

CIBELE BARBOSA FERREIRA

**Jogo ficcional:
A estética de Lourenço Mutarelli**

**ASSIS
2022**

CIBELE BARBOSA FERREIRA

Jogo ficcional:

A estética de Lourenço Mutarelli

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

F383j Ferreira, Cibele Barbosa
Jogo ficcional: a estética de Lourenço Mutarelli / Cibele
Barbosa Ferreira. Assis, 2022.
121 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

1. Literatura brasileira. 2. Histórias em quadrinhos.
3. Mutarelli, Lourenço, 1964-. I. Título.

CDD 741.5



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Jogo ficcional: A estética de Lourenço Mutarelli

AUTORA: CIBELE BARBOSA FERREIRA

ORIENTADOR: GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Profa. Dra. GABRIELA KVACEK BETELLA (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Prof. Dr. VICTOR LUIZ DA ROSA (Participação Virtual)
UFOP / Mariana

Assis, 14 de fevereiro de 2022

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador, professor Dr. Gilberto Figueiredo Martins. Aos professores, funcionários e colegas da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Assis, que tornaram possível o desenvolvimento deste trabalho. Aos professores: Dra. Gabriela Kvacek Betella, Dra. Sandra Aparecida Ferreira e Dr. Victor Luiz da Rosa pelas considerações feitas no Exame Geral de Qualificação e Defesa, que foram determinantes para a conclusão deste trabalho.

Ao suporte dado por minha família e às orações de minha mãe.

À potência das amizades, inspiração para seguir caminho.

À Viviane: pela coragem na construção dos afetos e de territórios visíveis e invisíveis de existência e resistência.

RESUMO

O trabalho propõe uma análise da estética de Lourenço Mutarelli a partir do reconhecimento da expressão de algumas linhas de força e suas reincidências em diferentes formas artísticas por meio da intersecção entre elementos visuais e verbais para a construção de sentido narrativo. Em um primeiro momento, privilegia-se a análise de suas histórias em quadrinhos e de procedimentos artísticos utilizados no surgimento de perspectivas reincidentes em suas obras, tais como a representação da ruína e do vazio, bem como o dinamismo propiciado pela inserção do enigma e da manipulação da memória como recursos composicionais. Posteriormente, contextualiza-se a persistência dessas perspectivas na dinâmica do jogo e seus desdobramentos formais nos primeiros romances do autor, a qual encontra na construção do ponto de vista seu pleno desenvolvimento. Por fim, investigam-se as ressonâncias das linhas de força identificadas a partir da mudança formalizada na opção pela narração heterodiegética, sobretudo no romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008). A escolha por determinada atitude narrativa, a permanência do vazio e da necessidade de seu preenchimento pela reiteração de afetos, bem como sua expressão em palavras e imagens e o protagonismo da linguagem ressentida, são pistas para a compreensão da instauração de uma estética circular que, por fim, sugere uma transformação das condições representativas da literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Ficção Contemporânea. História em quadrinhos. Lourenço Mutarelli.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the Lourenço Mutarelli's aesthetics based on the recognition of the some power lines and their recurrence in different artistic forms through the intersection between visual and verbal elements for the construction of narrative meaning. In a first moment, the analysis of his comics and the artistic procedures used in the emergence of recurrent perspectives in his works is privileged, such as the representation of ruin and emptiness, as well as the dynamic propitiated by the insertion of the enigma and the manipulation of memory as compositional resources. Later, these perspectives persistence is contextualized in the dynamics of the game and its formal unfolding in the author's first novels, which finds its full development in the construction of the point of view. Finally, we investigate the proposed power lines resonances from the change formalized in the option for heterodiegetic narration, especially in the novel *A arte de produzir efeito sem causa* (2008). The choice of a certain narrative attitude, the permanence of emptiness and the need to fill it through affection reiteration, as well as its expression in words and images and the protagonism of resentful language, are clues for the understanding of a circular aesthetic that ultimately suggests a transformation of the representative conditions of contemporary Brazilian literature.

Key words: Brazilian Literature. Contemporary Fiction. Comics. Lourenço Mutarelli.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Erasmo Roberto publicado em <i>Over-12</i> . Fonte: MUTARELLI, 1988.....	19
Figura 2 - Capa de <i>Transsubstanciação</i> . Fonte: MUTARELLI, 1991.....	22
Figura 3 - Personagem Thiago de <i>Transsubstanciação</i> . Fonte: MUTARELLI, 1991.....	25
Figura 4 - Fim da história de <i>Transsubstanciação</i> . Fonte: MUTARELLI, 1991.....	27
Figura 5 - Personagem Mara Tara de Angeli. Fonte: ANGELI, 1990.....	31
Figura 6 - Personagem Elizabeth de <i>Desgraçados</i> (recorte de um quadrinho). Fonte: MUTARELLI, 1993.....	31
Figura 7 - Página de <i>Eu te amo Lucimar</i> . Fonte: MUTARELLI, 2019.....	34
Figura 8 - Página de <i>Eu te amo Lucimar</i> . MUTARELLI, 2019.....	37
Figura 9 - Detetive Diomedes em "O grande circo". Fonte: MUTARELLI, 2012.....	43
Figura 10 - Sequências das primeiras páginas de <i>A caixa de areia ou eu era dois no meu quintal</i> . Fonte: MUTARELLI, 2005.....	47
Figura 11 - Página de <i>A caixa de areia ou eu era dois no meu quintal</i> . Fonte: MUTARELLI, 2005.....	50
Figura 12 - Página de <i>A caixa de areia ou eu era dois no meu quintal</i> . Fonte: MUTARELLI, 2005.....	51
Figura 13 – Fragmento do romance <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> . Fonte: MUTARELLI, 2008.....	99
Figura 14: Imagens que abrem cada capítulo do romance <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> . Fonte: MUTARELLI, 2008.....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O PODER DA IMAGEM	15
1.1 A imagem como ruína.....	17
1.2 A profundidade do vazio.....	33
1.3 A instauração do enigma.....	41
1.4 Memória e representação.....	46
2 O PODER DA PALAVRA	54
2.1 <i>O cheiro do ralo</i>	55
2.2 <i>O natimorto: um musical silencioso</i>	62
2.3 <i>Jesus Kid</i>	68
3 O JOGO DA ESCRITA: A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA	73
3.1 O ponto de vista e a representação.....	76
3.2 O poder da ficção.....	87
3.3 A imagem como vórtice.....	97
3.4 A linguagem ressentida.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

Imagine estar apontado para sua cabeça um revólver calibrado com uma bala alojada aleatoriamente. Pronto para ser acionado, o disparo pode fazer acontecer uma tragédia. Roleta-russa é um jogo de “sorte ou azar”, uma prática letal em que depois de armazenada uma única bala, o tambor do revólver é girado e fechado de modo que a localização do projétil se torne indeterminada. Ao apontar a arma para um alvo e apertar o gatilho, as consequências, embora previsíveis, não estão imediatamente definidas. Há o benefício da dúvida. Foi assim que Lourenço Mutarelli passou seu aniversário de 24 anos, em um jogo involuntário de roleta-russa. Ao sair da casa de sua mãe, dois homens desconhecidos, na intenção de roubar o carro em posse de sua amiga, os forçam a entrar no veículo e com eles seguir viagem. Encapuzado e com um revólver apontado para sua cabeça, em meio a terríveis possibilidades verbalizadas pelos desconhecidos - estupro, sequestro e outras violências -, Mutarelli lembra-se de um amigo que dizia que, quando uma pessoa deseja indubitavelmente a morte, com a força de seu pensamento ela pode de fato morrer. E assim ele desejou cada vez mais intensamente durante o desconhecido percurso, investindo todas as suas forças no projeto consciente de sua morte. Quando acreditava que já tinha conseguido aniquilar pelo menos 80% de si mesmo, ele é retirado ainda vendado do interior do automóvel. No momento em que tiram sua venda ele descobre, em meio aos companheiros de trabalho, que o acontecimento se tratava, na verdade, de uma festa surpresa¹.

Passado o espanto, Mutarelli entra em uma profunda crise em que não conseguia sair de casa, dirigir ou mesmo ficar sozinho. É nesse momento que ele começa a produzir suas mais célebres histórias em quadrinhos, reconhecidas pela forma absolutamente diversa de representar a realidade em relação à produção de seus contemporâneos. Embora de natureza biográfica, o episódio do sequestro forjado traz questionamentos sobre a ficção e o poder da construção de imagens por meio das palavras. Um indivíduo que está vendado consegue organizar sua imaginação exclusivamente a partir de um arranjo de imagens relacionadas às experiências passadas. No caso de Mutarelli, sua atividade imaginativa dependia necessariamente da manipulação das palavras proferidas pelos até então desconhecidos que, por sua vez, se empenhavam no convencimento da trama. No momento em que se cria uma história, como a

¹ Esse episódio é ficcionalizado em sua história em quadrinhos *Réquiem* (1998), publicada pela editora Tonto e posteriormente reeditada na segunda edição de *Transsubstanciação* (2001) pela Editora Devir. O acontecimento é narrado no documentário *Tarja Preta – Lourenço Mutarelli* (2005). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4IRxJnu7E>>. Acesso em 29 mar. 2021.

simulação de um sequestro, por exemplo, há a necessidade de acionar técnicas narrativas para que o enredo seja convincente, mais do que verdadeiro. O acontecimento, embora posteriormente descoberto como fictício, teve desdobramentos reais e decisivos na produção ficcional de Mutarelli em que se percebe um incessante investimento no questionamento das possibilidades de representação do real. Evidentemente, há diferença entre o sofrimento objetivo de um indivíduo e o retrato da dor de uma personagem. No entanto, a produção da obra de arte não está alheia às experiências, o que torna ambivalente a relação entre artifício, veridicidade e verossimilhança.

A relação indissolúvel entre imagem e palavra na estética mutarelliana sugere uma transformação dos limites da ficção contemporânea no que se refere à dialética construção do imaginário, na medida em que os significados das imagens não podem ser concebidos imediatamente, mas na relação com a realidade e seu plano discursivo. As contradições da sociedade de consumo são fundamentadas pelo investimento na produção de determinado olhar, uma fascinação por imagens específicas que, cada vez mais, privilegiam a percepção individual em detrimento da conscientização de arranjos coletivos como justificção da realidade (SCHØLLHAMMER, 2007). Os desdobramentos e consequências desse *modus operandi* estão inevitavelmente presentes na produção da obra de arte.

No primeiro capítulo desta dissertação, investiga-se a relação entre a imagem e o olhar a partir da identificação de linhas de força presentes de diferentes formas ao longo da obra mutarelliana. Sua primeira fase, que concentra os álbuns *Transsubstanciação* (1991), *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994) e *A Confluência da Forquilha* (1997), é muito dependente da expressão imagética como elemento definidor de sentido. O primeiro álbum marca uma ruptura em seu percurso autoral, com alterações estruturais que no título já estão sugeridas. Nesse período, as produções de Mutarelli revelam um traço brutesco que marca categoricamente seu estilo, bem como a expressão de temas que serão explorados de diferentes formas em muitas de suas obras posteriores. A ruína, por exemplo, assumirá diferentes faces ao longo da produção em quadrinhos como forma de projeção do passado e sua interferência na construção do presente. Tal processo se dá pela representação da memória e suas supostas lacunas, de tal forma que seu traço passa a sugerir uma ânsia pela completude, o que se desdobrará tecnicamente no preenchimento obsessivo dos espaços vazios. No entanto, esse preenchimento não revela um apaziguamento entre a personagem e seu mundo, mas acentua o sentimento de privação de sua própria humanidade. As imagens, quando não evidenciam a degradação do sujeito, expressam uma melancolia que organiza as reações afetivas do sujeito

em sua relação com o mundo. Essa dinâmica é eixo dessa primeira fase mutarelliana, que será suavizada com a produção das histórias policiais do detetive Diomedes e que, no entanto, persistem em situar o fracasso como sentimento dominante.

Nesse momento, focaliza-se a instauração de um elemento novo e determinante na produção romanesca de Mutarelli: o enigma. Nas histórias do detetive e sua atividade de procura, formaliza-se, com o elemento lúdico, a instauração de uma perspectiva circular que assumirá boa parte de suas produções posteriores. Tal dinamismo reorienta o universo caótico em que vivem suas personagens, caos que não se revela enquanto mera desorganização ou anúncio de deformidades, mas como lógica que estrutura e dá pleno desenvolvimento à história. A procura do detetive por um mágico chamado Enigmo em *Diomedes – a trilogia do acidente* (2012) situa as ambivalências da ânsia pela descoberta que se perpetua infinitamente, uma ironia a final, uma vez que um mágico sabe muito bem manipular a arte da (des)aparição. Desse modo, observa-se que a estruturação do trabalho de Mutarelli assume uma importância que buscar perverter a relação entre representação e realidade, instaurando o jogo como elemento temático e formal.

A utilização desse recurso expressivo fica ainda mais evidente quando, depois de publicar seus primeiros romances, ele produz uma história em quadrinhos que questiona as condições representativas. *A caixa de areia, ou eu era dois em meu quintal* (2005) marca uma maturidade que o consagra como artista contemporâneo, aquele que busca provocar as técnicas tradicionais de representação a partir da estruturação da insuficiência da própria forma como expressão do real. O sentimento de inadequação manifesto por suas personagens é revelado não somente tematicamente, mas reiteradamente inscrito na e pela forma. Nesse sentido, a produção romanesca de Mutarelli se revela provocativa. É contemporâneo quando expõe características da sociedade na qual a ideologia predominante centraliza o indivíduo e o faz acreditar que é capaz de tudo, ao mesmo tempo que investe na produção dessa impossibilidade, gerando sentimentos como sensação de fracasso e vergonha (MORALES, 2012). Como expressão do anseio pelo pertencimento, percebe-se que o indivíduo se lança com obstinação na conquista de uma suposta adequação, o que culmina no empobrecimento das experiências coletivas por meio da depreciação da diversidade. Diante de um universo visual que cria um fascínio pela determinação de um específico estado de graça, cria-se um tipo ideal de indivíduo em consonância com os imperativos de mercado.

As produções dos primeiros romances do escritor paulistano evidenciam as concepções que idealizam o indivíduo segundo essa perspectiva. No segundo capítulo é contextualizada a inserção do autor na produção literária seguindo as linhas de força propostas no capítulo anterior. Na análise de algumas imagens que integram o início de sua carreira, nota-se em seus romances um investimento em provocá-las a partir da palavra, na criação de um jogo representativo como dinâmica possível para a instauração de sentido. Tal provocação questiona, por fim, a própria linguagem. Ela produz efeito diante de determinado modo de pensar a realidade e as possibilidades representativas de certos procedimentos performáticos. Os três primeiros romances - *O cheiro do ralo* (2002), *O natimorto* (2004) e *Jesus Kid* (2004) - revelam o uso de diferentes técnicas na criação dessas imagens por meio de procedimentos narrativos, como a narração autodiegética por exemplo, que despertam, mais do que uma aproximação com as personagens, um sentimento de cumplicidade no leitor. Portanto, investiga-se a relativização da divisão categórica entre realidade e ficção considerando o jogo como motivo temático e estratégia formal nesses primeiros romances. Conforme o estilo adotado é possível perceber a expressão da ficção em torno da ilusão do eu e a necessidade da adoção de determinado ponto de vista para a construção desse sentido.

