o limite da página. As citações direcionadas às notas de rodapé do livro são reflexões do autor para ideias desenvolvidas ao longo da narração, indicações de leitura ou referências diretas das fontes citadas. As intromissões de textos alheios podem ser processos de consulta ao dicionário:

e.ner.gú.me.no

(grego *energoúmenos*, particípio presente de *energêô*, estar em ação, sofrer uma ação sobrenatural) substantivo masculino.

1. [Antigo] Pessoa dominada pelo demônio. = POSSESSO
2. [Figurado] Pessoa que dominada pela paixão, tem atitudes ou comportamentos excessivos. [...] (MUTARELLI, 2022b, p.73).

Segundo o narrador, que faz a consulta por não se lembrar como se escreve o termo, a fonte é o Dicionário Aurélio. A leitura do verbete se dá quando o narrador, em momento de insônia, conversa com a esposa. Em outro ponto, a intervenção que a gata do artista faz na escrita, ao subir no teclado do computador, enquanto ele havia ido buscar café, foi registrada, fazendo parte do texto: “t5555555o|||||||||||||||||||||||||||||||||||||34m”³⁹ / Minha gata escreveu isso enquanto fui pegar um café (MUTARELLI, 2022b, p.86). O texto da gata não aparece no rodapé, tampouco entre aspas, mas é revelado pelo narrador (autor?), que não o retirou como falha no texto. No processo de escritura, a intervenção doméstica, integra a narrativa. Outra nota de rodapé dá a noção da intervenção em forma de metalinguagem:

Um dos temperos deste livro são as notas de rodapé. E neste capítulo minha editora Luara França sugeriu que faltava uma nota. Ela não disse onde. [...] senti que faltava uma nota pelo ritmo do livro e por nossa decisão de brincar com as notas. Algo que nunca disse – porque nunca sou eu quem narra meus livros, meu narrador é sempre um personagem – é que os livros não são feitos por uma única pessoa. Há várias pessoas que passam por essa construção. O editor é um deles [...] (MUTARELLI, 2008, p.107).

³⁹ Nesta transcrição a fonte foi alterada para “Times new Roman” para que fique o mais próximo possível do original.

A nota de rodapé revela um pouco do processo de escrita da própria obra, a relação do autor com a editora, a forma do narrador e a construção do livro. Ela é importante porque Mutarelli cita “pessoas que passam por essa construção”. Muito provavelmente o autor se refere ao objeto livro, sua construção materializada em suporte, passando pelos processos de escritura, revisão, projeto gráfico, já que ele continua a nota agradecendo à preparadora, à *Companhia das Letras* etc. No sentido do que vai sendo explorado aqui, inclui-se nessa construção todos os textos citados, apropriados, inspiradores (como Burroughs, referência em toda obra mutarelliana) e, nesta produção, inclusive a gata, responsável por produzir uma linha.

As citações e/ou apropriações das notas de rodapé vão se diversificando, passando por rituais: “As cerimônias de iniciação consistiam em negar a Deus, sua lei e seus santos e tomar o diabo como seu mestre e monarca [...]” (MUTARELLI, 2022b, p.188); leis: “Desconhecimento da lei (*ignorantia legis*): Dispõe o art. 21, caput, 1ª parte, do CP: ‘o desconhecimento da lei é inexcusável’. [...] ‘Ninguém se escusa de cumprir a lei, alegando que não a conhece’ [...]” (MUTARELLI, 2022b, p.219), entre outros temas. O tom autobiográfico pode aparecer no corpo do texto:

[...] E o pior é que, além de ser extremamente descritivo, é acompanhado de uma série de ilustrações. Então, não faz muito sentido para mim. Para que ilustrar se já foi descrito? As imagens são extremamente ilustrativas. Ou vice-versa (MUTARELLI, 2022b, p.280).

O trecho se refere à uma leitura realizada pelo personagem-narrador, a leitura da história do jovem Polifilo, datada de meados do século XV. A leitura se mostra para ele extremamente enfadonha. O trecho revela um juízo de valor do autor quanto a imagens meramente ilustrativas. De acordo com as ideias de Bakhtin (2015), seria a área do discurso do autor no discurso do narrador. Essa influência do autor na narração tem a ver com o processo criativo de Mutarelli. Nele, o desenho nunca é meramente ilustrativo, é parte do processo narrativo e se completa com o verbal. Nesse processo de construção, verbal e não-verbal possuem igual valor e importância. “No meu processo criativo eu começo a colar recortes, transformo os recortes em pintura, modifico a pintura para uma escrita compulsiva, essa escrita vai virando imagens e chega em lugares” (MUTARELLI, 2022a, p.s/n). Mutarelli revela em entrevista seu método baseado na colagem de recortes, transformação de imagens

em escritas mediadas por pinturas e que vão, aos poucos, se transformando na obra final, o livro.

A autobiografia surge nas notas de rodapé. Sobre a infância: “Eu e meus irmãos dormíamos no mesmo quarto. Eu e meu irmão num beliche e minha irmã na cama. Um dia um primo veio em casa e sugeriu brincarmos de subir no beliche e pular na cama” (MUTARELLI, 2022b, p. 240). Uma conversa telefônica com a mãe, identificada como do tempo presente na narrativa, também revela o tom autobiográfico:

Em 22 de fevereiro de 2021, ligo para a minha mãe para saber qual o grau de parentesco dessa pessoa em questão. Nossa família sempre foi muito distante e restrita a um pequeno núcleo. Segue transcrição:

Alô.
Oi, mãe.
Oi, Júnior, tudo bom?
Tudo bem, e você?
Tudo bom. E aí, você está bem?
Tô bem. Não, é que eu tô com... tô... (*risos*) estou escrevendo umas memórias... e algumas coisas assim... (MUTARELLI, 2022b, p. 430).

O tom hesitante da conversa acontece porque a mãe apresenta uma certa resistência em participar das narrativas do filho, pois sempre acha que é retratada como chata, problemática e histérica. Com partes autobiográficas no corpo ou nas notas, essas seções não são um mundo a parte, como indica o autor. Pelo menos, não no universo do livro montado. O autor cita a necessidade de deixar um registro do conteúdo teatral, cinematográfico, literário, de tudo o que lhe foi importante durante a vida. Esses registros estão principalmente nas notas de rodapé, que vão aumentando no livro, o qual vai crescendo graças a elas (Mutarelli, 2022a). Nas notas ou no corpo do texto, a montagem coloca a autobiografia, assim como os textos de outros, as apropriações e citações, como um todo orgânico e indissociável de toda a obra.

A ordenação desses recortes (Villa-Forte, 2019), a colagem do que se recortou é realizada na montagem, como o processo de bricolagem nas artes. Esse processo de montagem responde também pela resignificação dos fragmentos no novo contexto. É nesse momento que se revisa o próprio trabalho, que se decide o que sai e o que fica, que o escritor assume o papel do leitor. É o momento da pós-produção.

A crítica vem observando essas produções. Uma nova teoria do romance, esboçada por Perrone-Moisés (2016) a partir das anotações de Franzen, Vargas Llosa e Kundera, por exemplo, considera o leitor como fundamental nessas produções, com

papel ativo. Destaca o papel da ironia e do multiculturalismo. Como marcas dessa literatura, coloca também a citação, a colagem, a reescritura e a fragmentação, que são também estratégias que remetem ao passado da modernidade. Perrone-Moisés aponta para a experimentação dessa produção como uma assimilação do que já foi conquistado no passado e não é preciso se repetir.

São autores que não se conformam com os limites genéricos anteriores à modernidade, mesclam todos os gêneros livremente. A estrutura narrativa não segue o tempo limiar da intriga, mas mistura vários segmentos temporais. O enunciador passeia livremente entre a narrativa e as digressões filosóficas ou poéticas. A tendência para a fragmentação, tanto da intriga quanto do ponto de vista do narrador, que já se anunciava nas obras da modernidade, é agora levada ao extremo, sem preocupação com uma coerência totalizadora (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.238).

Perrone-Moisés denomina essa produção como “literatura exigente”. Como é possível observar no trecho, a principal marca dessa literatura é a fragmentação, seja do gênero, do tempo ou do discurso. A fragmentação chega ao extremo de não haver preocupação com uma lógica conclusiva. Uma literatura que, muitas vezes, foge ao esquema padrão de causa e efeito. Uma literatura exigente “na composição e na linguagem”. Por isso, ela exige também do leitor. Vários escritores, de gêneros inclassificáveis, que misturam ficção, diário, poesia, por exemplo, no Brasil podem ser incluídos nessa tendência. Para Perrone-Moisés (2016, p.243), “São livros que não dão moleza ao leitor; exigem leitura atenta, releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas”. Villa-Forte (2019) também destaca o papel do leitor, alguém que opere uma “hiperleitura” a partir do texto fonte que recebe e que precisa agir sobre ele. Precisa de repertório, experiência. Villa-Forte cita uma espécie de trajeto, como numa cartografia, em que o leitor percorre por páginas de livros diversos, deslocando-se não só do texto para outro espaço, mas também deslocando o olhar: “o deslocamento do olho, de um livro de Philip Roth para um de Graciliano Ramos, de *Pinocchio* para *Crime e Castigo*, de J.K. Rowling para Lourenço Mutarelli” (VILLA-FORTE, 2019, p.109).

Essas literaturas, indica ainda Perrone-Moisés, não apresentam grandes descrições, ao contrário, concentram-se nos cacos, restos. Não possuem mensagem. São concisas, de linguagem simples e permeadas por não-ditos. Ao contrário da antiga luta com a página em branco ou a falta de inspiração, o autor atual luta com o

excesso de informação. Ainda segundo a crítica, esses autores já assimilaram as vanguardas e a procura agora é por uma forma de dizer o século XXI. Por isso, a experimentação narrativa para novas formas de contar, a troca criativa cinema-literatura; as técnicas narrativas cinematográficas dos diálogos rápidos, dos *flashbacks*, dos cortes rápidos etc.

No estudo de uma inespecificidade estética desses produtos contemporâneos, Garramuño (2014) ressalta uma série de filmes, teatro, textos, instalações, misturas difíceis de serem categorizadas. São misturas de gêneros, de disciplinas, de meios que não possuem uma definição específica. Para Andrade; Pedrosa [et al.] (2018), são combinações de ficção e fotografia, ensaios e documentos, memórias e autobiografias, textos poéticos em formas narrativas ou dramáticas, porosidades que se formam a partir de conexões entre diferentes campos da estética. Uma utilização de vários suportes e meios em que os cortes e recortes se apresentam no trabalho de montagem textual. Andrade; Pedrosa [et al.] (2018, p.210) citam a arte de Rosangela Rennó na qual se apagam a marca pessoal e de identidade, e a imagem adquire um conceito em que não se “sustenta num só suporte ou meio específico, faz emergir a imagem como sugerida pela palavra e pela linguagem escrita”. Os arquivos de Rennó (fotografia, texto, história, imagem) esvaziam o pertencimento da fotografia e fazem do inespecífico um dispositivo da arte contemporânea. Garramuño, assim como Andrade; Pedrosa [et al.], utiliza o termo “literatura instalação” para se referir a obras que se constituem dessa mistura de linguagens, suportes, disciplinas. Mario Bellatin, Bernardo Carvalho e Luiz Ruffato são alguns dos exemplos utilizados. Nesse entrecruzamento de meios, suportes e linguagens, os tipos de especificidade (literária, genérica) são dissolvidos por uma porosidade de fronteiras. *Eles eram muitos cavalos*, por exemplo, é resultado de um mosaico de histórias composto por fragmentos heterogêneos. O próprio Ruffato se refere a um projeto que seja capaz de aproximar a realidade do Brasil de hoje:

Torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc.) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade... (RUFFATO *apud* GARRAMUÑO, 2014, p.17).