A apresentação desses primeiros romances mediante o poder da palavra como sugestão do real prepara o leitor para a compreensão do jogo da escrita empreendido no romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), objeto de análise do terceiro capítulo. A perspectiva será reconfigurada por meio da narração heterodiegética que, por sua vez, organiza os acontecimentos na medida em que provoca no leitor questionamentos da função do narrador no desenvolvimento da história. Instaurada a necessidade de um suposto desvendamento, sobretudo daquele que narra, há a aproximação de uma perspectiva em que se privilegia a construção de sentido por meio de artifícios outros para obter a ilusão de realidade. O movimento de ensimesmar-se provoca nas personagens mutarellianas uma organização do mundo a partir de suas ideias, ainda que não coincidam com a realidade presente. O protagonista do romance analisado no terceiro capítulo concebe o presente como um tempo em que é possível aprisionar o seu passado ou, até mesmo, inventá-lo. Ele retorna para a casa do pai depois de um amigo lhe contar sobre uma traição recente. Ele nada viu, mas as imagens criadas como forma de visualizar o fato o perseguem paranoicamente e trazem uma paralisia angustiante aos seus dias. Até que chegam pelos correios estranhas caixas que contêm objetos aparentemente aleatórios, entre eles, um recorte de jornal com o título de uma matéria em inglês em que se relata um assassinato. Tais palavras passam a ser objeto de decifração do protagonista

que, a todo custo, busca captar o sentido das frases acreditando que exista uma possível mensagem oculta imprescindível para sua vida. A obsessão pela decifração do suposto enigma se torna eixo da narrativa, provocando no leitor semelhante desejo pelo desvendamento, de tal forma que se tornam quase imperceptíveis os detalhes diante da atitude do narrador e o modo como este decide contar a história.

O romance é estruturado com base na relação de interdependência de imagem e palavra para a instauração de sentido. No início dos capítulos dispostos nos primeiros romances editados pela Companhia das Letras, é frequente a utilização de ilustrações do próprio autor, mas que em nada determinam o desenvolvimento da história. Já nesse de 2008, as imagens estruturam o sentido da obra na medida em que expressam um momento de distanciamento da voz narrativa em que o leitor “vê com os próprios olhos” a relação conflituosa com as palavras estabelecida pelo protagonista. Pela expressão dessas imagens pode-se visualizar aspectos da atividade de decifração empreendida por ele e sua subsequente formalização na narrativa. A disposição visual desse processo sinaliza ao leitor o tempo da narrativa, ali expresso pela forma circular das infinitas esferas dispostas a cada capítulo. Não são imagens imediatamente compreensíveis, nem expressões evidentes do sofrimento humano como outrora. Há um jogo entre imagem e palavra que expressa uma dinâmica das relações entre as personagens, nas quais há a frequente instauração de competitividade, inveja e euforia, afetos que encontram no jogo pleno desenvolvimento.

Seguindo as linhas de força propostas desde o início, no último capítulo eles se reconfiguram na opção pela mudança do ponto de vista, isto é, são estruturados em consonância com as possibilidades formais. Nota-se que a o jogo como motivo temático não é capaz de, por si só, sustentar a sucessão dos acontecimentos. A sistemática reiteração de afetos como mágoa, desilusão, bem como a sensação de descontrole e fracasso, mostram-se como determinantes na construção da identidade do protagonista, o que desencadeia uma série de acontecimentos que envolvem assédios, doenças e um projeto de assassinato. Esses fatos são ofuscados pelo processo de decifração das caixas e das frases nelas contidas, enigmas que Júnior decide desvendar por dias a fio e a todo custo. No entanto, a ação das personagens não pode ser revelada ao leitor sem antes passar pelo olhar do narrador que, por sua vez, organiza a história de acordo com seus interesses.

Desse modo, se faz necessário analisar o poder da imagem, tanto na sua expressão objetiva quanto na produção de imaginários que, no caso, estimulam o leitor a estabelecer uma

relação particular com a palavra. Em princípio, a dinâmica do jogo da escrita seria suficiente para estabelecer a interação entre os elementos visuais e verbais, no entanto, no decorrer da narrativa percebe-se que o modo como as personagens são apresentadas ao leitor, bem como a organização dos acontecimentos, reorientam o olhar para a função do narrador que, aparentemente, mantém reciprocidade na recorrência de determinados afetos primordiais para o desenvolvimento da história. Por isso, investiga-se a utilização de procedimentos formais que possam caracterizar a obra enquanto um jogo da escrita em sua perspectiva cíclica instaurada pela voz narrativa. Por fim, se reconhece uma inversão na ordem das linhas de força propostas no início, reconfiguração esta justificada pela própria exigência da forma que o romance assume no que se refere às condições representativas da contemporaneidade.

1 O PODER DA IMAGEM

Em uma de suas entrevistas, Lourenço Mutarelli não hesita em manifestar seu incômodo diante da manipulação das imagens no cinema em adaptações de seus romances². Em determinado momento, uma de suas recusas em prosseguir com suas histórias em quadrinhos, partiu da ideia de que a imagem visual é algo que aprisiona aquele que a observa. A escrita, ao contrário, faria do leitor um fruidor da criatividade, se tornando cúmplice da produção de sentido e, em certa medida, construtor da narrativa. Sua desconfiança surge no momento em que acredita que o processo de invenção das imagens visuais é capaz de reorganizar não apenas o presente, mas de projetar o passado a partir das referências da memória na construção da identidade. Dialeticamente, a experiência possibilita a criação de linguagens em consonância com a necessidade da representação da realidade.

Nas primeiras histórias em quadrinhos de Mutarelli são representadas as angústias do indivíduo contemporâneo que se sente abjeto em seu tempo. Seu estilo, em princípio, causou bastante estranheza: personagens desajustadas, mutiladas, deprimentes, transitam por espaços tão fragmentados quanto sua vida. Não por acaso, a forma escolhida para ilustrar essas histórias foi o quadrinho, pois, o formato alude à contenção de uma crise humana predominante. Mesmo em isolamento, suas personagens estão cercadas de uma infinidade de objetos, cenários produzidos com obsessivo detalhamento que, por sua vez, sugerem a sensação de sufocamento e representam o estado de clausura em que vivem (FARINACCIO, 2013). As imagens não são agradáveis, trazem um impacto imediato à percepção do leitor que tenta se esquivar e, mesmo assim, estranhamente, nelas persiste. O que faria o leitor insistir na brutalidade dessas imagens e até persegui-las?

É importante dizer que Mutarelli não manifesta apreço pelo seu passado, tempo este que julga ter sido permeado por imagens de violência e suas respectivas influências na construção de seu imaginário. Por isso, não é de se estranhar a preferência de seus temas e das formas brutalistas de representá-los. A começar pela diferença do formato entre suas primeiras histórias em quadrinhos e seus primeiros álbuns³. Foi Lucimar Mutarelli (2004) quem primeiro sugeriu

²A *estranha arte de produzir efeito sem causa*. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026&lng=pt&nr#1a>. Acesso em 26 jul. 2021.

³ Publicações de histórias em quadrinhos que diferem formal e tematicamente das revistas. O termo álbum é frequentemente associado às publicações de lombada quadrada com o desenvolvimento de histórias mais longas,

uma divisão que priorizasse tais diferenças estruturais⁴. Anteriormente em *Lourenço Mutarelli e a representação do herói* (2001), a autora contextualiza essa divisão seguindo o critério da evidência da construção – e desconstrução - da figura do herói, que encontra nos primeiros álbuns seu pleno desenvolvimento e nas histórias de investigações policiais o seu clímax. Posteriormente e seguindo essa divisão primeira, Liber Paz (2008) atualiza as produções das histórias em quadrinhos em uma nova ordem que se diferencia pela publicação de histórias coloridas que, embora tragam uma suavidade em relação às formas anteriores, carregam a complexidade pungente de seus temas⁵.

Esta dissertação segue a divisão proposta por esses pesquisadores e, no entanto, busca atualizar a abrangência do trabalho ficcional de Mutarelli no que se refere às linhas de força propostas. Parte-se da intersecção entre imagem e palavra, relação estabelecida de forma indissolúvel na produção artístico-literária do escritor paulistano. Sendo assim, analisar a fortuna crítica de um autor não é necessariamente estabelecer um arranjo que faça coincidir vida e obra, ou mesmo pormenorizar suas experiências pessoais a ponto de que se sobrevalorizem os aspectos biográficos. A proposta da fortuna crítica é a de encontrar pontos comuns que ajudem a entender o universo ficcional do autor, estruturas que ora persistem, ora se dissolvem; também se confundem, outras são criadas. No caso, formas imagéticas e verbais que, embora proeminentes ao longo das produções mutarellianas, não deixam de causar surpresa na medida em que se evidenciam esforços pela apuração e desdobramento da própria forma. Longe de qualquer pretensão biográfica, analisar a fortuna crítica é também contextualizar sua produção considerando a interferência dos “estímulos condicionantes”, pois, como afirma Antonio Candido (1976), a particularidade da obra está inscrita em um determinando contexto e só em relação de reciprocidade consegue produzir significado. Assim, também, é possível evidenciar a função da literatura enquanto instrumento de interpretação da realidade que, inevitavelmente, justifica os estímulos da criação literária.

Ciente da possibilidade de poder representar o indivíduo em desarranjo, Mutarelli investe em técnicas artísticas para além da produção das histórias em quadrinhos. Como

com personagens e enredos estruturados de modo mais detalhado. Pela complexidade narrativa dessas produções, alguns críticos preferem designá-las como *graphic novels* (romances gráficos), uma tentativa de interseccionar as artes plásticas e a literatura.

⁴ A autora faz a seguinte divisão das obras de Lourenço Mutarelli: a) O início de sua carreira (1988-1990); b) Os quatro primeiros álbuns (1991-1996) e c) A série de álbuns com as histórias do personagem Diomedes (1999-2002).

⁵ Paz (2008) propõe uma atualização da divisão de Lucimar Mutarelli do seguinte modo: a) Início de carreira (1988-1990); b) Os Quatro Primeiros Álbuns (1991-1996); c) As Histórias Coloridas (1998-2000) d) *A Trilogia do Acidente* – série de álbuns do personagem Diomedes (1999-2002) e e) *A Caixa de Areia* (2005).

romancista, consegue dar pleno desenvolvimento às angústias de suas personagens, em sua maioria homens, urbanos, solitários que carregam o eminente sentimento de fracasso e desajuste e, não raro, são acometidos pelo desenvolvimento de doenças psíquicas. Nos quadrinhos, o modo de expressão desse sentimento de clausura é o detalhamento obsessivo do rosto humano diante da multiplicidade de objetos que se acumulam infinitamente formando os cenários. Já nos romances, quando não há a descrição desses espaços fechados, os objetos são centralizados narrativamente, isto é, são focalizados de tal forma que se tornam eixos da narrativa. As coisas mimetizam espaços como apartamentos, casas, hotéis em sua respectiva claustrofobia, tal como são representados ralos, maços de cigarro, caixas, tampas de banheiras, gavetas, cartas de baralho - objetos que podem fazer um universo se expandir ou por eles ser contido (FARINACCIO, 2013). É inegável que esses espaços abrigam as personagens em suas aventuras, instigantes a um primeiro olhar. Por outro lado, impõem limites que culminam, por vezes, no desenvolvimento de doenças e estados aparentemente irremediáveis. Suas personagens, inclinadas à solidão, estão sempre a alimentar seu imaginário com aquilo em que acreditam, mais do que com o que vivenciam.

1.1 A imagem como ruína

Na década de 1980, após concluir seu curso de Educação Artística na Faculdade de Belas de São Paulo, Mutarelli trabalhou como intercalador (quem produz os desenhos que vão representar os intervalos de uma animação) e como cenarista (quem compõe o cenário de cada plano) nos desenhos animados *Turma da Mônica*, da Mauricio de Sousa Produções. Nessa época, as publicações de quadrinhos de maior repercussão faziam parte, em grande medida, da *Circo Editorial*⁶. Pela crítica aos valores sociais vigentes, as revistas marcaram por muito tempo a produção de histórias em quadrinhos nacionais, firmando um estilo artístico que considera imprescindível o questionamento da ordem com graça. Com personagens e enredos extravagantes, essas histórias traziam certa leveza aos difíceis anos que seguiam o declarado fim do regime militar no Brasil. A crítica pelo estímulo ao riso torna-se um modelo que segue, até hoje, estampando jornais e revistas de muitos veículos de informação do país. Mutarelli

⁶ Editora brasileira de grande importância nas décadas de 1980 e 1990. Fundada por Toninho Mendes, era representada pelas revistas *Chiclete com Banana* de Angeli, *Geraldão* de Glauco, *Piratas do Tietê* de Laerte, entre outros nomes como Luiz Gê e Paulo Caruso.

tentou adotar o tom humorístico em suas primeiras histórias⁷ no intuito de tornar suas produções mais comerciais. Usando a técnica nanquim sobre papel, ele cria personagens e enredos em um plano geral que, muitas vezes, apresenta uma poluição visual a qual afirma o caráter experimental dessa primeira fase. Todavia, a tentativa de provocar um mínimo riso era perturbada pela estranha forma de suas personagens, pela presença de um traço brutesco e de uma diagramação não muito esquemática. Essas são características que, segundo Paz (2008), revelavam a urgência da finalização da história para a possibilidade de publicação, como pode ser percebido na Figura 1:

⁷ Muitas foram divulgadas em formato *fanzine* - neologismo que une as palavras *fã* e *magazine* -, uma produção independente e de pequena tiragem feita com xerox publicadas e comercializadas pelos próprios autores que, frequentemente, ainda não integram o mercado editorial. Algumas dessas histórias também foram divulgadas em revistas que privilegiavam a produção autoral, como é o caso de *Animal*, *Tralha*, *Porrada* e *Mil Perigos*.

Figura 1: Personagem Erasmo Roberto publicado em *Over-12*



Não por acaso, o tempo de trabalho para produzir suas primeiras histórias destoa muito em relação aos álbuns⁸. A diferença sugere um ritmo que organiza o mercado editorial e os circuitos da indústria cultural que, frequentemente, associam as histórias em quadrinhos à simplicidade de forma e conteúdo - histórias próprias para um momento em que seja possível se “distanciar da realidade”. Nesse sentido, as produções de Mutarelli rompem com o estigma de uma simplicidade narrativa pois, no momento que decide se desprender do formato humorístico, suas histórias ganham uma complexidade rara nas produções nacionais desse formato. É nítido que o autor se sentia preso à necessidade de provocar o riso, sensação essa que interferia radicalmente em suas composições, embora seja inquestionável a existência da particularidade de suas técnicas. Por isso, quando tenta fazer humor, suas histórias revelam o caráter patético, não apenas da condição humana, mas da própria arte quando presa a um ideário de beleza e sublimação. Nessa época, sutilmente ou não, o autor constitui uma crítica ao modelo das histórias em quadrinhos e da aspiração à leveza imposta pelo mercado editorial. A representação dessa figura patética do indivíduo encontra-se, por exemplo, nas histórias do *Cãozinho sem pernas* (1989), onde o protagonista questiona a suposta superioridade do ser humano por sua capacidade racional, característica esta que o diferenciaria de outros animais.

Na busca pela originalidade de seu trabalho, Mutarelli encontra empecilhos para sua entrada no mercado. Não fossem as revistas que priorizassem o trabalho autoral, sua produção poderia ter passado despercebida na década de 1980. Posteriormente, somado a isso, o contexto econômico do país agravou a situação. A instauração do Plano Collor no início dos anos 90 fez com que muitas editoras fechassem suas portas, as mesmas que priorizavam um trabalho autoral (MUTARELLI, 2004). A frase “o governo quer enxugar a máquina” aparece como notícia integrando um balão de diálogo no seu primeiro álbum lançado, representando a interferência do mercado e do contexto sociopolítico nas produções da época, sobretudo as marcadamente autorais. É nesse clima que o autor desenvolve sintomas de síndrome do pânico e começa, ao mesmo tempo, a criar uma das suas mais importantes obras. Nessa fase, suas histórias em quadrinhos recusam o tom humorístico exigido pelo mercado editorial e assumem de vez e profundamente a crítica à condição humana estruturante de toda sua produção artística. As mudanças não são nítidas apenas tematicamente, suas obras ganham uma forma adequada para o pleno desenvolvimento de suas histórias, que deixam qualquer aspecto de simplicidade e

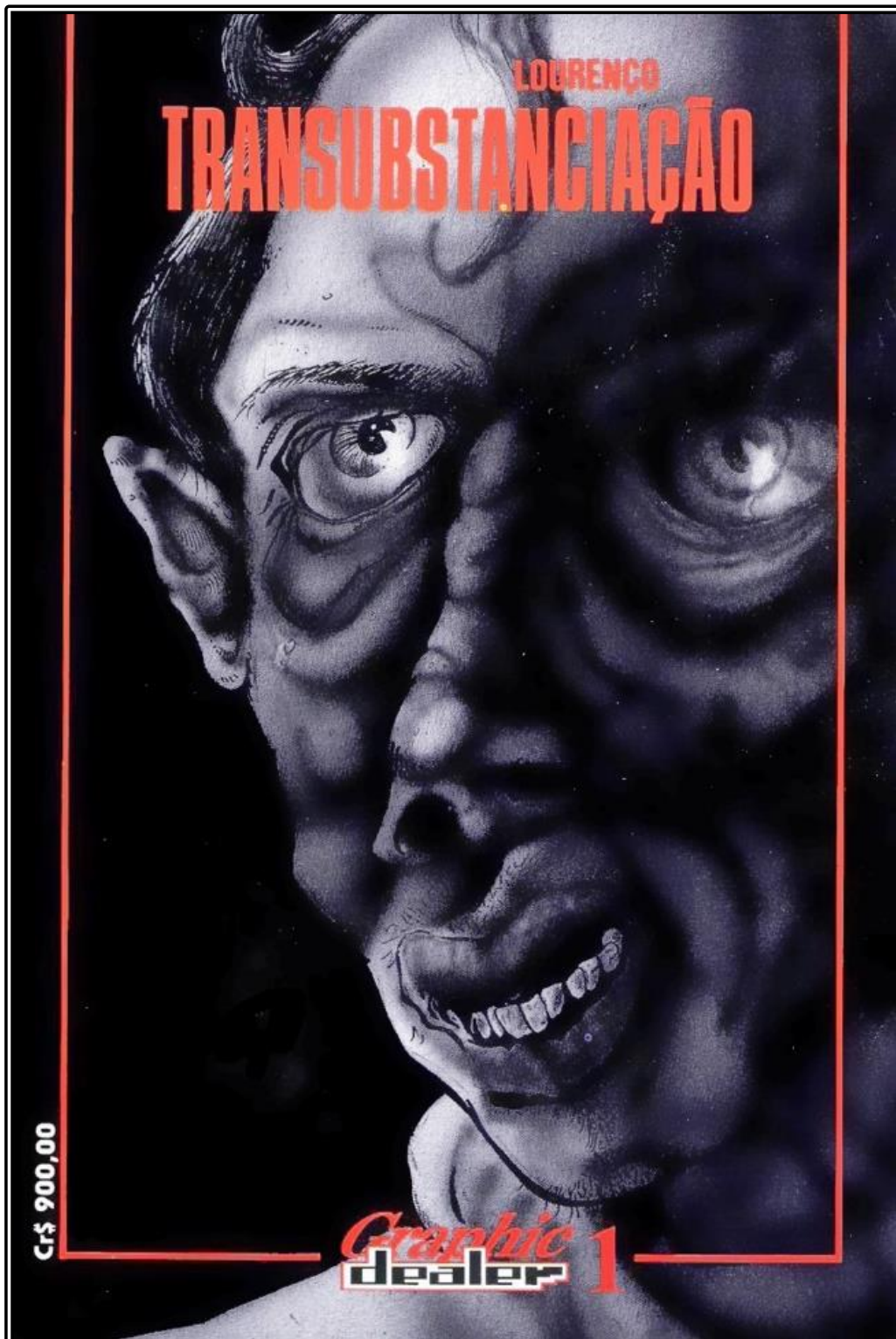
⁸ Na entrevista *Lourenço Mutarelli: um artista na acepção da palavra*, o autor afirma que produzia de quatro a seis páginas por dia em suas primeiras histórias. Já em seus álbuns era preciso um dia e meio para produzir uma página. Disponível em: <<https://universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

ganham complexidade notável. Essas produções se apresentam com uma narrativa gráfica em que os elementos visuais e textuais se desenvolvem em complexa relação de dependência. Não à toa, deixam o formato dos *fanazines* ou das curtas tiragens para a estrutura dos álbuns de lombada quadrada. A complexidade pode ser percebida por um experimentalismo formal e intertextualidade de evidente confluência das artes, literatura e campos de saber que, em correlação, estruturam o estilo e a narrativa dessa nova fase mutarelliana. Além das texturas complexas produzidas pela técnica da hachura e da adição de outros elementos proporcionados pela tecnologia, nota-se o desenvolvimento de um enredo previamente definido e um detalhado investimento na construção da personalidade das protagonistas. O recurso gráfico dos recordatórios textuais⁹ sugerem uma decisiva transformação de perspectiva, na medida em que os enunciados são privilegiados em detrimento dos diálogos das personagens.

O marco dessa transição é a publicação da premiada *Transsubstanciação* (1991). Levando em consideração que as histórias em quadrinhos são por muitos consideradas como linguagem típica da indústria cultural para o consumo de massa, que visam distrair o leitor depois de um dia de trabalho, imagine-se, na década de 90, andar pelas ruas agitadas da metrópole de São Paulo e em uma banquinha de jornal se deparar com a seguinte imagem da Figura 2:

⁹ Caixas de texto no interior do quadrinho que têm como principal função narrar a sucessão dos acontecimentos.

Figura 2: Capa de *Transubstanciação*



Fonte: MUTARELLI, 1991.

A amplitude de variações tonais por meio da utilização de sua técnica de predileção, tinta nanquim sobre papel, traz uma mudança de perspectiva em relação aos primeiros desenhos. Já na capa se manifesta um esforço pela produção do efeito incômodo. O aspecto lúgubre da face impõe uma característica mortificada a essa criatura que está sobreposta ao abismal breu. Se observada de relance, não se saberia dizer se a criatura está viva ou morta. Todavia, há alguma coisa que obriga a uma persistente observação, assim seguindo cada vez mais minuciosamente. O olhar da criatura, embora contemplativo, permanece atônito, fazendo com que o aspecto mortificado dê lugar à petrificação. Não à toa, tal olhar é recortado e focalizado nas folhas de guarda do álbum. Em evidência as profundas marcas da ossatura, a pele frouxa que pode a qualquer momento dissolver-se e desgrudar-se, os dentes que aparentemente suspensos são sustentados na boca semiaberta: traços de um estado perplexo. Mesmo que o espectador busque as causas externas desse perceptível assombro, é fixando o seu olhar sobre o da criatura que se conclui não haver reflexos que evidenciem a presença de algo ou alguém ali, nesse território indeterminado. Aparentemente, a criatura não olha para nada nem ninguém. Há, no entanto, a presença de algo que ameaça surgir e aprofundar o já instaurado desequilíbrio. Tamanha a busca por interceptar o que se configura como um alerta, o espectador corre o risco de naturalizar seu espanto e, por ventura, se reconhecer naquela criatura. Pode ser até que esteja reproduzindo o mesmo olhar. Aquele que observa compartilha do estado de perplexidade e a criatura persiste contemplando o que não se pode ver. Pensando bem, inevitavelmente se constata que a criatura contempla o próprio abismo, não está sozinha pois está consigo mesma. E em uma perspectiva especular e cíclica, o espectador ainda está ali, fitando aqueles olhos e, paradoxalmente, retém incessantemente seus olhos para si mesmo.

Para além de especulações filosóficas, contextualizar essa produção primeira é fundamental para entender um importante fator estruturante das obras mutarellianas subsequentes pois, além de revelar o processo de composição artística do autor e seu desenvolvimento técnico, é possível definir pontos de intersecção de imagem e palavra, visto que essa relação não é ausente em sua produção romanesca. Sobretudo, as histórias em quadrinhos ilustram uma perspectiva incidente na estética mutarelliana: a melancolia. Para além de um diagnóstico das personagens, a melancolia não se limita às características de suas personalidades. A excentricidade da forma de seus primeiros quadrinhos representa ideias que se fixam no decorrer de suas produções, contemplando todos os elementos da história. Todavia, suas personagens sofrem um processo de enlutamento não encerrado e gerador de sofrimento, parecem advir de um sentimento de perda cujas causas não é possível imediatamente identificar,

pois raramente há a alusão aos laços familiares ou mesmo a outros afetos. Suas personagens estão, subjetiva e objetivamente, despedaçadas, divididas entre o mundo material e sua idealização, ambivalências que causam sofrimento, mas também instauram um desejo imaginário de refúgio.

É significativo o fato de que no prólogo de seu primeiro álbum *Transsubstanciação* (1991) esteja representada, justamente, a melancolia por excelência. O protagonista Thiago retém os olhos para a contemplação da chama de uma vela, enquanto clama ao objeto luminoso que não apague. Ciente de sua fraqueza, ele suplica “não me abandone, enquanto vive, vejo”. Ao lado, um crânio humano é a sua companhia, elemento trágico do que restou de uma vida e, por isso, prenúncio da morte. Ao mesmo tempo, representa também a sabedoria e o que pode restar dela. Na companhia de seus livros, um escape da realidade, ao som de um tango de Carlos Gardel, Thiago aguarda a inevitável e consciente dissipação da luz, espera que permite ao protagonista contemplar o que seria o encerramento de um triste espetáculo¹⁰.

Mesmo diante de “estímulos sensoriais externos”, como os sonhos, a figura melancólica de Thiago passeia pelas ruas do que parece ser uma antiga cidade. Sua expressão cabisbaixa, quando não mantém o olhar perdido, ergue-se para contemplar a luz noturna que ilumina todos os planos daquela igualmente melancólica arquitetura, representada pela técnica de pontilhismo, o que sugere o estado de ruína. Dizem que Thiago é louco, mas ele diz ser poeta. Quando está em sua casa, no ambiente privado, o protagonista é fiel às atividades que lhe dão prazer - os livros, a música, os desenhos – e, mesmo assim, sob aparente estado de realização, a condição de seu lugar de predileção denuncia a aparente melancolia, como ilustra a Figura 3:

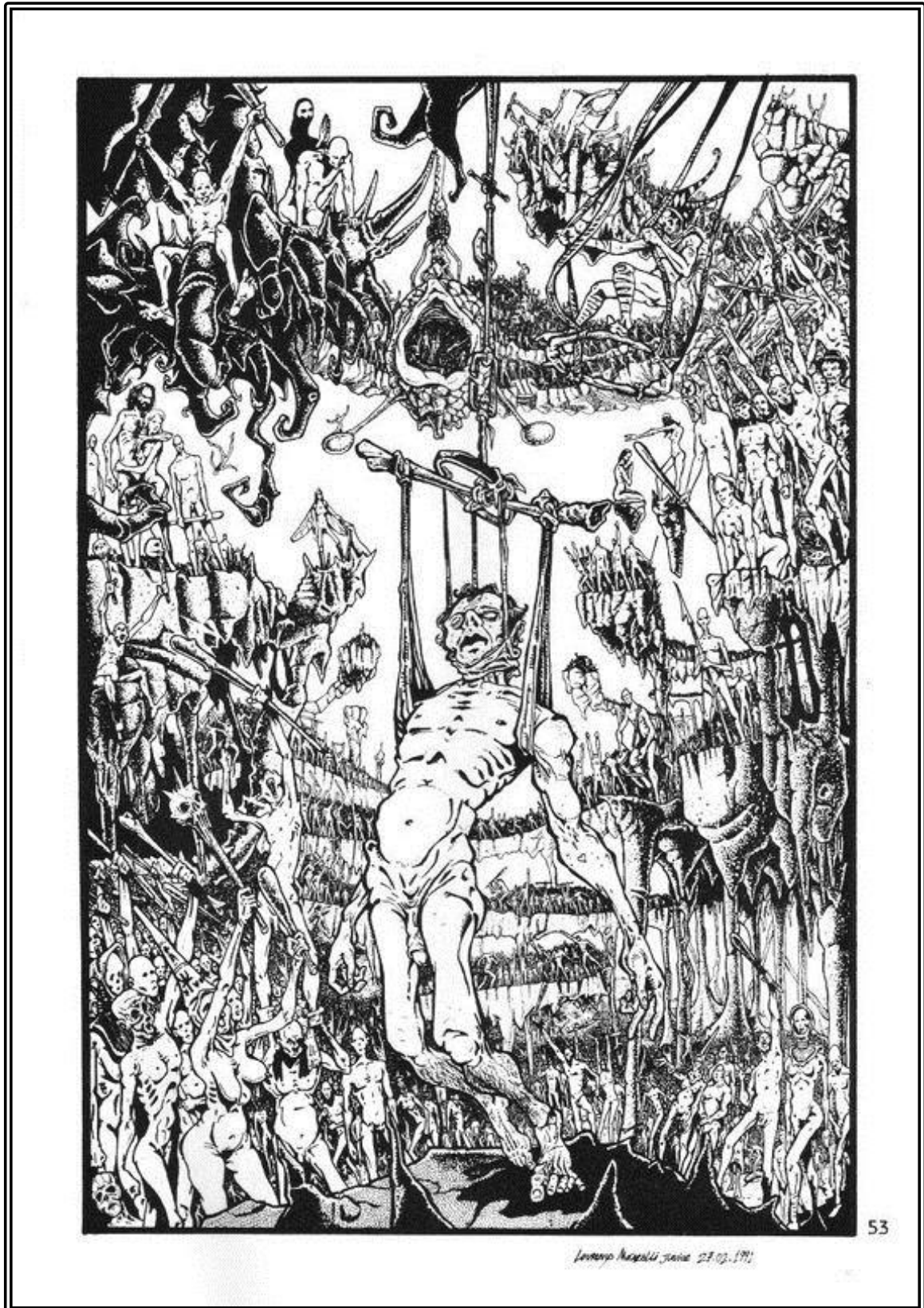
¹⁰ Cena essa que remete à pintura de Domenico Fetti, *Melancolia* (1615). Há também evidentes referências às obras de Albrecht Dürer e não apenas à conhecida *Melancolia I* (1514); a pintura *Autorretrato* (1500) aparece em uma das cenas em que Thiago está em um museu de arte moderna.