O depoimento de Ruffato demonstra essa mescla de suportes e linguagens no interior da literatura brasileira, algo que já vem sendo feito. Embora o autor comente sobre a problematização do romance, ao mesmo tempo o reconhece como uma forma que absorve vários outros gêneros. Garramuño questiona a forma. Para a autora, há um enfraquecimento do romance na sua forma aglutinante e individualizante. Uma das obras que Garramuño utiliza como exemplo, nesse sentido, é *Nove noites*, de Bernardo Carvalho que, segundo ela, evita a moldura Romance, embora receba em seu título a marca: *Nove noites: romance*. A obra de Carvalho é utilizada como exemplo da ideia de campo expansivo, uma escrita plural, que mescla jornalismo, diário pessoal, autobiografia e fotografia. Para ela, o subtítulo romance, apresentado junto ao título na edição da *Companhia das Letras*, é mais uma apropriação do que uma definição do literário. Na ideia de Garramuño, as práticas inespecíficas, na verdade, se constituem na retirada de todo sentido de pertencimento. Perrone-Moisés (2016, p.112), percorre o caminho semelhante ao de Ruffato:

O romance foi muitas vezes declarado morto, mas o que vemos, na atualidade, é que ele sobreviveu a todas as transformações sociais e artísticas do século XX. O romance sobreviveu por ser um gênero plástico e onívoro, capaz de incluir outros gêneros, da narrativa de aventuras ao ensaio filosófico, do diário íntimo ao relato histórico, da representação realista do mundo em que vivemos à invenção fantástica de outros mundos, do testemunho político à reportagem jornalística, capaz enfim de absorver todo tipo de estilo, prosaico ou poético, e de continuar revelando aspectos da realidade que escapam à hiperinformação das mídias.

Para Garramuño, a indicação do termo romance na ficha catalográfica de *Nove noites* não determina seu gênero literário. Perrone-Moisés considera o romance como gênero capaz de aglutinar em seu interior toda sorte de discursos e gêneros. As fichas catalográficas, claro, não são determinantes para a definição do gênero de uma obra, servem, antes, como uma referência para o leitor em momento de escolha ou pesquisa nas livrarias ou bibliotecas. A título de ilustração, coloca-se a seguir como as editoras classificam as obras de Mutarelli, segundo as fichas catalográficas de cada uma delas:

Título	Cia. das Letras	Outras editoras
O Cheiro do Ralo	(2011), Ficção brasileira	Devir (2002): Ficção brasileira
O Natimorto	(2009), Romance brasileiro	DBA Artes Gráficas (2004): Romance brasileiro
Jesus Kid	(2021), Romance brasileiro	Devir (2004): Romance brasileiro
A Arte de Produzir Efeito sem Causa	(2008), Romance brasileiro	
Miguel e os Demônios	(2009), Romance brasileiro	
Nada me Faltará	(2010), Ficção brasileira	
O Grifo de Abdera	(2015), Ficção brasileira	
O Filho mais velho de Deus e/ou Livro IV	(2018), Ficção brasileira	
O livro dos Mortos	(2022), Romance brasileiro	

As fichas catalográficas são encomendas dos editores ou da editora para um bibliotecário responsável para o registro na Biblioteca Nacional. Não são as catalogações que determinam o gênero da obra. Essas indicações servem apenas como referência para o leitor. Raramente o próprio autor decide o que deve aparecer na catalogação. Mesmo assim, é curioso observar essas referências. No caso da prosa de Mutarelli, as editoras se alternam entre as denominações de “Ficção brasileira” e “Romance brasileiro”. A primeira denominação é muito abrangente e não define um gênero literário propriamente dito, uma vez que o termo “ficção brasileira” poderia ser aplicado a qualquer obra nacional de ficção, seja conto, crônica, novela ou o próprio romance. No entanto, essa denominação aparece, não se sabe se propositalmente, em obras de difícil classificação genérica, como *O Cheiro do Ralo*; *Nada me Faltará* e *O Grifo de Abdera*. Também aparece em *O Filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, embora, destes, esse seja o que mais se assemelha a um romance na forma clássica. *O Natimorto*; *A Arte de Produzir Efeito sem Causa* e *Miguel e os Demônios*, obras cujas narrativas são pouco convencionais e possuem estrutura

problemática, também ligadas a outras formas e outras artes, conforme demonstrado nesta tese, recebem a denominação de romance brasileiro. Essas observações servem para demonstrar a dificuldade de catalogar obras de arte como essas e constatar que, ainda, não há um consenso ou sequer uma padronização para definição dessas obras, seja por falta de estudo, seja por displicência, seja por descuido por parte das editoras.

Para Garramuño, o cruzamento entre literatura e instalação se incorpora no espaço do livro, tornando o texto uma instalação. Há nesse processo, uma diluição das fronteiras, uma indistinção entre realidade e ficção. *O livro dos mortos* elimina essas fronteiras. A partir do corpo do texto, que mistura relatos a narrativas oníricas, o narrador remete às notas de rodapé, anotações em que o autor se coloca como personagem do mundo real. Seriam intervenções de Lourenço Mutarelli Jr., o artista, às narrações do corpo textual, como a conversa telefônica com a mãe. No entanto, em algumas passagens a ordem se inverte. “Pompeu Porfírio Jr.”, o nome escolhido para a personagem, remete ao Júnior da vida real, uma vez que sua mãe, “Sondra Porfírio”, seria uma referência a “Sandra Mutarelli”, mãe de Lourenço. O mesmo sobrenome dado a mãe e filho na ficção, como é na realidade, e a proximidade dos nomes “Sandra” e “Sondra” fazem supor esse contato entre realidade e ficção. Num ponto, quase ao final da obra, a realidade se introduz no corpo do texto, para além das notas. Trata-se do relatório médico de atendimento do paciente Lourenço Mutarelli Jr.

Figura 64: relatório médico

V

HOSPITAL SÃO PAULO
SPDM — Associação Paulista para o
Desenvolvimento da Medicina.
Universidade Federal de São Paulo
Internação

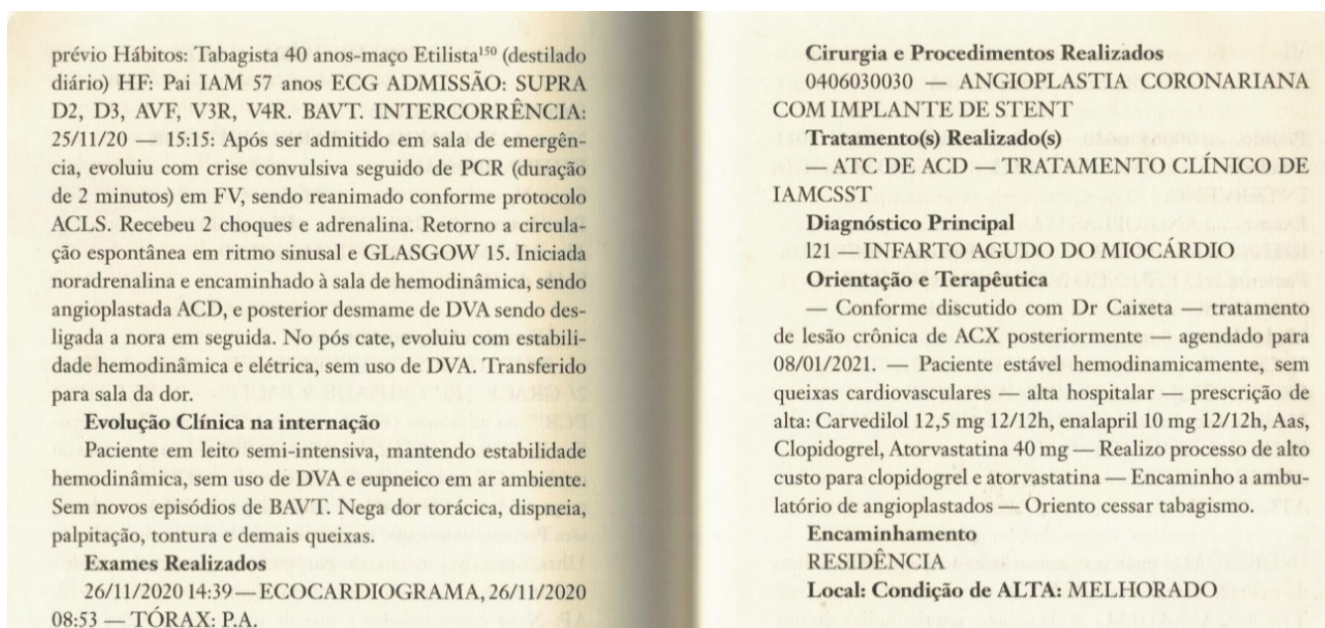
RESUMO DE SAÍDA — ALTA

Identificação do Paciente
 Nome: **LOURENÇO MUTARELLI JÚNIOR**
RHHSP:0010503349
 Sexo: Masculino Idade: 56 anos 7 meses 13 dias
 Data internação: 25/11/2020 Dias de Internação: 6 dias
 Alta Médica em: 01/12/2020 Hora:10:00
 Saída do Hospital em: __/__/__

Histórico Clínico Anterior
 ##HD: IAMCSST INFERIOR +VD — Killip 1->TIMI 2/ GRACE 120/ CRUSADE 9 BACIT — REVERTIDO PCR¹⁴⁹ na admissão (FV 2 minutos) **Tempo: Porta-Aguilha: 3h 27min** CATE25/11/20: ADA 50% terço proximal ao médio/ ACX: subocluida em terço médio/ ACD: ocluida em terço médio (ATC 01 stent farmacológico) HMA na admissão: Paciente refere que iniciou dor torácica hoje por volta de 13hrs, opressiva, irradiando para pescoço, associada a sudorese intensa e dispneia. Refere dor agora, intensidade 9/10. AP: Nega comorbidades e uso de medicações Nega IAM

Fonte: MUTARELLI, 2022, p. 432-433

Figura 65: relatório médico II



Fonte: MUTARELLI, 2022, p. 434-435

As colagens se referem a atendimentos médicos ao autor realizados no Hospital São Paulo, em São Paulo, em 2020. São documentos reais que fazem parte do prontuário do paciente. Mutarelli admite, em entrevista, ter morrido e voltado:

Eu estava reformando meu apartamento. Estava pintando cômodos e me sentindo bem. Aí eu infartei e morri. Na verdade, eu morri infartando duas vezes nesse dia. [...] Fui parar no hospital lotado. Estava com muita dor. Convulsionei e fiquei dois minutos morto. Depois ressuscitei e morri de novo ficando um tempo maior falecido dessa vez. [...] Sabe, nada me garante que eu voltei de verdade. Eu tenho bebido demais, fumado demais, tomado muito remédio. Eu não sei mais o que é real [...] (MUTARELLI, 2022a, p.s/n).

O diagnóstico de Mutarelli foi de infarto agudo do miocárdio e realizou-se procedimentos de ressuscitamento (PCR) após um quadro de convulsão. O episódio da internação é narrado no livro em um estado de semiconsciência. Como o próprio autor admite, após a experiência de quase morte, o quadro anterior que já misturava em sua escrita o sonho e a realidade se intensificou após o infarto. Mutarelli considera que agora tudo é possível. A mistura de remédios, álcool, cigarros, sonho, realidade, torna todos os limites fluidos. O artista coleciona recortes sobre insônia, um de seus problemas, e traz suas imagens para seu processo criativo, como confirma em entrevista concedida a Vince Vader: “memórias confusas do meu sonhar. [imagens que] Misturei com o que produzo nas minhas colagens, nos meus cadernos, na minha

escrita compulsiva”. (MUTARELLI, 2022a, p.s/n). Misturas de ficção e realidade, sonho e mundo real, estados de consciência e semiconsciência, vão se mesclando, diluindo fronteiras nessa escrita rica e complexa.

Garramuño adverte que obras desse tipo não são simples hibridismos, mas arquivos de elementos heterogêneos, cuja função da arte seria a de reuni-los. Além do questionamento do meio, essas práticas questionam o sujeito, sua especificidade, do lugar e até da língua. Perrone-Moisés (2016, p.244) também destaca esse traço da literatura contemporânea, “Desconfiam do sujeito como ‘eu’, do narrador, da narrativa, das personagens, da verdade e das possibilidades da linguagem de dizer a realidade”. Garramuño fala sobre as formas de pôr em crise a poesia, como o distanciamento subjetivo e da emoção pessoal, uma descentralização do sujeito, constituindo o público (o político) dessa relação. Nesse sentido, é o que enxerga Collot (2004) nessa poética da modernidade. Uma poética da alteridade em que, diferentemente do sujeito lírico, apontado por Hegel, como um sujeito fechado em si, uma tradição subjetiva; na modernidade, sair-se de si é uma regra. Embora Collot se refira sempre a um sujeito do poema lírico, nessa modernidade ele se incorpora a toda poética, pois se revela na constituição com um fora, com o mundo. É através do corpo que se dá essa relação. O sujeito como carne se incorpora ao mundo, à linguagem numa relação de inclusão recíproca. O pensamento vai ao encontro da ideia, exposta por Garramuño, do campo expansivo. O sujeito fora de si representa uma tripla pertença: o mundo, o outro e a linguagem. O sujeito só se constitui na sua relação com o objeto, sai de uma subjetividade para uma objetividade. Na arte moderna há simultaneamente o sujeito e o objeto, o próprio artista e o mundo exterior ao artista. O sujeito, perdendo o controle de sua língua, se vê de fora de seu mundo. Dada a pequena possibilidade do léxico para se exprimir, o sujeito se escreve através dos objetos que descreve, “renunciando se conhecer senão se aplicando às coisas” (PONGE *apud* COLLOT, 2004, p.171). Collot busca em Merleau Ponty também a ideia do corpo como suporte em relação ao objeto, apontando para a transitividade da alma que necessita do objeto como complemento. Sujeito e objeto são inseparáveis pela afetividade. Mas, ao se desviar de si, em direção ao objeto, o sujeito se descobre. Collot retoma Ponge novamente para explicitar que a língua comum parece um objeto. O poeta deve inovar, com as potencialidades sinestésicas, sonoras, imagéticas da palavra, deve explorar seus significantes, antes de seus significados. Para Collot (2004, p.174), “O livre jogo dos significantes permite afastar os significados

estabelecidos para que se crie outros novos”. É esse jogo que abre espaço para as experimentações na língua e na linguagem. Mutarelli, ao explorar a evocação de imagens a partir da sugestão das embalagens de cigarro em *O Natimorto*, além da disposição das palavras no corpo textual que sugerem a fumaça do cigarro, explora as sensações visuais. Antes mesmo de explorar significações, as potencialidades visuais e olfativas (o cheiro do cigarro, que torna o ambiente ainda mais claustrofóbico) dão a tônica experimental da palavra poética mutarelliana. Collot destaca essa potência da palavra não como somente um meio de expressão, mas como um meio de abertura a sugestões e revelações, modificando um mundo sensorial. Para Collot (2004, p. 175), “Abdicando todo significado e representação pré-estabelecida, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros”. Colocar-se fora de si é colocar-se no escrever para além da representação já estabelecida, sair do comum, abrir-se à alteridade dos seres, do mundo, das palavras. Estar fora de si é perceber o mundo ao qual se está inserido e incorporá-lo a sua poética. Essa característica da poética moderna é a expressão de uma crise. Para Garramuño, é o pôr em crise o específico: o público e o privado, o pessoal, subjetivo e o formal. A expansividade das práticas contemporâneas, com meios, suportes, operações diversas desmantelaram a ideia do próprio no sentido de limpo e de puro. É nesse sentido que a autora apresenta a inespecificidade como uma marca dessa arte contemporânea e coloca em questão a necessidade apresentada de se querer sempre, por parte da crítica, se assegurar uma especificidade a ela. Assim, há um questionamento às disciplinas que a estudam, como a Literatura Comparada, a Teoria Literária e à própria Crítica Literária, que buscam definir a literatura ou os gêneros a partir de uma especificidade. É, segundo a autora, essa necessidade de pertencimento, de especificidade do literário que parece estar entrando em uma intensa crise.

Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra outras maneiras de manifestar-se. Não só é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso – com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats e e-mails, por um lado, mas também com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio entre outros. Além disso, mesmo quando os textos não recorram a uma indiferenciação tão marcada com respeito a outras ordens, também num número cada vez maior de perfurações em seu

interior – esvaziamento da categoria de personagem, por exemplo; a desestruturação da forma romance, na ficção; [...] fizeram explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros [...] a partir de uma especificidade [...] (GARRAMUÑO, 2014, p.87-88).

A extensa citação exemplifica a enorme intrusão dos outros meios, suportes, linguagens na literatura, a desestruturação do romance e a dificuldade de se categorizar essa arte a partir de uma especificidade. Garramuño destaca ainda o importante papel da recepção nessa estética que, como colocado anteriormente, põe o leitor com importante papel nesse jogo. A autora rechaça uma identificação dessas formas como um pertencimento. Para Garramuño (2014, p.102), “para além da identificação homogênea que funda o pertencimento, a grande aposta da arte inespecífica se propõe como uma invenção do comum sustentada num radical deslocamento da propriedade e do pertencimento”. A heterogeneidade e multiplicidade, marcas dessa arte contemporânea, não podem ser classificadas pela homogeneidade do pertencimento, mas unicamente como inespecífica. Andrade; Pedrosa [et al.] (2018, p. 228) seguem a mesma linha: “Para poder captar melhor o mundo contemporâneo, talvez seja necessário pensar em práticas de não pertencimento, mais do que romances, obras plásticas etc”.

Identificar essa produção como inespecífica é, no entanto, a nosso ver, também catalogar e colocá-la numa categoria. Embora possa soar paradoxal, ao excluir essas obras das especificidades cria-se um novo rótulo que inclui toda uma série, categorizando-as como inespecíficas.

Süssekind (2022) cita o cruzamento de gêneros, ruídos e multiplicidade de registros na produção da literatura brasileira e a conexão com o teatro, as artes plásticas e o cinema. Segundo a autora, essas são experiências corais, que refletem a multiplicidade de vozes, registros e gêneros na literatura e que incluem outras áreas da produção cultural, como o cinema. São formas instáveis. Süssekind faz uma ponte dessa produção com o termo empregado por Christophe Hanna para as formas de difícil classificação de experimentos literários, os “objetos verbais não identificados”, que não se encaixam na normatividade. Tanto para Perrone-Moisés quanto para Hanna e Süssekind, é preciso uma crítica que seja capaz de compreender esse novo, seja capaz de ler essas instabilidades. Segundo Süssekind, a crítica velha está pautada em estruturas antigas, numa compreensão sem complexidades, sem ambiguidades, apoiada ainda em noções de gênero literário. São visões que não

suportam as formas corais, que envolvem múltiplas formas de refiguração material ou suspendem a formalização. Há que se fazer uma nova crítica e, nesse ponto, Sússekind diverge de Perrone-Moisés, a quem afirma fazer uma crítica de visão simplificadora, pois sua abordagem difere apenas uma literatura exigente de uma literatura de simples entretenimento e coloca num mesmo grupo autores de fato experimentadores, cujos processos de criação são realmente obras exigentes, problemáticas, e outros cuja experimentação é apenas aparente, mas copiam técnicas já assimiladas. Sússekind reforça que, embora esteja em curso uma complexificação da produção literária, ainda não há uma resposta vigorosa por parte da crítica. Nessas obras existem uma resistência à “captação formal mais imediata”. Como exemplo, a autora cita, além do próprio Mutarelli, com suas invasões gráficas, *As visitas que hoje estamos*, de Antônio Geraldo Figueiredo Ferreira, “uma figuração de vozes distintas”. Além das diversas vozes que compõem o livro, o que por si só já seria uma experiência coral, o texto inteiro se afigura, diz Sússekind (2022, p.258) como “uma compilação de formas narrativas, de exercício com o aforismático, com o diálogo teatral, a rubrica, o emblema”. A citação da obra de Figueira se assemelha ao processo de *O Natimorto*, de Mutarelli: diversidade de formas narrativas, aforismos e rubricas, além, claro da intervenção figurativa da narrativa, que Sússekind enaltece:

Em “O Natimorto”, de Lourenço Mutarelli, é uma forma-mercadoria que se apresenta simultaneamente como enunciação coletiva e oráculo (a sucessão de pacotes de cigarro, e de advertências sanitárias e ilustrações médicas desastrosas que as acompanham) e com a qual dialoga tanto a sucessão de relatos em primeira pessoa do protagonista (um agente musical que interpreta à sua maneira as advertências, como se fossem quase cartas de tarô), quanto a sequência de diálogos entre ele e sua protegida (também fumante), a cantora cuja voz não soa. E é via sucessão de cigarros (e de ilustrações) e via alternância discursiva (entre texto-propaganda, descrição imagética, relato pessoal e conversa a dois ou a três) que se constrói — como vaivém entre pequenos fios verbais — um dos melhores textos de Mutarelli, no qual converte em dobra narrativa o que, em geral, constitui um processo de composição em diferentes linguagens (gráfico-verbal), como costuma ser o seu nas histórias em quadrinhos. Mas não aí. Aí isso se insinua, mentirosamente (SÜSSEKIND, 2022, p. 259).