Figura 3: Personagem Thiago de Transubstanciação.



Fonte: MUTARELLI, 1991.

Ensimesmado, seus pensamentos, bem como os objetos de consumo, se acumulam em profusão. A aparente aleatoriedade das coisas não sugere desorganização, mas um poder da matéria inanimada sobre o próprio ser. A partir da aparição de uma figura demoníaca, elemento que se configura como estímulo externo, Thiago começa a execução de seu triste destino, que culmina em seu assassinato em um museu de arte moderna. O martírio vivido pela personagem diante da aparição de figuras demoníacas e o inevitável cumprimento de seu destino revelam que suas ações, por mais racionalizadas que sejam, não o absolvem da fatalidade da vida e de sua própria ruína. Seu assassinato, portanto, não é um episódio indistinto em termos de perspectiva, pois o acontecimento apenas atenua a morte em seu estado de imanência, unindo o passado, o presente e o futuro da personagem. Na busca por manipular as circunstâncias que o levarão ao seu destino, ao invés de tentar revertê-lo, Thiago investe todas as suas ações no objeto de fixação e fascínio: a morte. A personagem contemplativa de outrora agora aciona sua antes contida violência para conquistar o que quer e, tal como o método utilizado, é retalhado por balas a ponto de se tornar irreconhecível: natureza decaída. Seu trágico fim é resultado de suas ações e, no entanto, as consequências não são arbitrárias ao contexto em que emergem. Depois de oito anos preso por matar seu pai, ao ser perguntado como se sente estando livre, ele responde: “como posso saber?”. Thiago carrega a perspectiva do enlutado, nem tanto pela perda da figura paterna, mas por seu próprio desprendimento mundano, despersonalização observada nas cenas onde várias vezes está preso em seus pensamentos e, quando não, deseja a esse estado retornar. Mas lá, no lugar de seu destino, ele se mantém inteiriço, suspenso e se torna, ele mesmo enfim, objeto de contemplação, como pode ser percebido na Figura 4:

Figura 4: Fim da história *Transsubstanciação*.

Fonte: MUTARELLI, 1991

Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco alemão* (1928), propõe uma teoria da melancolia que, mais do que uma investigação de possíveis caracterizações patológicas, busca contextualizar as origens históricas de seu desenvolvimento por meio da intersecção entre estética e política. Sua análise pormenoriza um estilo assumido como antítese ao classicismo, a crítica ao preconceito sustentado pela ideia de beleza fundamentada pelo barroco. Além de sua recorrência no desenvolvimento da arte dramática, suas manifestações podem ser encontradas em outros gêneros artísticos, visto que, segundo Benjamin, o barroco é uma tomada de posição diante do próprio desenvolvimento histórico, sintoma de crise da estética moderna e sua visão de mundo. Na tentativa de definir a melancolia como justificação do barroco, o autor contextualiza a despersonalização do indivíduo a partir de uma perspectiva dialética, isto é, a alienação do sujeito em relação ao próprio corpo é concebida como sintoma e reação da constituição objetiva do mundo:

Pois os que exploravam mais profundamente as coisas se viam na existência como num campo de ruínas, cheio de ações parciais e inautênticas. A própria vida protestava contra isso. Ela sente profundamente que não está aqui para ser desvalorizada pela fé. Ela se horroriza profundamente com a ideia de que a existência inteira poderia transcorrer dessa forma. Sente um terror profundo pela ideia da morte. O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática. Cada sentimento está vinculado a um objeto apriorístico, e a representação desse objeto é a sua fenomenologia. A teoria do luto, que emergiu inequivocamente como uma contrapartida da teoria da tragédia, só pode em consequência ser desenvolvida por meio da descrição do mundo que se abre ao olhar do melancólico. Pois os sentimentos, por mais vagos que eles pareçam na ótica da autopercepção, reagem, como num reflexo motor, à constituição objetiva do mundo. (BENJAMIN, 1984, p. 162-163)

Representar simbolicamente essa alienação ao próprio corpo e o caráter fragmentário da vida se constitui, portanto, diante de uma crise da idealização do mundo. No que se refere à contemporaneidade e sua representação, a estética de Mutarelli privilegia o culto às ruínas como expressão do declínio humano. A teoria da alegoria moderna de Benjamin possibilita a compreensão da necessidade dessa expressão, sobretudo no que se refere a uma manifestação artística - histórias em quadrinhos – em que predominada a ideia de que seu fundamento é o entretenimento. As investidas na expressão do rosto humano, no corpo fragmentado e no que restou de uma vida são captadas em toda sua ambivalência pela expressão alegórica. Como argumenta Fabiano Rodrigo da Silva Santos (2020) quando apresenta as composições alegóricas nos poemas de Augusto dos Anjos, contextualizando a manifestação dessa expressão na modernidade:

Reconhecimento da carência dos meios de expressão, e da necessidade de se mediar experiência de mundo e discurso estético via tradução, a alegoria também é uma forma

honestamente de a arte haver-se com a sociedade, com a história. A alegoria não permite a mistificação da história sob o projeto de um discurso hegemônico e edificante, não é condescendente com o desejo de converter a arte em “sorriso da sociedade”, como na infeliz expressão de Afrânio Peixoto (BOSI, 1973). Ao contrário, ela revela a catástrofe, impõe a consciência incômoda do presente, expõe a face doente do mundo, sua *facies hippocratica*. (SANTOS, 2020, p.27)

Surpreende, portanto, que o retrato de uma face humana estampado na capa de um álbum de história em quadrinhos possa produzir tamanha riqueza de significações. Seu caráter ambíguo, estimulado pela insurgência da melancolia, exige do leitor algo além da mera contemplação, a consideração do processo de estranhamento como momento de reflexão, inclusive, sobre o seu próprio surgimento. A focalização de um elemento da face humana, os olhos, por exemplo, revela não ser arbitrária a escolha por determinado procedimento artístico, afinal, o olhar aparentemente petrificado é apenas expressão de algo maior, não necessariamente prenúncio de morte, mas condição humana e suas misérias. Pela expressão alegórica, o autor obriga o espectador a reter novamente o seu olhar sob o do outro e investigar a necessidade que orienta a escolha pelo procedimento:

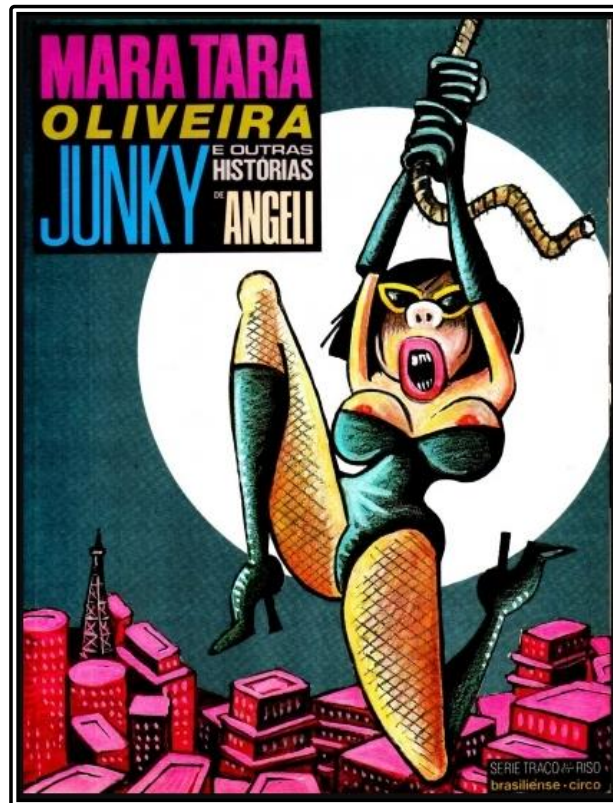
Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto - não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como sementes, na condição pecaminosa da criatura, anterior à Graça. (BENJAMIN, 1984, p.188)

No retrato desse sofrimento e de seus efeitos no destino de suas personagens, Mutarelli investe a expressão dos afetos por meio da caracterização de figuras disformes, submetidas a múltiplas violências, suspensas em um jogo entre o bem e o mal¹¹. Na época, no que se refere à representação caricatural humana, muitos de seus contemporâneos utilizam o recurso da hipérbole visando ao cômico. As personagens, não raro, são representadas em caricaturas que

¹¹ Alguns autores investigam o estilo mutarelliano a partir de considerações sobre o grotesco. Frequentemente, fazem referência às produções de Giovanni Battista della Porta, Hieronymus Bosch e de Pieter Bruegel, o Velho (SILVA, 2015; MACEDO JÚNIOR, 2016; OLIVEIRA, 2018; LEDO 2019).

preenchem os planos, dão uma sensação de abundância que faz perder de vista qualquer possibilidade de privação. Assim, o propósito do riso se torna realizável, pois suas personagens não representam, caricaturalmente falando, qualquer aspecto de seriedade, contemplação ou incômodo. No elemento textual, frases curtas sentenciam o enredo. Mutarelli, por outro lado, produz suas histórias pela via da degradação. Seja na narrativa textual ou visual, o ser humano vincula-se à fragilidade e não à exuberância. Quando há o ideal de beleza, este é corrompido pelas múltiplas interferências do mundo externo. Eis uma simples comparação nas Figuras 5 e 6 entre representações humanas em produções artísticas de uma mesma época:

Figura 5: Personagem Mara Tara de Angeli.



Fonte: ANGELI, 1990.

Figura 6: Personagem Elizabeth de *Desgraçados* (recorte de um quadrinho).



Fonte: MUTARELLI, 1993.

Nota-se que a segunda personagem mantém seu olhar, ao mesmo tempo angustiante e alheio, diante do que parece ser um espelho. Ela contempla seu corpo sob uma aura de ternura, representada pela presença de determinados adereços e pelo mínimo gesto. Ao seu redor, objetos dispostos de modo mais ou menos organizado compõem um cenário minuciosamente detalhado. A vulnerabilidade das personagens de Mutarelli é frequentemente representada, quando não aparecem mutiladas ou disformes, a partir de um investimento na composição do cenário. Ao retratar essa relação entre o corpo e objeto, a disposição abundante de coisas acentua a pequenez do indivíduo em sua condição de alheamento. O intuito não parece ser apenas o de evidenciar a objetificação do corpo, mas a profundidade do vazio como sensação predominante em muitas personagens. A frequente necessidade de preencher um mínimo espaço é um traço formal que representa uma ânsia de completude que estrutura muitos de seus trabalhos. Necessidade essa que, segundo Paz, é uma representação formal de seus temas:

Das primeiras histórias em que havia uma procura pela linguagem própria até seu trabalho mais maduro permanece um nervosismo, uma característica “trêmula” no traço e uma tendência de preencher os vazios, seja com manchas e texturas de nanquim que representam sombras escuras e quase onipresentes, até detalhes meticulosos em personagens e objetos. [...] Essa “ansiedade” contida no desenho e a saturação de elementos visuais (sejam sombras ou detalhes) refletem muito acerca dos temas mais recorrentes do artista. Todas as suas histórias apresentam, atenuados ou não, enredos caracterizados por uma melancolia sombria e profunda, que em certos momentos atingem extremos marcados por um desespero existencial gritante. (PAZ, 2008, p.122)

O aprofundamento do detalhe em cada plano, portanto, não garante a superação de um estado de privação, mas o exacerba. Ainda que seja empreendido um extraordinário esforço para preencher o vazio, percebe-se a eminência dessa sensação como causa e efeito da precarização humana e seus desdobramentos na personalidade das personagens. É uma manifestação que exerce poder sobre o campo sensorial do leitor que, ou se perde na infinidade de detalhes ou avança subitamente à próxima página e, no entanto, depara-se repetidamente com a expressão da ambivalência da clausura.

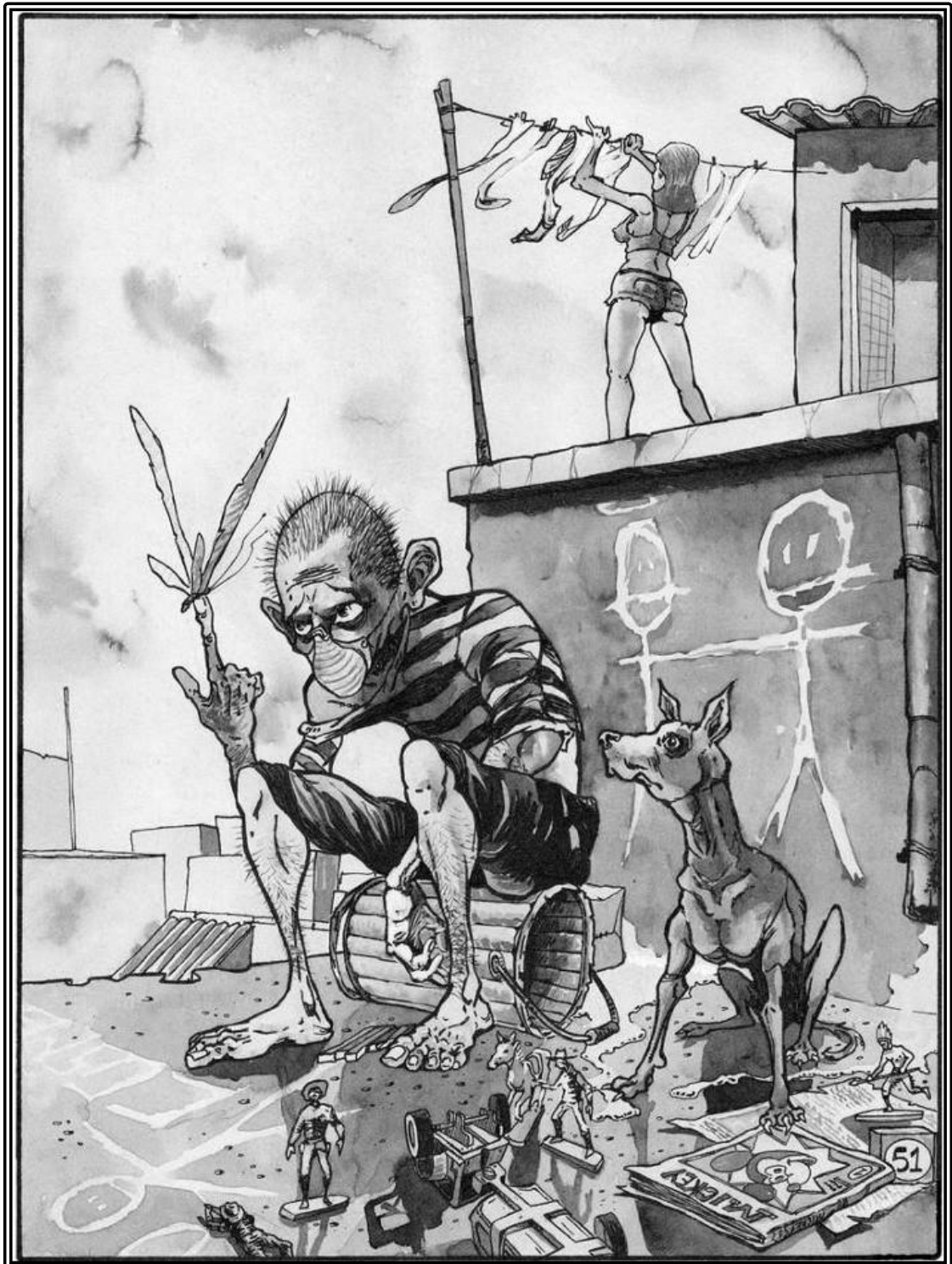
Em *Transsubstanciação* (1991) percebe-se uma complexidade formal como resultado de um extraordinário esforço no detalhamento dos planos que, junto ao enredo previamente definido, trazem uma dramaticidade que integra as artes plásticas, música, teatro e cinema. Com algumas modificações em consonância com as temáticas representadas, seus álbuns seguintes são estruturados por empreendimento e técnicas semelhantes. A religião, por exemplo, é um tema frequentemente explorado nas obras de Mutarelli, representando a busca pelo sentido da vida presente em muitas de suas personagens. *Desgraçados* (1993), seu segundo álbum, é um