A autora do ensaio reforça a técnica narrativa verbo-visual de Mutarelli, em que o visual é evocado pelo verbal imagético. Formas visuais que são insinuadas, não mostradas, como acontece nos quadrinhos. Na análise de Sússekind, as obras corais guardam cada uma sua particularidade, por isso as associa a “objetos verbais não identificados”, o que não configura uma categoria, mas identifica nelas produções de

difícil classificação, cada uma a sua maneira, com sua diversidade de vozes sejam elas discursivas, figurativas, dramáticas, artísticas.

Para Villa-Forte (2019), a marca dessa produção contemporânea é a diversidade. Não há um movimento único que marque uma tendência, um movimento. As multiplicidades, referências, formas não-hegemônicas são a tônica da produção atual. Romance ou formas inespecíficas são questões ainda em discussão pela nova crítica que vai se formando.

O método *cut-up* de Burroughs, ainda no final dos anos 1950, já questionava o romance como forma. Embora Bakhtin considere o romance como forma aberta a receber toda a sorte de linguagens e discursos em seu interior, e Perrone-Moisés, ainda que confirme a diversidade de artes e linguagens nessa forma narrativa, não a desagregando do romance, as novas leituras críticas vêm questionando essas formas. A diversidade de artes que se incorporam às narrativas não são apenas suportes para o estritamente verbal, são artes que atuam em conjunto com o verbal na configuração de uma nova e rica narrativa, cuja classificação como romance talvez não abarque toda sua grande e diversa complexidade. Garramuño, Perloff, Collot, Sússekind entre outros, são nomes de uma nova crítica que começa a esboçar possíveis caminhos para uma leitura dessas novas formas. Repensar essa estrutura faz-se necessário na valorização das outras artes em conjunto com o literário, como nas instalações, por exemplo, não como linguagens apenas subservientes ao verbal, mas como configuradoras de uma nova forma narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um autor, muitas vezes, não está preocupado nem com o formato que a obra vai tomar, se de teatro ou de cinema, nem se baseia por questões de gênero, embora possa fazê-lo de forma intuitiva, influenciado pelo momento que vive. Burroughs fala de uma entidade que se apodera do corpo, como uma possessão. Para ele,

Um escritor só consegue escrever sobre uma única coisa: *aquilo que se apresenta aos seus sentidos no momento da escrita...* Não tenho intenção alguma de impor “história”, “enredo”, “continuidade”... Na medida em que for bem-sucedido no registro *direto* de certas áreas do processo psíquico, ainda posso desempenhar alguma função limitada... Não estou aqui para fornecer entretenimento... (BURROUGHS, 2016, p. 245 – grifos do autor).

O processo do escritor, segundo Burroughs, é apresentar no momento da escrita o que se apresenta a seus sentidos, sem preocupação com enredo ou continuidade, mas no registro direto do processo psíquico, isto é, sem intermediários, embora isto seja impossível. Os intermediários são os dispositivos pelos quais passam o processo de escrita e, mais tarde, serão acionados pelo leitor no processo de leitura. O desdobramento em vários sujeitos adquire aqui função primordial na narrativa. A personagem é um advento de dessubjetivação, uma forma de sair-se de si e enxergar o objeto de outra perspectiva, na tentativa de apresentar o mundo. “Usar um aparato vocal comum e completo, com todos os seus auxílios metabólicos – isto é, ser a mesma pessoa –, é uma maneira deveras inexata de expressar reconhecimento” (BURROUGHS, 2016, p. 247). A fragmentação do sujeito é inevitável nessa narrativa. Para Burroughs, é lendo para o espelho que o escritor enxerga a si mesmo.

No seu livro *Mutações da literatura no século XXI*, Perrone-Moisés (2016) discorre sobre o problema que é finalizar uma obra que fale sobre o contemporâneo, uma vez que fazemos parte dele. No contemporâneo que ainda é presente, inacabado, inconcluso, mas já traz marcas do futuro, qualquer espécie de conclusão é perigosa. Este é o ponto em que chega esta tese. Mutarelli, artista vivo, continua produzindo. O que esperar de suas futuras obras? Pode-se afirmar que a experimentação é uma de suas marcas. Um projeto literário que pode ser enxergado no diálogo entre suas obras, seja com personagens, seja com situações que se repetem ou possuem ligação: “Mundinho”, de *A arte de produzir efeito sem causa*, amigo de “Júnior”, reaparece em *O Grifo de Abdera*, também num bar, fazendo o jogo

do bicho, é o terceiro ser na tríade entre ele, “Oliver Mulato” e “Mauro Tule Cornelli”. “Mauro” também reaparece n’*O Livro dos mortos*, é quem escuta as histórias de “Pompeu”. Seria o mesmo “Mauro”? Em literatura nada é por acaso, essas relações podem ser propositais, criando um vínculo entre as narrativas e dando pistas sobre os eus em que se desdobram o eu autoral.

O narrador de *O Cheiro do Ralo* vive sozinho num apartamento, após se desligar de um noivado que evoluiria para o casamento, “com os convites na gráfica”; Em *O Natimorto*, após uma briga com a esposa, o protagonista se autoisola em um quarto de hotel. “Eugênio”, em *Jesus Kid*, aceita o isolamento, também num quarto de hotel para produzir um roteiro de cinema. “Júnior”, de *A arte de produzir efeito sem causa*, vive a maior parte do tempo sozinho na casa do pai. “Miguel”, embora viva com o pai, sente-se sozinho, pois o pai fala pouco, assiste aos programas de TV e depois sofre um derrame que o impossibilita de falar e se locomover. “Oliver”, de *O Grifo de Abdera*, tenta se relacionar com as mulheres, mas suas tentativas são fracassadas, enquanto “Mauro” vive sozinho. Finalmente, “Pompeu”, em *O livro dos mortos*, embora no início tenha uma família em casa, um processo de separação também o deixa isolado. Todos os protagonistas de Mutarelli são seres que vivem em isolamento e, quando se relacionam, sentem-se deslocados. Como o homem dostoiévskiano que observa do subsolo o que acontece na superfície, o anti-herói mutarelliano, de seu isolamento, de sua origem *underground*, “carrega consigo a semente da destruição” (Racionero). O anti-herói de Mutarelli não consegue se habituar aos padrões de vida correntes, sente-se estranho no mundo, procura uma causa, gera problemas. Todos esses duplos de Mutarelli (“Eugênio”/“Jesus Kid”; “Oliver/Paulo”; “Pompeu/Mauro”) são modos de dessubjetivação, desdobramentos do eu no outro, na tentativa de se adequar e compreender o mundo.

Vale lembrar uma das características do *underground*, o reaproveitamento de linguagens, marca também da literatura de Mutarelli desenvolvidas até aqui, que além desse contato com o submundo, trabalha também narrativas sombrias, obscuras. Um diálogo com outras formas narrativas, as mais diferenciadas; porém, cada uma com um diferente dispositivo de entrada para o leitor. Eco (1969), já colocava a obra como aberta para receber essas linguagens e espaços em branco. Um jogo aberto à “livre reação do fruidor”. Com sua interpretação múltipla de uma leitura nova a cada leitura. Uma obra por acabar, em que mesmo sua forma é proposta, sempre a ser completada pelo fruidor.

Escrever sobre uma literatura que está acontecendo neste momento é uma tarefa difícil. Talvez a crítica tenha uma visão mais consolidada sobre a literatura que se faz nos dias de hoje daqui a algumas décadas. Analisar a obra de autor que está vivo e continua produzindo, como é Mutarelli, torna esse trabalho ainda mais árduo. O que um artista tão múltiplo como este ainda pode produzir? Que técnicas ainda pode experimentar em suas narrativas? Por esses motivos, não se pode ainda pôr um ponto final nessa análise. As considerações aqui apresentadas estão longe de serem consideradas finais, tampouco conclusivas.

No estudo dos gêneros, Wellek; Warren (1962, p.298) esclarecem que o gênero representa “uma soma de processos técnicos existentes, de que o escritor pode lançar mão e dispor e que o leitor já compreende. Em parte, o bom escritor observa o gênero tal como este existe e, em parte, estende-o, dilata-o”. É já uma prática do escritor dilatar um gênero, estendê-lo, incluindo outros gêneros, outras linguagens. E em toda a literatura está presente a história da literatura de forma que, além da mistura de gêneros, há um processo dialógico. “[...] os livros são influenciados por outros livros; os livros imitam, caricaturam, transformam outros livros [...]” (WELLEK; WARREN, 1962, p.298). No romance há todo um diálogo com o romance, desde as formas primitivas do *Satiricon* ao modelo de romance moderno do *Dom Quixote*, conforme mostrou Bakhtin (2019).

Importantíssimos são os estudos de Bakhtin sobre a forma do romance e de relevância incostestável para os estudos da Teoria Literária, assim como a teoria de Lukács, embora sua relação esteja ainda ligada à épica distante, do passado. No entanto, como ressalta Garramuño, faz-se urgente uma crítica que possa ler essas obras contemporâneas, ricas em linguagens, formas e discursos. A forma do romance dá conta de abarcar toda essa produção narrativa prosaica? A herança épica ainda é presente e capaz de traduzir seu estilo narrativo?

Mais do que um enredo, uma história bem construída, a literatura contemporânea, e a de Mutarelli, por extensão, experimenta novas formas de narrar. O experimentalismo com as formas, os gêneros, faz parte dessa escritura que joga com os padrões narrativos tradicionais, lineares. Mistura formas, estruturas; desloca gêneros, inclui recortes, imagens etc. O suporte livro é um anarquivamento resultado da reunião de fragmentos de outros arquivos, colagens; seleções do autor.

O artista Mutarelli invade a narrativa em prosa ficcional com as artes que produz: teatro, cinema, quadrinhos, poema, grafismos, colagens. O projeto experimental do

autor subverte a narrativa literária tradicional. Ele se configura não pela igualdade, mas pela diferença. As obras do projeto possuem ligação pelo objeto configurador da diferença. Cada obra, ou conjunto de obras, possui uma forma diferente de narrar, vinculada mais às características de uma determinada linguagem/arte, como visto nesta tese: as artes gráficas, o cinema, o teatro, a HQ. Mutarelli experimenta formas distintas de narrar, desde suas experiências nos quadrinhos. Projetos literários geralmente se produzem por meio de uma temática comum, como o *Inferno Provisório*, de Ruffato, por exemplo, as narrativas que acompanham uma personagem ou os romances históricos. O de Mutarelli, além do tema do isolamento, a diferença entre um e outro volume os une como projeto, pois cada um apresenta uma diferente forma narrativa e contempla a ideia da experimentação do autor.

Tentou-se aqui realizar a análise dessas obras a partir de material crítico também realizado no período da escrita dessas produções. Uma crítica que, assim como a literatura, também é nova e está em constante análise e modificação. Poderia soar como paradoxal uma análise de uma obra que se constitui inovadora com uma crítica de séculos passados, talvez desatualizadas, uma vez que as literaturas que analisavam pertenciam à época de suas críticas ou ainda a anteriores. Da mesma forma, tentou-se enfatizar uma crítica da arte, além do ponto de vista discursivo.

O termo de Perrone-Moisés, “literatura exigente”, talvez seja adequado para essa produção. Uma literatura que exige um leitor especializado. Um leitor que possua uma bagagem literária e cultural a altura das obras que lê. A literatura brasileira contemporânea não suporta mais um leitor diletante, é uma literatura altamente complexa, com diversos entrecruzamentos. Toda literatura requer uma certa participação do leitor, mas algumas já trazem em si boa parte dos componentes precisos para a leitura; a literatura lacunar, elíptica, exigente, requer sua completude com e pelo leitor.

Somente o estudo da forma ou do gênero, todavia, dá conta dessa produção? Essa diversidade de linguagens, modos, suportes podem ser analisadas ou classificadas pela forma do romance ou são artes inespecíficas, como coloca Garramuño? É o que vem tentando fazer a nova crítica, enxergar esses novos objetos com uma nova leitura, que contemple suas diversidades e complexidades, e com a qual este trabalho está em consonância. Este estudo buscou revelar não só a diversidade na escrita, mas diversidades de leituras da literatura contemporânea, desde os dispositivos do teatro, do cinema, das HQs, das artes gráficas, como de

leituras da crítica: do inespecífico, do não-classificável, das corralidades, e também, simplesmente, das leituras que dão a forma do romance como forma que abarca todas as linguagens. A literatura de Mutarelli reúne essas possibilidades de leituras e muitas outras, que ainda podem ser realizadas. Desse modo, as aproximações de cada conjunto de obra com determinadas concepções apresentados nesta tese devem servir como sugestões de leituras de obras tão complexas como a narrativa literária contemporânea de Mutarelli. Não podem ser enquadramentos fixos, mas possíveis parâmetros maleáveis e interpenetráveis, inclusive.

A incomunicabilidade trabalhada na obra mutarellianna desativa os gêneros, experimentando a inoperância que resulta no aberto/contingente. Sua forma é a do contingente, que pode se mostrar como um gênero de passagem. O que nos leva a redimensionar problematizações: seria possível afirmar que há uma despersonalização do eu conjugada com uma despersonalização do gênero romance? Uma perda de identidade desse gênero literário? Seria essa multiplicação do eu em Mutarelli também uma multiplicação do gênero? No processo de despersonalização, assim como falta um eu, falta também um gênero. Falta um lugar. É lugar de passagem para essa literatura. Essa falta, no entanto, pode se dar do ponto de vista da palavra, do discurso.

Deve-se recordar que Mutarelli opera suas criações pelo processo do pensamento por imagem, como ele próprio admite: partindo de uma imagem (Mutarelli, 2012a); na colagem de recortes, pinturas, transformando-se em escritas compulsivas (Mutarelli, 2022a). É nesse caminho da transposição da imagem para a palavra que algo se perde. Entretanto, do ponto de vista da imagem, nada falta. Não à toa, Mutarelli recorre nesse caminho ao teatro, à HQ, ao cinema, produz rabiscos, rascunhos, busca citações. Formas que tentam completar essa falta da palavra, pois são formas da imagem, completadas pela imagem. O que conecta essas formas, mesmo com a palavra, é a imagem.

Outras formas utilizadas por Mutarelli, além da literária, são também lacunares, são fragmentários: HQ, cinema, teatro são artes que abrem mão, que recusam um preenchimento. Mas, se há uma completude possível, é a imagem que a faz. Nessa mistura configuram-se num material de não definição, produtos da incomunicabilidade de Mutarelli.

Elege-se, aqui, para colocar um ponto final nesta pesquisa, assim como para abri-la a novos possíveis trabalhos, a concepção de Flora Süssekind sobre formas

corais, valendo-se Mutarelli de uma composição em diferentes planos e em diferentes linguagens. A ficcionalização de sua prosa é resultado de coralidades, das vozes discursivas, teatrais, pictóricas, cinematográficas, musicais, poéticas, artísticas, nas quais propositadamente se vê um tensionamento de gêneros e, em particular, do gênero romance, interrogando o campo literário. Frente a esta escrita-imagem mutarelliana, a expressão “prosa contemporânea”, como esboçada por Manzi, também pode ser um caminho promissor para pensar essa literatura. Desprender essa prosa da categorização romance para repensá-la como um meio da arte contemporânea (Manzi, 2023). Sob esse viés compreende-se, também, o entrecruzamento de linguagens ali presentes, cujas linhas de força estruturantes e instáveis se concentram em configurações artístico-literárias.

REFERÊNCIAS

Do autor

MUTARELLI, Lourenço. A história de João. In: Vários. **Porrada Especial**, número 8. São Paulo: Editora Vidente, 1990.

MUTARELLI, Lourenço. **Transubstanciação**. São Paulo: Dealer Editora, 1991.

MUTARELLI, Lourenço. **O Cheiro do Ralo**. São Paulo: Devir, 2002.

MUTARELLI, Lourenço. **Jesus Kid**. São Paulo: Devir, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. **O teatro de sombras**. São Paulo: Devir, 2007.

MUTARELLI, Lourenço. **A arte de produzir efeito sem causa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MUTARELLI, Lourenço. **Miguel e os demônios** – ou Nas delícias da desgraça. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

MUTARELLI, Lourenço. **O Natimorto**: um musical silencioso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

MUTARELLI, Lourenço. **Nada me faltará**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MUTARELLI, Lourenço. **O Cheiro do Ralo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUTARELLI, Lourenço. **Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

MUTARELLI, Lourenço. A narrativa do absurdo. [Entrevista concedida à] Leonardo Fuhrman. **Revista Língua Portuguesa**, n.77, p.12-16, mar. 2012a.

MUTARELLI, Lourenço. **Os Sketchbooks de Lourenço Mutarelli**. São Paulo: Editora Gráficos Buriti, 2012b.

MUTARELLI, Lourenço. **Diomedes**: a trilogia do acidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c.

MUTARELLI, Lourenço. Lourenço Mutarelli de corpo inteiro. [Entrevista concedida à] Ney Anderson. **Angústia Criadora**, 26 de nov. 2014. Disponível em: < <https://www.angustiacriadora.com/lourenco-mutarelli-de-corpo-inteiro/> > Acesso em 09/07/2024.

MUTARELLI, Lourenço. **O Grifo de Abdera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUTARELLI, Lourenço. **Capa Preta**. São Paulo: Comix Zone, 2019.

MUTARELLI, Lourenço. **COLEÇÃO EXPRESSA Nº14**. Lourenço Mutarelli. Lisboa: Oca Editorial, outubro de 2020a.

MUTARELLI, Lourenço, Over-12. In: MUTARELLI, Lourenço. **Mundo Pet**. São Paulo: Comix Zone, 2020b.

MUTARELLI, Lourenço. **Jesus Kid**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MUTARELLI, Lourenço. Entrevista: Lourenço Mutarelli & O Livro dos Mortos. [Entrevista concedida à] Vince Vader. **UpdateorDie**. Disponível em: <<https://www.updateordie.com/2022/08/11/entrevista-lourenco-mutarelli-o-livro-dos-mortos%Ef%BF%BC/>>, 11 ago, 2022a. Acesso em 15/07/2023.

MUTARELLI, Lourenço. **O Livro dos mortos**: Uma autobiografia hipnagógica. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b.

MUTARELLI, Lourenço. **Sequelas**. São Paulo: Comix Zone, 2023.

Sobre o autor

ALMEIDA, Cezar de; BASSETO, Roger. Introdução. In: MUTARELLI, Lourenço. **Os Sketchbooks/de Lourenço Mutarelli**. São Paulo: Editora Gráficos Buriti, 2012.

ANTUNES, Arnaldo. Texto de quarta capa. In: MUTARELLI, Lourenço, **O Cheiro do Ralo**. São Paulo: Devir, 2002.

ANTUNES, Arnaldo. Apresentação. In: MUTARELLI, Lourenço. **Os Sketchbooks/de Lourenço Mutarelli**. São Paulo: Editora Gráficos Buriti, 2012.

ASSIS, Diego. A soma de tudo. In: Ilustrada: **Folha de S. Paulo**. 25 de agosto de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2508200406.htm>> Acesso em 21/11/2021.

ASSIS, Diego. Lourenço Mutarelli afirma que vai parar de fazer quadrinhos. In: **G1 – Pop&Arte**. 27/09/2006. Disponível em: <<https://g1.globo.com/Noticiap.s/n.opArte/0,,AA1288702-7084,00.html>> Acesso em 11/07/2023.

BAROSSI, Luana. **Devires inauditos**: linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa. 2015. 269fl. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2015.

BASTOS. Brayan de Carvalho. **A conspiração da palavra e/ou a linguagem perturbada na escrita de Lourenço Mutarelli**. Dissertação (mestrado) Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

BRESSANE, Ronaldo. O incrível homem-pantufa. In: MUTARELLI, Lourenço. **O Natimorto** – um musical silencioso. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

CANDEIAS, Daniel Levy. **Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia**. Universidade de São Paulo, 2007. Dissertação (mestrado). Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-27112009-113730/> Acesso em 09/03/2014.

CASTANHO, Renata Manoni De Mello. **Fechem este maldito livro**: a insuficiência da escrita em O grifo de Abdera. 2018. 106f. Dissertação (mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

COELHO, Paulo Vítor. **É o cheiro, é o ralo, é o campo**: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro. 2018. 132f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

EMILIAO, Milena. O Natimorto - um musical silencioso. In: **VejaSP**. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/atracao/o-natimorto-um-musical-silencioso/>> Acesso em: 14/07/2023.

FERNANDES, Maria Aparecida. O autor: de gesto a dispositivo, de dispositivo à profanação de um outro gesto. In: **Kalíope**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. ISSN 1808-6977, v. 12 n. 23 – 2016. Disponível em: <Vista do O autor: de gesto a dispositivo, de dispositivo à profanação de um outro gesto (pucsp.br)>. Acesso em 22/01/2024.

GOMES, Arali Lobo. Disritmia Narrativa: a literatura de Mutarelli. In: MIRANDA, Adelaide Calhman de. [et al.]. **Protocolos críticos**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

HESSEL, Marcelo. Lourenço Mutarelli não quer mais criar HQs. In: **Omelete**. 03/11/2006. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/quadrinhos/lourenco-mutarelli-nao-quer-mais-criar-hqs>> Acesso em: 11/07/2023.

JESUS KID. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/jesus-kid/>> Acesso em 04/11/2023.

KACZUROSKI, Thiago. **Livro Dentro do Livro**: relações intertextuais e dialógicas em O Grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli. 2021, 73f. Dissertação (mestrado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.

MARQUES, Damásio. **Prosa marginal e literatura underground**: a linguagem de Mutarelli. Curitiba: Appris, 2022.