exemplo contundente da crítica aos dogmas da religião e ao imaginário cristão. Colocado como oposição, o saber científico também se torna objeto de crítica, uma vez que o ceticismo das personagens não faz com que seus destinos sejam menos cruéis, pois, de um lado ou de outro, o indivíduo se sente aprisionado e, frequentemente, é matéria de múltiplas violências físicas e psicológicas. O álbum é uma coletânea de histórias que retratam a vulnerabilidade do indivíduo por meio de temáticas como a loucura, suicídio, dependência química, mutilação, sadismo, cujo impacto é, evidentemente, ampliado pela forma grotesca dos desenhos. Além do conhecido traço trêmulo, resquício da “ingenuidade artística” de outrora, as formas representam detalhadamente a condição de rebaixamento em que vivem suas personagens, retratadas a partir de uma ausência, ou melhor, uma negação de qualquer gracejo. Seus destinos são condenados a uma vida absolutamente angustiante, pois “a desgraça faz dos seres o que eles são”. Elas buscam, por diversos caminhos, o alívio dessa sensação aparentemente permanente. No entanto, na busca pelo escape desse estado de sujeição, acaba-se por acentuar ainda mais sua condição de desgraçados e aceitar tal condição parece ser a única possibilidade.

1.2 A profundidade do vazio

Uma importante inovação técnica é apresentada em seu terceiro álbum *Eu te amo Lucimar* (1994), uma produção fundamental para entender a expressão alegórica que assume a estética de Mutarelli. Além da tradicional nanquim sobre papel, o autor utiliza a técnica da aguada, misturando água à tinta com a finalidade de obter diferentes tonalidades da cor. Se em suas primeiras histórias o artista abusava dos tons opacos e das hachuras sem qualquer gradação tonal, o efeito era uma visão plástica do aprisionamento de suas personagens. Isso possibilita ao leitor uma aproximação com a história, na medida em que se sente dentro do espaço retratado a partir dos efeitos da clausura. Ao mesmo tempo, domina as distâncias a partir da visão superficial provocada pela delimitação precisa da figura. Nesse álbum, a objetividade do desenho é condensada pela atribuição de massas e volumes que tornam as figuras mais dinâmicas e, por isso, realistas. Nada mais adequado para uma história que vai detalhar a decomposição de um corpo humano. Na figura seguinte pode-se perceber a mudança advinda da nova técnica na Figura 7:

Figura 7: Página de *Eu te amo Lucimar*.



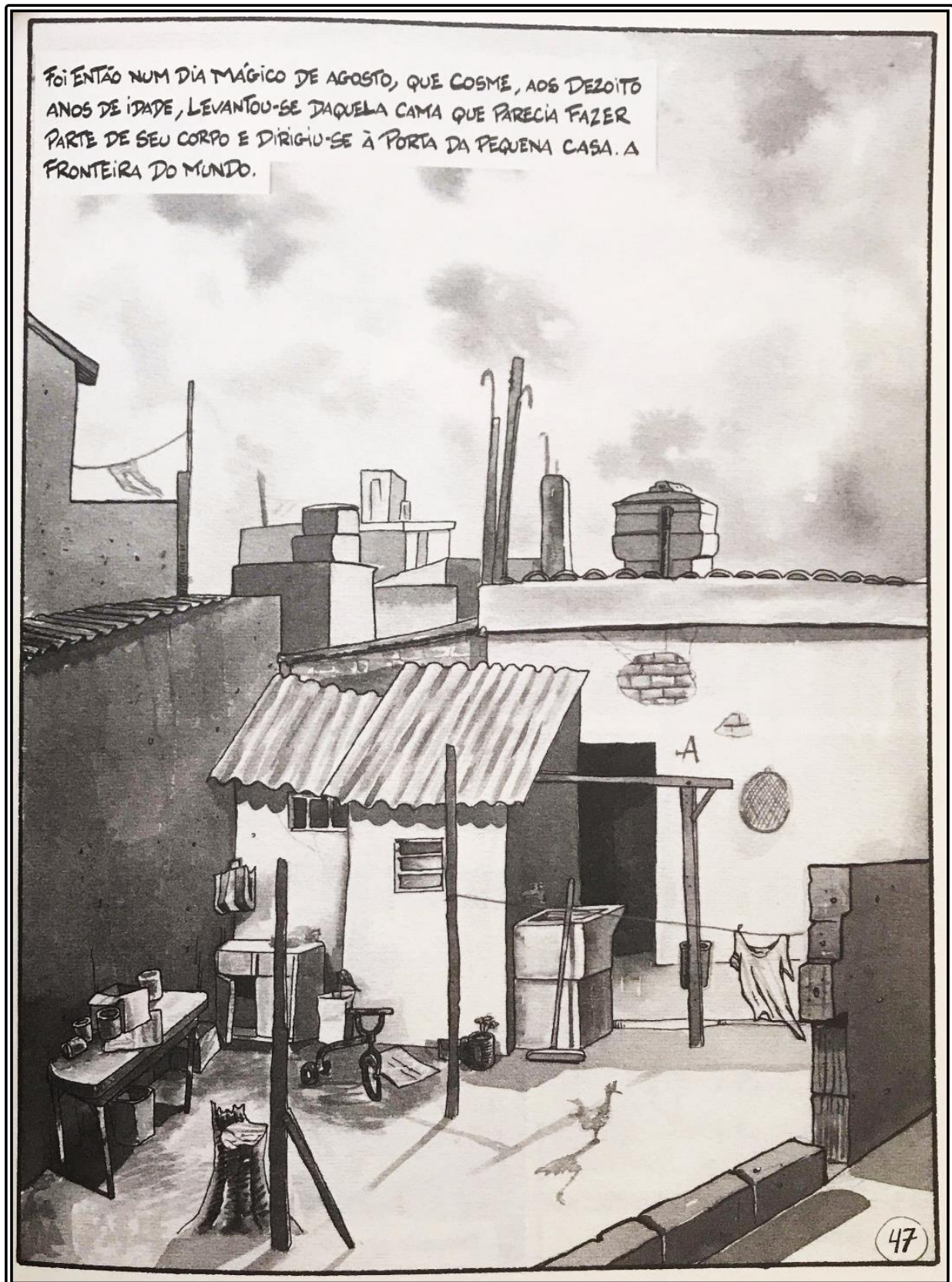
Fonte: MUTARELLI, 2019.

A aparente fluidez das imagens é interceptada pela austeridade do tema. *Eu te amo Lucimar* (1994) é a história das aventuras de Cosme e Damião, gêmeos idênticos de personalidades absolutamente opostas. O pai biológico, Augusto¹², era um homem que passava dias desenhando demônios, crente de que tal ofício era o seu destino. Morando com sua mãe, uma bailarina de flamenco, é pressionado para que ele lhe dê um neto. Um dia ele se apaixona por Maria e aproxima-se de realizar o tão sonhado desejo de sua mãe. Apaixonado, esquece-se de seu ofício até que, em meio a uma “esquizofrenia paranoide”, pensa que seu filho terá a mesma sina como forma de punição por seu esquecimento. Ele tenta provar sua teoria a Maria e, sem sucesso, acaba cometendo suicídio. Depois disso, ela tenta um aborto, o procedimento acaba por duplicar a criatura, trazendo ao mundo Cosme e Damião às custas de sua própria vida. Com o passar do tempo, Cosme não consegue conter a rivalidade com seu duplo, não consegue se adequar à suposta coexistência. Damião é assassinado e, pouco a pouco, seu irmão vê sua vida definhando, pois sendo parte dele, sente as alegrias e as dores em comunhão. Passados sete anos em que não conseguia se levantar da cama, Cosme passa a viver uma espécie de sobrevida. Mesmo que fisicamente bem, não consegue lidar com o sentimento de culpa que o assola e, mesmo reencontrando a vida com o amor dedicado à professora de desenho geométrico, Lucimar, ele sente que precisa cumprir com seu chamado e se suicida, como o pai que nunca chegou a conhecer.

Apresentar a história a partir de um jogo dos opostos é fazer incidir a temática da alteridade, aqui concebida pela relação familiar. A presença desse laço é um rastro de afeto poucas vezes percorrido em suas obras. Redimensiona-se assim a condição de suas personagens no que se refere a algumas de suas temáticas de predileção, como é o caso do extremo estado de solidão em que vivem muitas delas. Apesar da novidade temática, o fatídico fim de um dos gêmeos que é assassinado por seu irmão - em uma tentativa evidente de apaziguar seus conflitos internos pela eliminação da diferença -, ao invés de lhe trazer alívio, lhe causa uma perturbação intensa que culmina em seu suicídio, dizimando qualquer possibilidade de ambivalência e contradição, mesmo que narrativa. Não bastasse este fato, o retrato do sofrimento agonizante da personagem, o autor se dedica a descrever cientificamente a decomposição de um corpo. Assim, é possível revelar as ambivalências da morte que, se concebida objetivamente, depende da atuação de organismos vivos. Por isso, a morte é representada aqui em toda sua brutal

¹² Pelos elementos ao longo da história, notam-se evidentes referências ao poeta Augusto dos Anjos. Além da personagem homônima, há a transcrição de poemas como *Barcarola* e *As cismas do destino* - que compõem a obra *Eu e outras poesias* (1998) - como elementos da história. A descrição da decomposição de um corpo humano na história em quadradinhos é alusão ao poema *Monólogo de uma sombra*, da mesma obra do poeta paraibano.

organicidade. Tal brutalidade coloca como questionável a leveza plástica atribuída pela técnica, pois, muitas vezes, permanece uma densidade que é fruto do assombramento de seus temas. O efeito causado pelo jogo de luz e sombra, portanto, se torna um importante procedimento para compreender a instauração de um campo de tensão que vai além da forma de suas personagens e suas expressões. A utilização de determinada técnica justifica-se como delimitação da história a partir do retrato de sua incongruência como pode ser visto na Figura 8:

Figura 8: Página de *Eu te amo Lucimar*.

Percebe-se que da composição deste simples enquadramento emerge uma aura branda que, todavia, é interrompida pelo prenúncio de certa negatividade que surge por meio dos procedimentos utilizados na representação da imanência do vazio. Nem tanto pelo céu cinzento, o detalhado corte da árvore, a simulação de uma ave e seu reflexo no chão, a camiseta que sozinha está suspensa no varal e um muro mal-acabado é que formam um espectro de angústia, expressão do estado de privação que reduz o cenário à espera perpétua pela humanidade.

Como para fechar um ciclo, Mutarelli publica a *Confluência da Forquilha* (1997), uma história em quadrinhos que vai remeter ao início das primeiras publicações de seus álbuns, instaurando assim o tempo circular que frequentemente organiza suas produções. É bom lembrar que quando produzia para uma rápida comercialização, o autor via-se preso à exigência do mercado e às preferências por formas específicas de representação de figuras minimamente aprazíveis. Nessa história, Matheus é um artista plástico que passa seus dias pintando sempre um mesmo rosto. Ele experimenta uma sensação de vazio quando percebe que nunca teve qualquer reconhecimento ou rentabilidade com suas pinturas. Assim, Eve, sua esposa, vende todos os seus quadros a um estranho homem chamado Moloc que, por sua vez, busca firmar um contrato com Matheus, exigindo que ele desenhe quadros diante de temas previamente propostos. Nesse momento, a vida do artista se bifurca entre desejos e demandas. Com dificuldade de cumprir o contrato, ele vê sua vida sendo sugada por aquele que agora é reconhecido como “vampiro”, o empregador capitalista que quer as produções a qualquer custo. A partir desse acordo, Matheus perde tudo: sua esposa, filho e sua expressão artística. Segundo Lucimar Mutarelli (2001), neste trabalho há uma crítica à desvalorização das histórias em quadrinhos no momento econômico da época:

O autor aproveitou a peculiaridade do momento econômico para denunciar, simbólica e conscientemente, a depreciação da linguagem das histórias em quadrinhos. *Matheus*, o protagonista, representa o próprio artista que se viu trabalhando apenas por dinheiro, contrariando seus princípios de utilizar os quadrinhos como sua melhor forma de expressão e comunicação. [...] Sendo traído e abandonado pela esposa, entrega-se nas mãos daquele que seria a personificação do diabo, *Moloc*, que vive para aprisionar e sugar a vida dos seus condenados. É possível fazer uma análise ambígua da história, visto que o autor pode ser visto tanto como a vítima do sistema, que é usado, mas também como o manipulador, que usa suas produções de forma (muitas vezes) terapêutica. (MUTARELLI, 2001, n.p)

Pode-se dizer que as produções desses primeiros trabalhos retratam a perspectiva desencantada dos indivíduos no modo de vida em que se exige a máxima produtividade. Não à toa, a evidência do vazio como expressão dessa perda de autonomia e humanidade é frequente na maioria de suas produções. A depreciação de modos artísticos que não correspondem a esses

imperativos, bem como a impossibilidade de adequação em um sistema de relações estabelecido pela competição, organiza e orienta as possibilidades de representação da realidade. Mesmo o rebaixamento da condição humana, alimentado pelas exigências da repetição de estruturas de representação, se torna objeto de expressão da obra de arte. Por isso, por mais que Mutarelli manipule temas mais ou menos comuns aos indivíduos, como solidão e tristeza, por exemplo, suas estranhas formas de retratá-los aprofundam o estado de vulnerabilidade dos indivíduos na sociedade contemporânea. Sua singular representação reflete a dificuldade de uma estética positiva que contemple o belo, bem como temas que tragam leveza a partir do humor, da ideia de felicidade ou compensação, como afirma Paz (2008):