MARQUES, Damásio. O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV: a antificção científica nas teorias conspiratórias da narrativa mutarelliana. **Literartes n. 18**. (2023) Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193932>> Acesso em 29/01/2024.

MARTINS, Rafael. **A representação sob o signo da Esfinge em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli**. 2014. 173f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

NATIMORTO. In: **Papo de cinema**. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/filmes/natimorto/fotos/#>> Acesso em: 14/07/2023.

OLIVEIRA, Marília Correia Parecis de. O efeito de cinema no romance *Miguel e os Demônios*, de Lourenço Mutarelli. In: **Cadernos De Literatura Comparada**, (41), 261–290. <https://doi.org/10.21747/21832242/litcomp41a12>, 2019.

OLIVEIRA, Marília Corrêa Parecis de. **O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em O céu e o fundo do mar, de Fernando Bonassi, e Miguel e os demônios, de Lourenço Mutarelli**. 2019. 162f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2019.

PAZ, Líber “Eugênio”. **Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006**. Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. 2008..

PISANI, Heloisa. **O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia**. 2012. 134 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2012.

RODRIGUES, Victor de Barros. **Elementos do pensamento romântico e existencialista em O Cheiro do Ralo e O Natimorto, de Lourenço Mutarelli**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2018.

SANTOS, Marcos Antônio Fernandes dos. **Análise da obra “A arte de produzir efeito sem causa”, de Lourenço Mutarelli, sob a perspectiva da teoria do efeito estético**. 2020. 140f. Dissertação (mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2020.

SANTOS, Marcos Antônio Fernandes dos; ASSIS, Emanuel César Pires de. O romance contemporâneo pelo viés do efeito estético: uma leitura de “A arte de produzir efeito sem causa”, de Lourenço Mutarelli. **folio - Revista de Letras**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2022. DOI: 10.22481/folio.v14i1.10502. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/10502>. Acesso em: 25 jan. 2024.

SGAMBATTI, Milton Júnior. **O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me Faltará**. Dissertação (mestrado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2013.

SOLO ENTRETENIMENTO. **O Natimorto**. Disponível em: <<http://www.soloentretenimento.com.br/portfolio-posts/o-natimorto/>> Acesso em: 14/07/2023.

SOUZA, Manuela; VIANNA, Vera Lucia Lenz. Autoderterminação e destino: aproximações entre Édipo Rei, de Sófocles, e O Natimorto: um musical silencioso, de Lourenço Mutarelli. **Letras em Revista**, [S.I.], v. 10, n. 2, abr. 2020. ISSN 2318-1788. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/272>>. Acesso em: 22 jan. 2024.

TEIXEIRA, Frederico Dias Rosa Alves. **O Cheiro do Ralo**: adaptação e midialidade em Mutarelli e Dhalia. 2021. 126 f. Dissertação (mestrado) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. Belo Horizonte, 2021.

TIRIBA, Thiago Henriques. **A narração afásica de A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli**. 2020. 103 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

TIRIBA, Thiago Henriques; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. Afasia e desrazão em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S. I.], n. 25, p. 92–108, 2020. DOI: 10.23925/1983-4373.2020i25p92-108. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/51796>. Acesso em: 23 jan. 2024.

VILELA, André Ricardo Freitas Bezerra. **Fetichismo e reencantamento do mundo em Lourenço Mutarelli**. 2021. 204f. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

XAVIER, Valêncio. Prefácio. In: MUTARELLI, Lourenço, **O Cheiro do Ralo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YABIKU, Leila Toshie. **Um desafio na construção superegóica**: Lourenço e o pai. 2008. 126 f. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

ZENI, Lielson. Uma leitura de O Grifo de Abdera de Lourenço Mutarelli como realidades múltiplas. **Opiniões**, [S. I.], n. 16, p. 41-65, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.165663. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/165663>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Geral

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. Bartleby, ou Da contingência. In: AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby escrita da potência**. Trad. Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação? In: AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. 1. ed. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANDRADE, Antonio; PEDROSA, Celia [et al.] (orgs.). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ANGELI. In: **Angeli Matador**. Site oficial. Disponível em: < <https://www.angelimatador.com/>> Acesso em: 14/07/2023.

ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA Nº1. São Paulo: Nova Sampa e Devir Editora, junho de 2007.

ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA Nº 6. São Paulo: Nova Sampa e Devir Editora, agosto de 2008.

ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA Nº 8. São Paulo: Nova Sampa e Devir Editora, fevereiro de 2009.

AHRENZ, Jan Martínez. Burroughs, assassino. In: **Letras in.verso e re.verso**. Disponível em: < <https://www.blogletras.com/2015/07/burroughs-assassino.html>> Acesso em 22/01/2024.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, cultura popular e indústria cultural no Brasil. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A Estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance III: O romance como gênero literário**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BECKETT, Samuel. **Três diálogos com Georges Duthuit**. Revista Exagium. N.5. Universidade Federal de Ouro Preto, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/exagium/article/view/5877>>. Acesso em: 14/10/2024.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única**: obras escolhidas vol.2. Trad. De Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BEZERRA, Paulo. O fechamento de um grande ciclo teórico. In: BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance III**: O romance como gênero literário. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luís. Apresentação. In: MELVILLE, Herman. **Bartleby**, o escrivão. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

BORRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRECHT, Bertold. **Escritos sobre teatro** (tomo 1). Traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

BRECHT, Bertold. Vida de Galileu. Trad. Roberto Schwarz. In: BRECHT, Bertold. **Teatro de Bertold Brecht vol.5**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

BUENO, Eduardo. A fama e a fortuna da fraternidade Freak. In: SHELTON, Gilbert. **As fabulosas aventuras dos Freak Brothers**. Trad. Albino Poli Jr. e Marcos Aurélio Poli. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

BURROUGHS, William. **A Revolução Eletrônica**. Trad. Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão. Porto: Mil Folhas, 2003.

BURROUGHS, William. **Junky**. Trad. Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BURROUGHS, William. **Almoço nu**. Trad. Daniel Pelizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. **“Fin du siècle” por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

CIARLINI, Daniel Castello Brando. Por uma leitura underground da vida literária: Breves reflexões a partir de Boemia literária e revolução, de Robert Darnton. In: **Darandina** Revista eletrônica– Programa de Pós-Graduação em Letras/ UFJF – volume 9 – número 2, Juiz de Fora, 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 11, 2004.

COMPARATO, Doc. **Roteiro** – arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica Editora, 1983.

CONDE, Miguel. Coletânea diz reunir melhores autores dos anos 2000. Será? In: **O Globo**. 18/06/2011, 10:00h. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/coletanea-diz-reunir-melhores-autores-dos-anos-2000-sera-387137.html>> Acesso em 20/11/2021.

CRUMB, Robert. **Minha vida**. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Conrad, 2010a.

CRUMB, Robert. **Blues**. Trad. Daniel Galera. São Paulo: Conrad, 2010b.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I** – A imagem-movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II** – A Imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEXTER. **Oitavo anjo**. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/509-e/369962/>>. Acesso em 07/09/2023.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EISENSTEIN, Sergei. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (org.). **Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: princípios e práticas do lendário cartunista. Trad. Luís Carlos Borges; Alexandre Boide. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

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

ELLROY, James. **Jazz branco**. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ELLROY, James. **Tabloide Americano**. Trad. Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 1998.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência no cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FANTE, John. **Pergunte ao pó**. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.

FAVARETTO, Celso. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERNANDES, Sílvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, Jaime; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2017.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

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

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

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

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1995.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte** (tomo 2). Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

IBSEN, Henrik. **O pato selvagem**. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotresco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. Trad. Rachel Imanishi. In: GUINSBURG, Jaime; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LOPES, Silvina Rodrigues. Poesia: uma decisão. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 10, p. 72–80, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17978>. Acesso em: 9 jan. 2024.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000.

LUNA, Pedro de. **Marcatti**: tinta, suor e suco gástrico. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2014.

MACIEL, Luiz Carlos; LEAL, Claudio (org.) **Underground**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2022.

MACHADO, Arlindo. As três gerações do vídeo brasileiro. **Sinopse** (São Paulo), [S. l.], v. 3, n. 7, p. 22-33, 2001. DOI: 10.11606/issn.1807-8907.v3i7p22-33. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sin/article/view/205796>. Acesso em: 9 set. 2023.

MANZI, Jorge. A prosa como meio da arte contemporânea. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, [S. l.], n. 30, 2023. DOI: 10.23925/1983-4373.2023i30p27-47. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/61535>. Acesso em: 18 jul. 2024.

MASSENA, David. **Música do Diabo em Sonho de Giuseppe Tartini**. Disponível em: <https://davidmassena.com/musica-do-diabo-em-sonho-de-giuseppe-tartini/>. Acesso em 07/09/2023.

MARQUES, Damásio. Contar e não contar: a narração no romance gráfico O Mez da Gripe, de Valêncio Xavier. In: **Fronteiras** nº 27. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/view/54474/38280>>. Acesso em: 13/07/2023.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad. Helcio de Carvalho; Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M.Books do Brasil Editora, 2005.

MELVILLE, Herman. **Bartleby**, o escrivão. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MILLER, Henry. **Trópico de câncer**. Trad. Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NODARI, Alexandre. **“a posse contra a propriedade”**: pedra de toque do Direito Antropofágico. 168 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Santa Catarina, 2007.

OITICICA, Hélio. PARANGOLÉS, 1964-1979. In: **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>. Acesso em: 13/07/2023.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio [et al.] **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

PRADO, Gustavo dos Santos. Não engavetem os zines – as contradições da cena punk underground presente nos fanzines. (anos 80). In: **Anais do XXIII Encontro Regional de História da ANPUH-SP**. São Paulo: ANPUH-SP, 2016.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Respiração artificial**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.

PIGNATARI, Décio. **Letras, artes, mídia**. São Paulo: Editora Globo, 1995.

PINHEIRO, Márcio. **Rato de redação**. São Paulo: Matrix, 2022.

PINTO, Manuel da Costa. Orelha. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

PLATÃO. Livro VII. In: PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

RACIONERO, Luis. **Filosofías del underground**. Barcelona: Anagrama, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Rio de Janeiro: Burity, 1965.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

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

SARTRE, Jean-Paul. **As palavras**. Trad. J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

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

SHELTON, Gilbert. **As fabulosas aventuras dos Freak Brothers**. Trad. Albino Poli Jr. e Marcos Aurélio Poli. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

SMEE, Guilherme. Quadrinhos não são literatura. In: **LiteraturaRS**. Disponível em: <<https://literaturars.com.br/2020/02/05/guilherme-smee-quadrinhos-nao-sao-literatura/>> Acesso em: 29/01/2024.

Souza Cruz quer tirar advertência das embalagens de cigarros. 03 de maio de 2017. In: **Amazonas atual**. Disponível em: <<https://amazonasatual.com.br/souza-cruz-quer-tirar-advertencia-de-cigarrossouza-cruz-quer-tirar-advertencia-das-embalagens-de-cigarros/>> Acesso em 14/07/2023.