Nos quatro primeiros álbuns de Mutarelli, percebemos uma presença marcante de uma espécie de perspectiva mística, quase religiosa, de temor e tristeza, que perpassa a série de discursos de cunho científico e citações utilizadas. A produção técnica médica (remédios, próteses) é utilizada para sanar deformidades naturais e acaba originando outras, além de estabelecer uma relação de domínio e poder, como visto em *A Confluência da Forquilha*. Os artefatos tecnológicos do cotidiano ainda podem ganhar novos valores simbólicos, como a pistola elétrica em *Eu te amo Lucimar*. Esses álbuns reúnem uma série de características comuns (formato, estilo de desenho, temática) e representam um período de produção bem específica. [...] Os temas das histórias eram agressivos, com propostas radicalmente fora dos padrões comerciais. Por tudo isso, podem ser consideradas publicações marginais, fora do sistema, legitimamente *underground*. Apesar de terem uma distribuição, o retorno comercial não era garantido e o autor produzia seus álbuns motivado mais pela necessidade pessoal de reconhecimento de seu trabalho do que por compensação financeira. (PAZ, 2008, p. 156-157)

Mutarelli nasceu em São Paulo, poucos dias depois da instauração do golpe militar no Brasil, em 18 abril de 1964. Filho de “dona de casa” e de um delegado de polícia atuante na época, o autor afirma que sua infância e adolescência foram períodos decisivos para sua concepção de mundo e de suas possibilidades de representação; e que a tortura, instrumento de trabalho do pai, foi uma das vias fundamentais para que ele pudesse compreender o ser humano¹³. A violência operante em seu cotidiano foi determinante à sua concepção estética, na medida em que organiza seu imaginário no que se refere à ideia de beleza:

Uma vez, tinha 17 anos, fui visitar meu pai na delegacia. Fui na manhã, com medo daqueles corredores labirínticos. Meu pai surgiu: ‘Venha, quero te mostrar uma coisa’. Chegamos a uma sala de onde saíam gritos abafados e risadas histéricas. Quando entrei na sala cheirando a vômito, suor, plástico queimado e sangue, vi várias sombras ao redor de uma outra sombra, estendida sobre uma espécie de poleiro a que se ligavam uns fios elétricos. ‘Olha’, ouvi meu pai dizer, e então uma das sombras começou a espancar a sombra que estava no centro. A sombra do que havia sido um homem recomeçou a gritar e a implorar pelo amor de Deus que parassem com aquilo, e as outras sombras engravatadas recomeçaram a gargalhar – realmente era muito

¹³ Em entrevista *Meu pai é uma figura central na minha vida*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/lourenco-mutarelli-meu-pai-e-uma-figura-central-na-minha-vida.html>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

engraçado aquele cara pedindo ajuda e tomando porrada sem parar e sem parar de pedir pra parar, era como uma brincadeira de criança, tão engraçada que acabei rindo. Essa sessão de tortura foi meu rito de passagem. A beleza vista através da crueldade, o humor que vinha do terror, o grande teatro do mundo se revelava diante de mim. Daquele momento em diante, me tornei um ser humano pior, mas também me transformei num artista – e você pode achar estranho isso, mas sou grato ao meu pai por ter me mostrado o horror. (MUTARELLI, 2001c, p. 67)

Não à toa seus trabalhos retratam a condição do indivíduo dilacerado em meio às ruínas e assombros de seu passado, o que revela que o episódio significou um momento de ruptura em sua vida. Quando não, a busca pelo “estado de graça” empreendida por suas personagens exacerba suas descrenças. Por isso, a crítica tanto à religião quanto à ciência é um exercício frequente em seus trabalhos, pois exploram essa busca pelo sentido retratada como conquista impossível. A crítica aos dogmas religiosos que fundamenta sua estética é reforçada pela inversão das figuras, pela elevação dos símbolos profanos à ordem do sagrado como forma de paródia. As figuras demoníacas fazem parte do cotidiano das personagens, pois são como qualquer outra criatura. Ao mesmo tempo, essa sublimação com objetivo de redenção se manifesta como estéril, pois nenhuma transcendência é capaz de impedir o inevitável declínio e trágico destino de suas personagens. Por isso, a morte se revela não como ameaça, mas como imanência.

Na tentativa de superar o ceticismo de suas personagens, Mutarelli segue investindo na superprodução de seus cenários em sua infinidade de objetos. Tanto é que, muitas vezes, é difícil distinguir a delimitação entre as coisas e as pessoas. De fato, o que se percebe na análise de suas obras, sobretudo em sua produção romanesca, é que não há precisa distinção entre sujeito e mundo. No entanto, ainda que haja um esforço por preencher os cenários, em uma tentativa de “cobrir o vazio”, ele ainda é atenuante e imperativo, pois é fruto da perpétua sensação de aprisionamento que vivem suas personagens mesmo estando em condição de liberdade. Persiste a sensação de incompletude como resultado de um processo de privação que se manifesta como traumático.

Ao mesmo tempo que há uma abundância de objetos e detalhes, o corpo parece muitas vezes em dismantelo e despedaço. Em muitas de suas obras há a recorrência do corpo mutilado que revela, mais do que a atribuição de uma tendência grotesca, uma dificuldade em conceber o corpo em sua plenitude e inteireza. Flora Süssekind (2004) faz uma análise da literatura brasileira pós-64 e menciona dificuldades e anseios no que se refere à representação desse difícil período:

Porque é mesmo muito difícil falar do que se passa propriamente no corpo. Tanto o prazer quanto a tortura chegam a parecer quase irreduzíveis ao plano discursivo. Por isso quanto mais minuciosas e emocionais as descrições, mais o assunto e a sensação que se buscava produzir parecem escapar. Como o erotismo, também a tematização da dor e da tortura física exige da linguagem uma espécie de ascetismo, de depuração, uma quase frieza capaz de, por via transversa, chegar onde se deseja. (SÜSSEKIND, 2004, p.88)

É importante lembrar que, no final dos anos 70 e início da década de 80, as produções ficcionais privilegiavam a “dicção autobiográfica” que, segundo Sússekind, dominou o panorama literário brasileiro desse período. Constituiu-se assim um gênero específico de narrativa, próxima da confissão e do testemunho, em que o trabalho literário se baseava, sobretudo, na sincera expressão dos fantasmas do autor. A partir do relato busca-se a desautomatização do olhar diante de um passado ainda operante que reorganiza o imaginário a partir da violência. Portanto, representar a memória de um período absolutamente aterrador por meio do testemunho, da aproximação com a própria vida, não significava o estabelecimento de uma perspectiva egóica, mas a necessária representação do “cárcere do eu”.

A partir dessa breve contextualização é possível perceber uma transição da estética mutarelliana. A necessidade do retrato do estado de privação formalizada pela técnica de preenchimento dos espaços vazios e o desenvolvimento de temas relativos ao encarceramento humano dão lugar ao aprofundamento da prisão narcísica, fundamentada, sobretudo, pela ilusão do eu. Nesse momento, nota-se a predominância de dois investimentos que serão formalizados de modo mais complexo no decorrer de suas obras: a instauração do elemento enigmático como dinâmica narrativa e da crise entre a realidade e as possibilidades representativas.

1.3 A instauração do enigma

O diálogo estabelecido entre as artes imagéticas e verbais torna-se fundamental para o entendimento dos primeiros romances de Mutarelli, pois essa relação persiste, ora obscurecida, ora revelada. O trânsito entre as estruturas opacas de seus primeiros trabalhos e a subsequente manipulação dos tons de preto e branco a fim de trazer um aspecto translúcido revela uma mudança formal em consonância com o dinamismo de seus temas. Se havia um esforço na manipulação brutesca do jogo entre luz e sombra em obras anteriores, nas histórias em quadrinhos *O Dobro de Cinco* (1999), *O Rei do Ponto* (2000), *A Soma de Tudo Parte I*

(2001b), *A Soma de Tudo Parte II* (2002)¹⁴ e *A caixa de areia, ou eu era dois em meu quintal* (2005), nota-se uma maturidade artística que tanto firma seu estilo como artista plástico, como anuncia técnicas formais e opções temáticas de suas produções enquanto romancista.

Com qualidade gráfica surpreendente, as histórias do detetive Diomedes seguem o arquétipo do gênero do romance policial. O protagonista, um delegado de polícia aposentado e agora detetive particular, investiga o paradeiro de Enigmo, um mágico que desapareceu. Com um enredo cômico, o leitor é lançado a decifrar as pistas junto a esse desventurado detetive mediante seus fracassos e vitórias. Nesta obra, a interpretação é estilística e tematicamente divergente das outras histórias em quadrinhos. A existência do arquétipo do herói permite um deslocamento de perspectiva, revelado posteriormente como aparente, em que a interpretação pode ser objetiva, absolvendo o leitor da ambivalência existencialista própria de suas primeiras histórias. No entanto, na medida em que o detetive se esforça a fim de encontrar pistas para decifrar o paradeiro de um mágico, evidencia-se o tom paródico dessa produção, afinal, nesse jogo de descoberta, de mentiras e verdades, de armadilhas enfim, o protagonista faz crer que nunca vai conseguir resolver a charada a que se propôs, assim como seus outros casos jamais solucionados. É revelado, então, o axioma da produção ficcional de Mutarelli, em que as personagens que se lançam na perpétua busca de algo exterior estão sempre à procura de si mesmas.

Aqui há a instauração formal do enigma, elemento que estruturará boa parte de seus romances. No caso, o enigma acaba por formalizar a típica personagem mutarelliana que, na busca incessante de algo, permanece absorta em seus próprios pensamentos: quando não é refém de sua personalidade, é vítima do acaso. A busca pela verdade mais uma vez revela a incapacidade que suas personagens têm de controlar seu próprio destino. No entanto, com o descolamento de perspectiva provocado pela expressão da magia, a negatividade que assombrava suas primeiras personagens é suprimida aqui pela coragem e determinação do detetive e que, todavia, é acometido pelo estado de aprisionamento provocado pela ilusão. Nada mais apropriado para a temática do enigma.

Os espaços claustrofóbicos (FARINACCIO, 2013) em que a maioria de suas personagens vivem é aqui dissimulado pelo tema, a história de um detetive que transita em diversos lugares à procura de alguém. Na Figura 8 percebe-se que o dinamismo plástico de

¹⁴ Para facilitar a referência dessas obras, adota-se aqui o título *Diomedes – a trilogia do acidente* (2012), edição que reúne todas as histórias do detetive.

alguns quadrinhos a partir da construção de um cenário em que se privilegia a luz revela-se como um efeito ilusório na medida em que acentua ainda mais a o aprisionamento do sujeito:

Figura 9: Detetive Diomedes em "O grande circo".



Fonte: MUTARELLI, 2012.

André Cardoso (2015) analisa a trilogia fazendo uma relação entre a tentativa de representar o real e a estilização dos filmes *noir*, considerando essa que não se restringe apenas à obra analisada a qual, no entanto, difere justamente pela dinâmica instaurada pelo enigma.

A tentativa de encontrar Enigma é apresentada explicitamente como uma busca pela magia. Em “O dobro de cinco”, Hermes queria encontrar Enigma para mostrar ao filho, excessivamente incrédulo, que existia encantamento no mundo. De fato, o que vemos nas duas primeiras partes de *Diomedes* é um mundo degradado e claustrofóbico, onde não parece haver nenhum espaço para a magia. Boa parte da ação se passa em ambientes fechados, como quartos de hotéis baratos, ou a casa e o escritório de Diomedes. Esses ambientes estão atulhados de objetos baratos ou detritos, que aprisionam os personagens. A casa de Diomedes é cheia de objetos sem valor que falam de uma existência medíocre de classe média, como são medíocres os sonhos do detetive de ganhar dinheiro para comprar um sofá de três lugares para a mulher. Ao longo da narrativa, o escritório de Diomedes vai ficando abarrotado de papéis velhos, garrafas vazias e outros detritos que refletem o caos mental do personagem, além de seu imobilismo depressivo. Trata-se de uma representação imagística – e, mais uma vez, concentrada e intensificada – daquilo que Michal Ginsburg e Lorri Nandrea (2007, p. 244-9), a partir de um conceito de Hegel, chamam de a “prosa do mundo”, ou seja, o conjunto de todos os elementos do cotidiano que compõem a realidade para o ser humano e que, portanto, constituem limites para a ação do indivíduo. Cabe às narrativas, e particularmente ao romance realista, selecionar, organizar e representar esses elementos de forma significativa. Se, por um lado, a falta de sentido inerente a esses elementos em estado bruto pode causar angústia, essa mesma indeterminação, ou ausência de forma, pode ser um fator libertador ao apontar para a possibilidade de um olhar mais amplo, sem significados pré-determinados – fator explorado por romancistas que procuram trazer para o corpo de sua obra o máximo possível de detalhes retirados do cotidiano. Nos dois primeiros volumes de *Diomedes: a trilogia do acidente*, porém, o que predomina é o aspecto negativo dessa “prosa do mundo”: seu peso, sua ausência de significado, seu caráter caótico e aprisionador. (CARDOSO, 2015, p.261-262)

Os objetos acumulados sem destino aparente, entre uma infinidade de inutilidades e lixo, representam a angústia existencial do protagonista e ressaltam, mais uma vez, a extensão do vazio que integra suas personagens. Ainda que a magia seja elemento estruturante da narrativa como aspecto lúdico, a perspectiva fundamenta-se pelo desencantamento do mundo, revelando um jogo ficcional entre a representação do fascínio promovido pela ludicidade e a perspectiva de luz e sombra que estilisticamente reorganizam a narrativa. Metaforicamente, elas representam a memória, o passado que não cessa de moldar a personalidade das personagens e que, muitas vezes, é empecilho para a compreensão da realidade que se apresenta diante de seus olhos¹⁵.

¹⁵ Jogo este que será representado formalmente durante o processo de produção da trilogia. Cardoso (2015) recorda que há uma evidente mudança técnica de composição das cenas do primeiro álbum ao último. A obstinação por completar os planos pela profusão de objetos obscurecidas por uma sombra cortante dá lugar a um detalhamento de elementos estimulado pelo jogo de luz que prioriza a limpidez e a harmonia. O próprio *Diomedes* é representado, a princípio, em proporções caricaturais e, posteriormente, vai assumindo um estilo mais realista.