STIGGER, Veronica. **Delírio de Damasco**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. **Opsanie swiata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SÜSSEKIND, Flora. Coros, contrários, massa – A experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 1960. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. **Coros, contrários, massa**. Recife: Cepe, 2022.

VASCONCELOS, Sandra G.T. Do outro lado do espelho (Um estudo de E. A. Poe e Machado de Assis). **Língua e literatura**, v.15, n.18, 1990.

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

WELLEK, Renê; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

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

FILMES

ADAPTAÇÃO. Direção de Spike Jonze. São Paulo: Columbia Pictures, 2002. 1 DVD (114 min.)

A CONQUISTA da fama (Finding fame). Direção de Francis Whately. Filme para televisão. São Paulo: Canal Biss, 2019 (131 min.)

BARTON Fink, delírios de Hollywood, Direção de Joel Coen. Barueri: Flashstar filmes, 1991. 1DVD (116 min.)

DUNAS do Barato. Direção de Olivio Petit. Rio de Janeiro: Massangana Filmes, 2017. NETFLIX (90 min.)

EU, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão. Direção de René Allio. França: Versátil Home Vídeo, 1976. 1 DVD (124 min.)

JESUS Kid. Direção de Aly Muritiba. Curitiba: Grafo Audiovisual, 2022. Canal Brasil – NOW (88 min.)

MISTÉRIOS e paixões. Direção de David Cronenberg. São Paulo: LW distribuidora, 1991. 1 DVD (115 min.)

NATIMORTO. Direção de Paulo Machline. São Paulo: TeleImage, 2009. YouTube. (92 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6iyHWrUo2Qo&list=WL&index=3>. Acesso em 27/12/2023.

NINA. Direção de Heitor Dhalia. São Paulo: Gullane Filmes, 2004. 1DVD (90 min.)

O BANDIDO da luz vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2007. 1 DVD (92 min.)

O CHEIRO do Ralo. Direção de Heitor Dhalia. São Paulo: Universal Pictures, 2006. 1DVD (100 min.)

QUANDO eu era vivo. Direção de Marco Dutra. São Paulo: RT Features, GLOBOPLAY, 2014. (100 min.)

QUERO ser John Malkovich. Direção de Spike Jonze. São Paulo: Universal Studios, 1999. 1DVD (113 min.)

Vídeos

O Natimorto (cia do Piolho). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pshSX0TzSsc&t=1012s>. Acesso em 30/01/2023.

O silêncio profundo das coisas mortas. Dirigido por Rafael França. <https://m.facebook.com/galeriajaquelinemartins/videos/rafael-fran%C3%A7a-o-profundo-sil%C3%A7cio-das-coisas-mortas-1988-o-trabalho-de-rafael-fr/4391755790848402/>

PARABOLIC People. Sandra Kogut. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m8UR1bN9zmM>

Redes Sociais

Instagram – Cia do Piolho: <https://www.instagram.com/p/B50RFO3npda/>. Acesso em 30/01/2023

ANEXO - FORTUNA CRÍTICA SOBRE LOURENÇO MUTARELLI

Nota: A fortuna crítica de Mutarelli, levantada até janeiro de 2024, segue a ordem cronológica das publicações do artista. As tabelas finais apresentam os trabalhos que possuem como *corpus* principal mais de uma obra do autor – as obras estão indicadas entre colchetes – e as *graphic novels*, respectivamente.

Tipo de produção	O Cheiro do Ralo
Teses	1 - A transformação da figura do herói na modernidade tardia: uma leitura comparada do herói moderno Macunaíma em relação aos contemporâneos Buscapé e Lourenço na literatura e no cinema. por Pepler, Eliege Cristina. https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/49146; 2 - FETICHISMO E REENCANTAMENTO DO MUNDO EM LOURENÇO MUTARELLI. Vilela, André Ricardo Freitas Bezerra. https://app.homologacao.uff.br/riuff/handle/1/21892; 3 - “COM AS BESTAS NO VALE DAS SOMBRAS”: A QUESTÃO DO SUBTERRÂNEO NA OBRA DE LOURENÇO MUTARELLI. JOAQUIM ADELINO DANTAS DE OLIVEIRA. https://repositorio.ufrn.br/bitstream/123456789/25732/1/JoaquimAdelinoDantasDeOliveira_TESE.pdf;
Dissertações	1 - Da prosa marginal a literatura underground de Lourenço Mutarelli: O Cheiro do Ralo. Silva, Damasio Marques da. https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14753; 2 - É o cheiro, é o ralo, é o campo: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro. por Coelho, Paulo Vítor. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13052019-144359/pt-br.php; 3 - Um desafio na construção superegóica: Lourenço e o pai. por Yabiku, Leila Toshie. https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/15693; 4 - POR ONDE ANDA O AUTOR?: A TRAMA DA AUTORIA ENTRE O CINEMA E ALITERATURA BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS. AURELIO ORTH DE ARAGAO. https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=19271@1; 5 - A humanidade pelo ralo: relações sociais enquanto montagens perversas em O Cheiro do Ralo de Lourenço Mutarelli e Heitor Dhalia. Fonseca, Jivago Oliveira da. https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3793; 6 - O humor em O Cheiro do Ralo, de Lourenço Mutarelli. Negreli, Pâmella Possatti. http://repositorio.ufes.br/handle/10/11381; 7 - Reflexões sobre o herói na literatura brasileira contemporânea: uma análise do romance O Cheiro do Ralo, de Lourenço Mutarelli. Santos, Renata Oliveira dos. http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2526; 8 - O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia. Pisani, Heloisa.

	https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/teses-e-dissertacoes/o-cheiro-do-ralo-a-poetica-de-lourenco-mutarelli-e-o-processo-de-transposicao-para-o-cinema-por-heitor-dhaliadrains-smell-the-poetics-of-lawrence-mutarelli-and-the-transposition-to-cinema-by-he/; 9 - O CHEIRO DO RALO: adaptação e midialidade em Mutarelli e Dhalia. Frederico Dias Rosa Alves Teixeira. http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_FredericoDiasRosaAlvesTeixeira_18996_Textocompleto.pdf; 10 - O Cheiro do Ralo: literatura e cinema. Polnow, Rodrigo Nogueira (2016). https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2/browse?type=author&value=Polnow%2C+Rodrigo+Nogueira; 11 - NARRATIVAS TERRIFICANTES: o trágico em Rubem Fonseca, Lourenço Mutarelli e Fausto Fawcett. Jean Américo Cardoso. file:///C:/Users/Acer/Downloads/Tese_Jean_NARRATIVAS_TERRIFICANTES_-_o_trgico_em_Rubem_Fonseca_Loureno_Mu.pdf;
Artigos	1 - A estratégia da urgência: considerações sobre O Cheiro do Ralo, de Lourenço Mutarelli. Ivana Ferigolo Melo. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323157735013; 2 - “Tudo o que o mundo tem a lhe oferecer”: a monstruosidade em O Cheiro do Ralo, de Lourenço Mutarelli. por Juliana Ciambra Rahe Bertin. https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/26601; 3 - O Cheiro do Ralo: a estética do fragmento. por Yazlle, Senise Camargo Lima, Neto, Nefatalin Gonçalves. https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteraz/article/view/20695/15676; 4 - O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. por Juliana Ciambra Rahe Bertin. https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p37/pdf; 5 - O GROTESCO HUMORÍSTICO DE LOURENÇO MUTARELLI: A GARÇONETE E A NOIVA EM O CHEIRO DO RALO. NEGREL, Pâmella Possatti; SODRÉ, Paulo Roberto. Revista trama, 2019, Vol.15 (36). 6 - O CHEIRO DO RALO E AS COMPLICAÇÕES DA FORMA ROMANESCA NO HORIZONTE DA INDÚSTRIA CULTURAL. Marília Correia Parecis de Oliveira. https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/4005/pdf;
Livros/capítulos	1 - Prosa marginal e literatura underground: a linguagem de Mutarelli MARQUES, Damásio. Curitiba: Appris, 2022.
Monografias (Especializações/TCC)	-----

Tipo de produção	<i>O Natimorto</i>
Teses	1 - Devires Inauditos: linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa. por Barossi, Luana. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-15012016-124155/pt-br.php ;
Dissertações	-----
Artigos	1 - Autoderterminação e destino: aproximações entre Édipo Rei, de Sófocles, e O Natimorto: um musical silencioso, de Lourenço Mutarelli. Vera Lucia Lenz Vianna e Manuela Souza. https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/272 ; 2 - ESTÉTICA E ALTERIDADE EM O NATIMORTO: UM MUSICAL SILENCIOSO, DE LOURENÇO MUTARELLI. Manuela Souza. https://www.upf.br/uploads/Conteudo/seminarioleitura/artigos-2018/TEXTOS%20LITERARIOS%20Manuela%20Souza%20Machado.pdf ; 3 - A RESSURREIÇÃO MÍTICA DE O NATIMORTO. Rafael Guimarães Tavares da Silva. https://periodicos.unemat.br/index.php/moinhos/article/view/2427 ;
Livros/capítulos	-----
Monografias (Especializações/TCC)	-----

Tipo de produção	<i>Jesus Kid</i>
Teses	-----
Dissertações	-----
Artigos	-----
Livros/capítulos	-----
Monografias (esp/TCC)	-----

Tipo de produção	<i>A Arte de Produzir Efeito sem Causa</i>
Teses	1 - Poéticas da visualidade: a literatura multigenérica na cena contemporânea brasileira. por Pimentel, Daise de Souza. http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1981/1/DAISEDESOUZAPIMENTEL-2014-trabalho.pdf; NOTA: a tese se debruça principalmente sobre a obra de Nuno Ramos. No entanto, traz um subcapítulo sobre o livro de Mutarelli, com uma breve e reducionista análise ligando-a erroneamente aos quadrinhos.
Dissertações	1 - A narração afásica de A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli. por Tiriba, Thiago Henriques. https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/23513; 2 - A imagem na palavra: a representação sob o signo da esfinge em "A arte de produzir efeito sem causa", de Lourenço Mutarelli. por Rafael Martins. http://hdl.handle.net/1843/ECAP-9HMQVD; 3 - Análise da obra "A arte de produzir efeito sem causa", de Lourenço Mutarelli, sob a perspectiva da teoria do efeito estético. Santos, Marcos Antônio Fernandes dos. https://repositorio.uema.br/handle/123456789/1348; 5 - O REALISMO PERFORMÁTICO EM A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA, DE LOURENÇO MUTARELLI. Paes, Graziela Ramos. http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1904?mode=full;
Artigos	1 - Afasia e desrazão em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli. Tiriba, Thiago Henriques, Oliveira, Maria Rosa Duarte. https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/51796/33814; 2 - O ROMANCE CONTEMPORÂNEO PELO VIÉS DO EFEITO ESTÉTICO UMA LEITURA DE "A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA", DE LOURENÇO MUTARELLI. Marcos Antônio Fernandes dos Santos; Emanuel César Pires de Assis. https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/10502; 3 - ESCRITA LITERÁRIA, REALISMO E OUTROS ASPECTOS DO CONTEMPORÂNEO EM A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA, DE LOURENÇO MUTARELLI. Marcos Antônio Fernandes dos Santos; Emanuel César Pires de Assis. https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2054 4- A arte de produzir efeito sem causa: narrativa e transposição para o cinema em "Quando eu era vivo". Marcos Antonio Fernandes dos Santos; Ilka Vanessa Meireles Santos. https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/n30p145
Livros/capítulos	-----
Monografias (Especializações/TCC)	1 - As relações labirínticas entre espacialidade e personagem em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli. por Silva, Luciana Lima. https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/29733;

Tipo de produção	<i>Miguel e os Demônios</i>
Teses	-----
Dissertações	1 - O cruzamento de fronteiras entre literatura, cinema e roteiro cinematográfico em "O céu e o fundo do mar", de Fernando Bonassi, e "Miguel e os demônios", de Lourenço Mutarelli. Oliveira, Marília Corrêa Parecis de. https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181125 ;
Artigos	1 - <i>Mater Daemoniorum</i> : heterotopia e demonização em Miguel e os Demônios, de Lourenço Mutarelli. Silva, Matheus Victor; Vicente, Adalberto Luis. Revista A Cor das Letras (Online), 2022, Vol.22 (Esp.), p.35-48; 2 - O efeito de cinema no romance Miguel e os Demônios, de Lourenço Mutarelli. Marília Corrêa Parecis de Oliveira. https://www.ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/566 ;
Livros/capítulos	1 - Uma leitura do universo simbólico em Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça, de Lourenço Mutarelli. Mariany Teresinha Ricardo. https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/243299/literatura-e-seus-hibridos-II.pdf?sequence=1 ;
Monografias (Especializações/TCC)	-----

Tipo de produção	<i>Nada me Faltará</i>
Teses	-----
Dissertações	1 - O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me Faltará. Sgambatti Júnior, Milton. https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/14721 ;
Artigos	1 - O autor: de gesto a dispositivo, de dispositivo à profanação de um outro gesto. por Fernandes, Maria Aparecida. https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/31351/21855 ;
Livros/capítulos	-----
Monografias (Especializações/TCC)	-----

Tipo de produção	<i>O Grifo de Abdera</i>
Teses	-----
Dissertações	1 - Livro dentro do livro: relações intertextuais e dialógicas em O grifo de abdera, de Lourenço Mutarelli. por Kaczuroski, Thiago. https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24199; 2 - 'Fechem este maldito livro': a insuficiência da escrita em O grifo de Abdera. Castanho, Renata Manoni De Mello. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP; Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas 2018-10-18. https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-22032019-123756/pt-br.php;
Artigos	1 - Uma leitura de O Grifo de Abdera de Lourenço Mutarelli como realidades múltiplas. Zeni, Lielson. Opiniões; n. 16 (2020): Dossiê: Performatividade e Campo Expandido na Literatura Brasileira; 41-65. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas 2020-07-31 https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/165663?gathStatIcon=true 2 - Reflexões iniciais sobre a paratopia criadora na obra "O Grifo de Abdera" de Lourenço Mutarelli. Doretto, Vitoria Ferreira. Opiniões; n. 14 (2019): Dossiê: A tragédia e o trágico na literatura brasileira; 167-177. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas 2019-07-30. https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/154190?gathStatIcon=true 3 - LOURENÇOS E O GRIFO DE ABDERA: A PARÓDIA DE SI MESMO Guilherme Lima Bruno E Silveira Vizette Priscila Seidel. file:///C:/Users/Acer/Downloads/2160.pdf;
Livros/capítulos	-----
Monografias (Especializações/TCC)	-----

Tipo de produção	<i>O Filho mais velho de Deus e/ou Livro IV</i>
Teses	-----
Dissertações	-----
Artigos	O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV: a antificção científica nas teorias conspiratórias da narrativa mutarelliana. MARQUES, Damásio. Revista Literartes n. 18 https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193932
Livros/capítulos	-----
Monografias (Especializações/TCC)	-----

Tipo de produção	<i>O Livro dos Mortos</i>
Teses	-----
Dissertações	-----
Artigos	-----
Livros/capítulos	-----
Monografias (Especializações/TCC)	-----

Tipo de produção	Mais de uma obra
Teses	1 - Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli : hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico. [várias] Silva, Guilherme Mariano Martins da [UNESP]. Universidade Estadual Paulista (UNESP). https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127745; 2 - Configurações do grotesco nos romances de Lourenço Mutarelli: transgressões da representação e do discurso narrativo. [O Cheiro do Ralo e Miguel e os Demônios]. Silva, Matheus Victor. https://repositorio.unesp.br/handle/11449/250065;
Dissertações	1 - Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia, Daniel Levy Candeias [O Cheiro do Ralo, O Natimorto e Jesus Kid] (Linguística – Semiótica) USP: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-27112009113730/publico/DanielLevyCandeias.pdf; 2 - Do buraco e/ou o abjeto e o mundano na literatura de Lourenço Mutarelli. [O Cheiro do Ralo, O Grifo de Abdera e O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV]. Santos, Douglas Eraldo dos. https://repositorio.unisc.br/jspui/handle/11624/3381; 3 - Lourenço Mutarelli, a imagem e a palavra: concepções pós-autônomas sobre quadrinhos e literatura. [A Caixa de Areia e O Natimorto]. Souza, Arthur Dias de. https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10770?show=full; 4 - O ROMANCE TRAGICÔMICO DE LOURENÇO MUTARELLI [O Cheiro do Ralo e O Natimorto] Vilela, André Ricardo Freitas Bezerra. https://app.uff.br/riuff/handle/1/3523?locale-attribute=en; 5 - Escritas do desabrigo na ficção de Lourenço Mutarelli: O Cheiro do Ralo, O Natimorto e A arte de produzir efeito sem causa. Bianca Magela Melo Silva. https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/35574; 6 - Elementos do pensamento romântico e existencialista em "O Cheiro do Ralo" e "O Natimorto", de Lourenço Mutarelli. Chagas, Pedro Dolabela. https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/58109?show=full; 7 - O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli. [O Cheiro do Ralo, O Natimorto, Jesus Kid, A Caixa de Areia, Mundo Pet, Réquiem e Quando meu pai encontrou o e.t. fazia um dia quente] Lima, Felipe Crespo de. https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/6707; 8 - Jogo ficcional: a estética de Lourenço Mutarelli. [HQs e A arte de produzir efeito sem causa] Ferreira, Cibebe Barbosa. https://repositorio.unesp.br/handle/11449/217809; 9 - A conspiração da palavra e/ou a linguagem perturbada na escrita de Lourenço Mutarelli. [várias] Bastos, Brayan de Carvalho. https://www.bdttd.uerj.br:8443/handle/1/6277;
Artigos	1 - Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli, Pascoal Farinaccio. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323129312015; 2 - Scénario, bande dessinée, film : les romans intermédiaires de Marçal Aquino et Lourenço Mutarelli. Angélica Amâncio. https://journals.openedition.org/caravelle/9096; 3 - Esquemas cognitivos e a análise de obras literárias: o personagem Lourenço Mutarelli. Gorenstein, Gabriela; Neto, Tito Paes de Barros; Neto,

	Francisco Lotufo. Revista brasileira de terapia comportamental e cognitiva, 2016, Vol.17 (3), p.92-102 4 - Tracejando Mutarelli: paralelos entre prosa literária e artes visuais na ficção brasileira contemporânea. Adeodato Junior, Jorge Luiz. Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões, 2014, Vol.4 (1), p.105-119 [A Arte de Produzir Efeito sem Causa e O Cheiro do Ralo] https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6132595; 5 - Lourenço Mutarelli e a produção literária brasileira contemporânea. [O Cheiro do Ralo e A Arte de Produzir Efeito sem Causa]. Marcos Antônio Fernandes dos Santos. https://periodicos.unir.br/index.php/RE-UNIR/article/view/6468; 6 - A CIDADE POR INVENTAR E A COMUNIDADE POSSÍVEL NA LITERATURA DE LOURENÇO MUTARELLI: UMA VISADA NOS ESPAÇOS DE SUSPENSÃO SUGERIDOS EM O CHEIRO DO RALO E A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA. Bianca Magela Melo. http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18112; 7 - O REALISMO GROTESCO DE LOURENÇO MUTARELLI [O Cheiro do Ralo e Miguel e os demônios] Matheus Victor Silva http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/17097;
Livros/capítulos	1 - GOMES, Arali Lobo. Disritmia Narrativa: a literatura de Mutarelli. In: MIRANDA, Adelaide Calhman de. [et al]. Protocolos críticos. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
Monografias (Especialização/TCC)	-----

Tipo de produção	Graphic Novels
Teses	1 - A narrativa visual de Lourenço Mutarelli: o uso fragmentado da linguagem dos quadrinhos em seus primeiros romances gráficos Silveira, Guilherme Lima Bruno e [UNESP]. Universidade Estadual Paulista (UNESP). https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127555; 2 - Tecnologia e cultura nos quadrinhos independentes brasileiros. Paz, Liber Eugenio. http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/2946
Dissertações	1 - O grotesco nas histórias em quadrinhos brasileiras : bestiários do humor e do medo em Francisco Marcatti e Lourenço Mutarelli. por Macedo “Júnior”, Jairo. https://repositorio.unb.br/handle/10482/21051; 2 - Espinosa e Diomedes: um estudo sobre o detetive contemporâneo. por Goudinho, Luciana da Silva. https://app.uff.br/riuff/handle/1/3001; 3 - Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006. Paz, Líber “Eugênio”. https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/27136; 4 - Configurações do grotesco nas histórias em quadrinhos de Lourenço Mutarelli. Ledo, Allan Cesar Dourado. http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/5089
Artigos	1 - Memórias fraturadas: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli [A caixa de areia]. por Araújo, Pedro Galas. https://www.scielo.br/j/elbc/a/JNrThM7gZMssJYLfwxThp5z/?lang=pt; 2 - A sombra do mundo: excesso e aprisionamento em Diomedes: a trilogia do acidente, de Lourenço Mutarelli. por André Cabral de Almeida Cardoso. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323141078014; 3 - El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli. Waldomiro Vergueiro. Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta Habana v. 2, n. 6, p. 105-113, 2002.Habana 2002 4 - Concepção e desmoronamento da imagem paterna no livro Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente, de Lourenço Mutarelli Fernandes, Caroline Aparecida dos Santos Ietrônica, 2019, Vol.12 (3), p. 5 - O Processo de Degradação em Lourenço Mutarelli: uma análise da HQ “Mundo PET”. Moreira, Valter Do Carmo 9ª Arte (São Paulo); v. 5 n. 2 (2016); 66-91. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes 2017-06-11. https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/137146?gathStatIcon=true; 6 - O EU confessional nos quadrinhos: apontamentos sobre a obra em quadrinhos Mundo Pet, de Lourenço Mutarelli, sob a perspectiva do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune. Carla Cardoso Silva.
Livros/capítulos	-----
Monografias (Especializações/TCC)	-----