O jogo de representação, portanto, fundado na magia e na busca por suas manifestações, instaura a estética da ilusão, à que não só as personagens estão sujeitas como também os leitores. Por isso, o elemento mágico define-se como artifício, uma vez que instiga os leitores à busca pelo sentido, mesmo que seja dispensável ao protagonista. Há, portanto, um deslocamento de perspectiva a partir da utilização de procedimentos que tensionam os fundamentos da representação ficcional, sendo o efeito obtido muito mais importante que a causa. A ilusão representa o tempo circular da narrativa que, assim que iniciada, leva o leitor a um lugar aparentemente sem saída:

Assim como Diomedes, nos vemos presos às convenções de seu estilo. Não há saída, pois, num mundo em que todas as marcas da realidade são elementos de uma estética, tudo remete de volta para a forma, e só ela pode ser percebida com segurança. Nosso olhar, assim como nosso desejo (incluindo nosso desejo de conhecer), é manipulado e frustrado. Mas nós nos deixamos ficar, por causa do fascínio da magia, mesmo sabendo que ela não passa de um truque. (CARDOSO, 2015, p.277)

Admitir como truque a escolha pela técnica de composição das histórias é assumir que a recepção de uma obra de arte depende da convenção de um mundo ilusório. Na produção de seus primeiros romances, Mutarelli busca preservar o efeito causado no leitor quando diante da imagem visual, suscitando por meio de palavras das linhas de forças aqui apresentadas. Não por acaso, sua produção ficcional é bastante explorada pelo cinema e pelo teatro¹⁶. O tema do enigma é capaz de reorientar o olhar do leitor para além de uma evidente “crise existencial”, deslocando o plano para um verdadeiro jogo de esconde-esconde em que os elementos externos não são apenas sobrepostos, mas estimulados e reivindicados. Por fim, a dinâmica do jogo se apresenta como crucial na estruturação de suas obras, sobretudo no que se refere à prosa e seu apelo por meio da linguagem performativa. Os efeitos da produção desse fascínio provocado pela temática do enigma suscitam no leitor a vontade pelo desvendamento do mistério. A partir de *Diomedes* (2012), há uma aproximação mais nítida com a prosa, na medida em que suas próximas histórias vão privilegiar uma narrativa mais detalhada que formaliza, de modo complexo, a relação entre a realidade e suas possibilidades representativas - e a imagem visual assume cada vez mais certa dependência em relação à palavra.

¹⁶ Além de ilustrar o longa-metragem *Nina* (Heitor Dhalia, 2004), livre adaptação do romance *Crime e castigo* (1866) de Fiódor Dostoiévski e das diversas adaptações cinematográficas de seus romances, Mutarelli se insere no teatro a partir da produção e atuação de algumas peças como *O teatro das sombras* (2007) e *O outro* (2010). Atua em algumas adaptações de seus romances, como é o caso de *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006) e *O natimorto* (Paulo Machline, 2009). Além dessas atuações, ele faz uma importante participação no premiado longa-metragem *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

1.4 Memória e representação

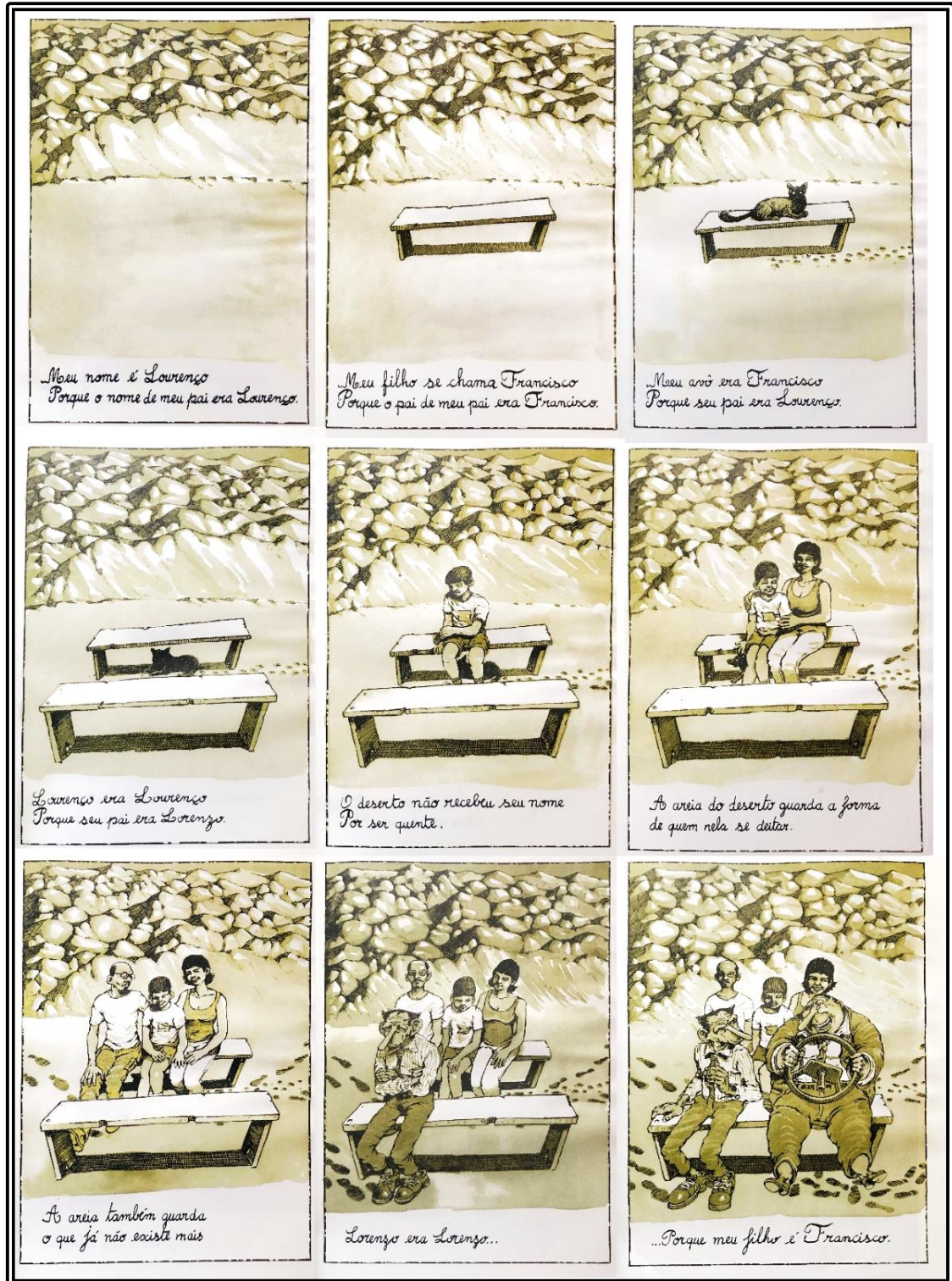
Se o objetivo de Mutarelli era interseccionar imagem e palavra, de modo que o leitor se perguntasse se a obra se trata de uma história em quadrinhos ou literatura ilustrada, em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005) o autor assume uma estética que questiona os limites da representação gráfica e literária e, por que não dizer, teatral e cinematográfica. Nota-se que há um investimento no signo verbal como elemento definidor de um jogo ficcional. Se antes havia um apelo à imagem como eixo da história, ela agora se justapõe à palavra para o desenvolvimento de um discurso. A começar pelo formato da designada história em quadrinhos que, diferente das anteriores, adota o que é costumeiramente atribuído às publicações de romances (14cm x 21cm) e não mais o formato álbum (28cm x 21cm). Posteriormente, percebe-se que a história se estrutura a partir de uma espécie de narração em primeira pessoa, procedimento que altera o ponto de vista para além do efeito causado pelas imagens. Por isso, sua experiência na produção de diferentes gêneros artísticos possibilitou a criação de uma obra que visa desestabilizar as ordens representativas.

No título, constata-se a existência de um “eu” e seu duplo, relação que será aos poucos reconstituída pela memória com o aparecimento de objetos como evidências do passado. As aparições dessas “provas” não vão apenas relembrar aspectos da infância do protagonista, mas reconfigurar sua memória a partir da realidade presente e as possibilidades imaginativas e inventivas. “A ‘minha’ história não existe. A ‘minha’ história eu crio e conto a mim mesmo. O indivíduo é uma ilusão” (MUTARELLI, 2005, p. 106). A história começa pela ilustração de um pequeno palco em que estão suas personagens. Algumas delas ganham feição de adereço, ao passo que os objetos inanimados ganham aspecto vivo. Ao centro, um gato antropomórfico anuncia o que seria uma peça da companhia “O teatro de nanquim”.

Logo no início das primeiras páginas evidenciam-se as identidades das personagens que são intercaladas pela marcada ação do tempo. A figura de um deserto ilustra o começo da história e, na medida em que ela se desenvolve, são adicionados elementos seguindo um jogo polissêmico. Pelas várias reproduções do mesmo fundo da imagem, supõe-se que se trate de cópias do mesmo cenário com a intercalação gradual dos outros elementos, uma evidente aproximação com a linguagem cinematográfica e suas técnicas de montagem. Todavia, Paz (2008) verifica que o autor desenhou página por página, cada detalhe das dunas de areia que formam o deserto são redesenhadas com exímio cuidado. A Figura 9 mostra que essa técnica, longe de ser uma pretensão artística, é um modo de representar formalmente a passagem do

tempo, atribuindo à figura do deserto importância tal como a constituição da personalidade de uma personagem:

Figura 10: Sequências das primeiras páginas de *A caixa de areia ou eu era dois no meu quintal*



Fonte: MUTARELLI, 2005.

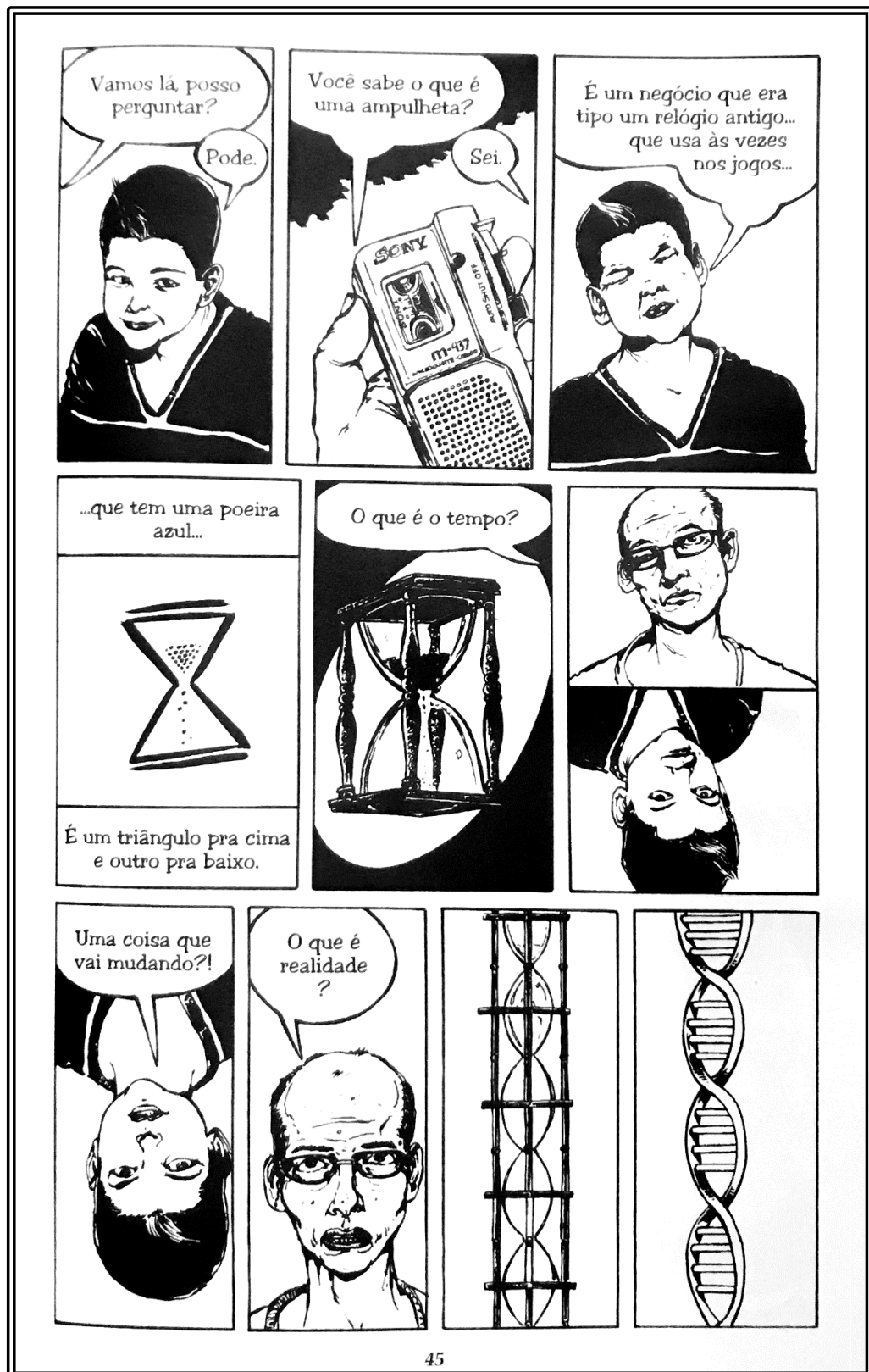
A tonalidade sépia das imagens expressa formalmente essa passagem temporal a partir da alusão ao passado; tal técnica é reforçada pelo contraste dos tempos verbais da narração. Como as marcas deixadas na areia, a memória indica o presente. Não fosse a dialética da experiência, que situa a ação em consonância com as possibilidades históricas, ela não poderia ser reconstituída como tal e se tornaria mera lembrança. Nesse momento, inicia-se um jogo de representação em que são postos em dúvida a ordem cronológica e seu efeito na vida das personagens, não só em relação ao momento que vivem, mas diante de suas lembranças gradualmente reconstituídas pelas evidências materiais do passado. Em seguida, o desenho de uma criança brincando com bonecos reinterpreta a obra *O triunfo da morte* (1562-1563), de Pieter Bruegel, o Velho. A história é dividida em dez capítulos em que se intercalam as conversas dos amigos Carlton e Kleiton e as descobertas feitas por Lourenço-personagem em sua casa enquanto produz uma história em quadrinhos.

Dentro de um carro, Carlton e Kleiton compartilham episódios que marcaram suas vidas. Suas faces sustentam enormes narizes que revelam a natureza dessas histórias contadas. Carlton, que frequentemente assume uma atitude narrativa, situa Kleiton, em tom nostálgico, sobre as pessoas que fizeram parte de sua vida. Entre uma história e outra, quando menciona o nome dessas pessoas - Hantuérpia, Theodor, Helena, Helga -, faz questão de enfatizar que os nomes são com “H”. Tal especificação parece importar somente a Kleiton, aquele que movimenta sua imaginação de acordo com o narrado. No entanto, nesse momento, percebe-se que há um recurso gráfico acionado que aproxima o leitor da história. No enquadramento está Carlton entre dois balões de diálogo, em um deles está inscrito ““Dra. Hantuérpia, Hantuérpia com ‘H’, compareça à recepção”” e no outro “O nome dela é assim mesmo, com “H””. A personagem parece se dirigir ao leitor, não apenas por sua expressão facial, mas pela consciência de que o detalhamento é importante no ato de narrar. O leitor, por sua vez, sabe que Hantuérpia é com H, assim como Theodor e Helena, ele não precisa que a personagem o avise. Tal gesto é expressão de uma construção narrativa que simula a existência do leitor como testemunha e, todavia, sujeito aos procedimentos adotados pelo narrador que vai aos poucos construindo a história. Percebe-se assim que a personagem adota um estilo para narrar e faz com que o protagonismo não seja especificamente dele, de seus amigos ou de suas amantes, mas da ficção que ele próprio produz. Quando Kleiton percebe que seu amigo simula, ele sentencia que a vida tem que ser mais do que aquelas histórias inventadas por seu amigo. Nesse momento, o ponto de fuga da imagem se afasta do rosto das personagens e a perspectiva passa a ser a de um infinito deserto que ampara o automóvel. Estacionado na imensidão das dunas, o

carro se mistura de tal forma com o espaço que se torna quase impossível uma imediata diferenciação, não fossem as sinalizações do gradual afastamento. Ao final, o leitor se pergunta como o automóvel foi parar ali, se um dia chegou a sair ou sequer existiu.

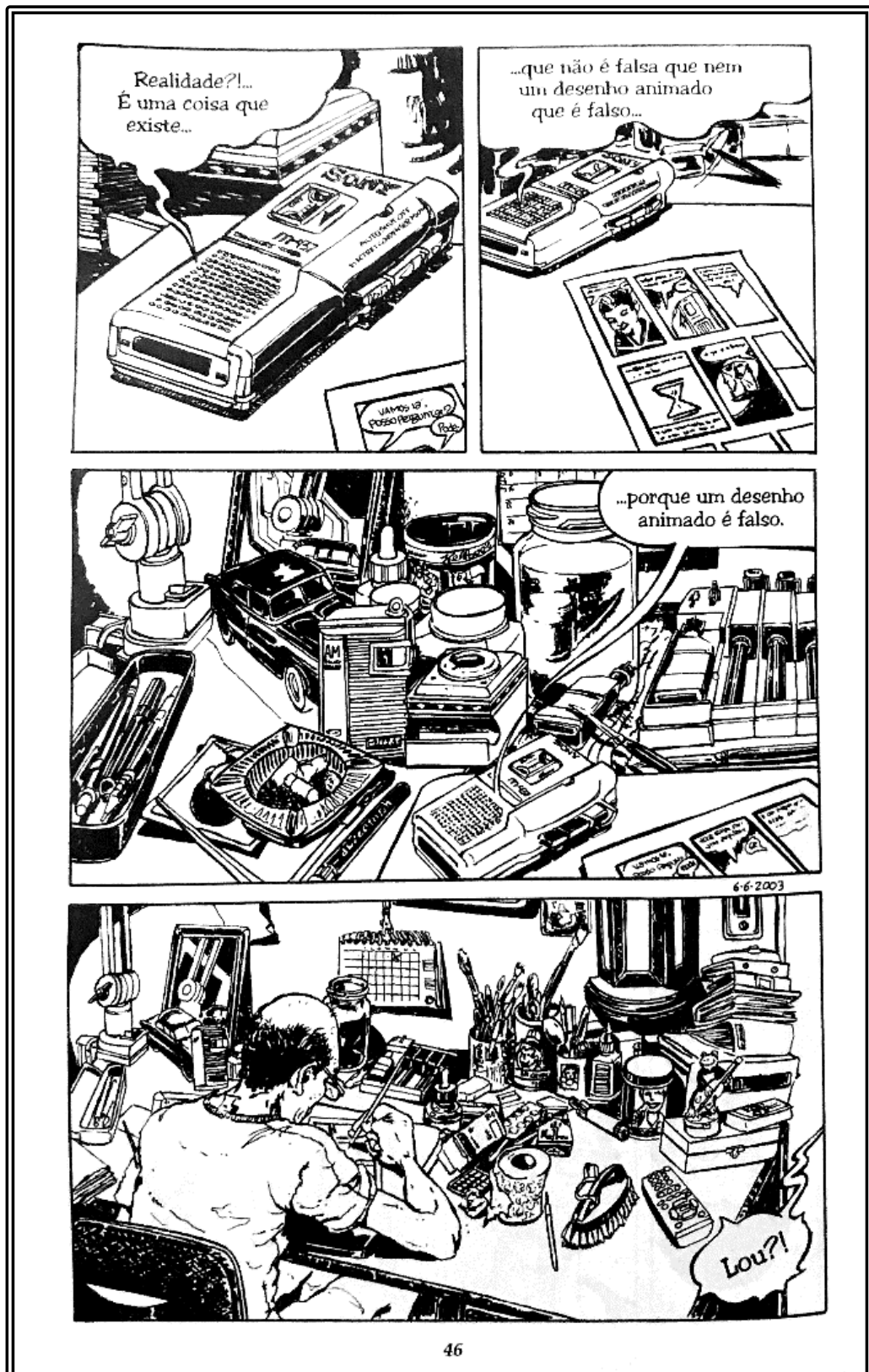
“Talvez fosse melhor começar pelo começo/a questão é que é difícil precisar esse ponto”, começa a narração ao passo que Lourenço-personagem surge no enquadramento. Enquanto ele limpa a caixa de areia dos gatos, percebe-se que ao fundo há uma fotografia. Com um gesto que parece apresentar o registro fotográfico ao leitor, ele é surpreendido pelo filho, que pergunta o que ele está colocando na caixa de areia, enquanto Lourenço-personagem teima em afirmar que encontrou a foto ali, por acaso. Durante o café da manhã, o quadrinista faz três perguntas para o filho para que este o ajude na composição de sua atual história. Enquanto Francisco responde, um jogo de representação emerge na página, composições que colocam em crise a relação entre as palavras e as imagens, como mostram as Figuras 10 e 11:

Figura 11: Página de *A caixa de areia ou eu era dois no meu quintal*.



Fonte: MUTARELLI, 2005.

Figura 12: Página de *A caixa de areia ou eu era dois no meu quintal*.



Fonte: MUTARELLI, 2005.

No desenvolvimento deste episódio, nota-se que, mais do que um jogo de perguntas sobre a natureza da realidade, há um questionamento das possibilidades representativas do real. Um gravador atesta a veracidade do acontecimento ao mesmo tempo que oferece elementos para a sua ficcionalização. Assim como a fotografia, alguns brinquedos da infância de Lourenço-personagem “aparecem” na caixa de areia quase 40 anos depois, o que posteriormente se verifica como uma artimanha do protagonista como forma de aprisionar o seu passado no intento de o recompor por meio de seu projeto ficcional, de sua capacidade imaginativa. Assim ele acredita poder reconstituir sua memória. Percebe-se que a relação entre imagem e palavra não é apenas indissociável, mas fundamental na construção da ficção. Em meio a um percurso diante de seu passado, memória e identidade, Lourenço-personagem constata que, para a construção da ficção, na manipulação do artifício visando a verossimilhança, é necessário captar uma realidade que está além da ilusão do eu. Para Pedro Araújo (2011) tal empreendimento revela a instabilidade do relato que, por si só, é um modo de narrar:

[...] as consequências desse súbito reencontro com o passado, representado pela aparição dos brinquedos, não são puramente positivas: elas trazem também um inevitável questionamento sobre a realidade e sobre a identidade do próprio indivíduo. O personagem Mutarelli mais e mais se atormenta para tentar compreender o porquê desse repentino acontecimento, formulando hipóteses para justificar seu encontro com o passado: “Eu pensei em comprar alguns brinquedos e enterrá-los na caixa de areia. Para mandar ao pequeno naufrago da minha infância do meu quintal” (Mutarelli, 2005, p. 125), diz. Mas o que lhe resta é o sentimento de fracasso, de impossibilidade, tanto do projeto de um livro que registrasse a realidade, quanto da tentativa de entender a si mesmo a partir da memória: “Se eu fotografar o meu cotidiano, as fotos não passarão de uma mera representação. Até mesmo as palavras, ou os desenhos... Tudo não passa de representação” (id., p.126). E aqui, mais uma vez, instaura-se a dúvida: a desconfiança sobre si mesmo e sobre a realidade desdobra-se na instabilidade do relato, e essa imprecisão é partilhada com o leitor. (ARAÚJO, 2011, p.129)

Entre uma história e outra, o fim da obra é marcado pelo atestado das possibilidades de ficcionalização do real. Depois de sucessivos conflitos da ordem dos procedimentos representativos empreendidos por Carlton, ele enfim deixa Kleiton escolher a próxima história a ser contada. Entusiasmado, este pede que conte a sua trama predileta: a história do desenhista que encontrava seus brinquedos na caixa de areia. Nas imagens que ilustram o fim estão todas as personagens juntas, como no início, sentadas sobre os bancos de madeira, mas sem qualquer enquadramento ou detalhamento de cenário: estão apenas dispostas nas páginas com seus contornos se dissipando no ar.

O jogo entre representação e realidade aqui instaurado fundamenta, muito mais que um conflito, as possibilidades de o artista plástico e escritor transpor o real à ordem da representação. Por meio do jogo representativo, Mutarelli usa da palavra para sublimar a imagem – e vice-versa – instaurando uma narrativa que instiga o leitor a manipular um quebra-cabeça. Percebe-se que, até agora, o jogo ganha expressão pela ênfase nos elementos visuais. No entanto, quando o autor descentraliza a imagem enquanto condição de sua ficção, há uma inversão no âmbito do jogo, surgindo uma dinâmica narrativa instaurada pela escrita. Ao investir na palavra, ele subverte as relações de poder que se estabeleciam majoritariamente por meio de imagens, composições evidentes ao leitor. Na relação com o texto, portanto, Mutarelli adota um estilo que não cessa de produzir fascínio, pois provoca de outra forma as imagens, o enigma, o caos, a performance e, por fim, o jogo.

2 O PODER DA PALAVRA

Até agora privilegiou-se a análise da obra mutarelliana a partir da utilização de procedimentos que formalizam visualmente as linhas de força propostas no capítulo anterior. A produção de tais imagens diante das temáticas exploradas constitui histórias em que os efeitos discursivos se estabelecem pelo apelo gráfico. Por isso, analisar a produção de Mutarelli enquanto quadrinista é investigar determinada estrutura de representação. Até o momento, destacam-se obras em que a imagem visual se sobrepõe ao elemento verbal, ainda que de modo interseccional. No que se refere à produção romanesca, evidencia-se o estado de interdependência de tais elementos. A interpelação das imagens pela sugestão das palavras é um efeito essencial na atividade de leitura, no entanto, as técnicas narrativas utilizadas revelam que essa dinâmica pode situar o leitor enquanto sujeito reflexivo, isto é, como aquele que não concebe sua leitura como atividade passiva (SCHØLLHAMMER, 2007). A inserção do artista paulistano no campo literário propicia o surgimento de outro leitor que, por sua vez, ultrapassa seu domínio enquanto espectador e se torna, por meio da relação com as palavras, cúmplice na construção de sentido narrativo. A utilização das imagens na produção gráfica tem o poder de estabelecer objetivamente a sucessão dos acontecimentos, deixando o leitor em uma atividade mais receptiva em relação à constituição do imaginário, ainda que, no caso de Mutarelli, seja sempre por meio do desconforto. A produção do romance não apenas altera essa estrutura imaginativa, como a impõe. As palavras suscitam as imagens, o que traz uma decisiva mudança de postura na atividade de leitura.

O capítulo que se segue intermedia a discussão sobre a reincidência das linhas de força na obra de Mutarelli por meio da apresentação de seus primeiros romances: *O cheiro do ralo* (2002), *O natimorto: um musical silencioso* (2004) e *Jesus Kid* (2004). Nesse conjunto é possível perceber pontos em comum que demarcam uma primeira fase mutarelliana na produção romanesca na qual o jogo é motivo temático e recurso formal. Além disso, nota-se que a metaficção se torna importante procedimento para a constituição dessas histórias. No entanto, o que os une formalmente é a semelhança do ponto de vista, pois os três romances se desenvolvem circunscritos em um ponto fixo, isto é, o desenvolvimento da história se dá inteiramente pelos narradores-protagonistas que, inevitavelmente, sujeitam a apresentação dos acontecimentos às suas próprias percepções. Assim, a dinâmica do jogo se instaura pela palavra e sua capacidade de sugerir imagens que representem a realidade, isto é, em seu efeito mimético.

Depois de já expostas as diferenças temáticas, percebe-se que o modo de apresentá-las se concentra, sobretudo, na utilização da linguagem em sua função performativa. Portanto, a apresentação dos próximos romances objetiva situar a estética de Mutarelli em um jogo de ponto de vista que estabelece o surgimento da imagem a partir da interação com a palavra, evidentemente, por meio de um narrador que se preocupa tão somente com a formulação de suas percepções. Os elementos do jogo e da metaficção são, portanto, recursos que possibilitam uma compreensão mais detida sobre a amplitude do ponto de vista e seu efeito no leitor. Neste sentido, a tentativa de investigar a inserção de Mutarelli na produção romanesca se concentra aqui na problemática da utilização das técnicas narrativas na construção da ficção.

2.1 *O cheiro do ralo* (2002)

O romance que inaugura a entrada de Mutarelli no campo literário brasileiro, *O cheiro do ralo* (2002)¹⁷, além de revelar as linhas de força aqui propostas em consonância com a mudança de perspectiva advinda das técnicas narrativas, traz um questionamento da própria forma romanesca. Nota-se a instauração de um jogo da escrita no qual o leitor passa a ocupar um lugar determinante para o desenvolvimento da história, na medida em que se torna responsável por interpretar os vazios da narrativa que, formalmente estruturados, são alimentados pela perspectiva do narrador-protagonista. Com um evidente apelo poético e dramático, o romance apresenta ruptura com o desenvolvimento do que se considera uma prosa linear. Nenhuma personagem é nomeada, elas são identificadas pelo uso de pronomes pessoais. Os diálogos não são marcados pelo uso de sinais de pontuação, como os travessões, por exemplo, tampouco as frases são dispostas em linearidade, pois são frequentemente estruturadas a partir de alusões à forma lírica. Portanto, o leitor assimila a sucessão dos acontecimentos exclusivamente por meio da sinalização e ordenação do narrador-protagonista que, por sua vez, mantém uma voz narrativa truncada, objetiva e mecânica. Assim, o leitor passa a perceber não apenas sua habilidade enquanto contador de histórias, mas as impossibilidades de narrar a si mesmo diante da objetividade de suas experiências.

¹⁷ A primeira edição do romance é publicada em 2002 pela editora Devir. Em 2011 a Companhia das Letras publica uma nova edição em que a disposição das imagens evidencia a proposta de integrar as produções de Mutarelli enquanto artístico plástico. No que se refere ao cinema, o romance ganha adaptação cinematográfica homônima em 2006, com roteiro adaptado por Marçal Aquino e direção de Heitor Dhalia.

O romance tem como narrador-protagonista o dono de uma loja de compra de objetos usados. São bagatelas, quinquilharias, bugigangas que, pelas mãos de seus possuidores, geralmente endividados em busca de dinheiro, são vendidas ao protagonista, um sujeito de temperamento hostil. As negociações acontecem na medida em que os clientes se sujeitam a uma série de humilhações e perversões estimuladas segundo o estado de humor do comprador. Às vezes ele compra um objeto insignificante pagando uma fortuna. Outras, não hesita em mandar voltar para casa clientes que chegam com objetos de difícil trânsito e, mesmo estando interessado, justifica a negativa pela lógica do “não fui com a sua cara”. Vivendo sua sistemática rotina de trabalho, ele sabe que todos os objetos que vão parar ali têm histórias carregadas de afetos, experiências e apegos. Por isso, o preço não é calculado mediante seu valor material, mas pelo questionamento do quanto valem monetariamente suas histórias. A compra e a venda, portanto, se tornam mais do que uma simples negociação econômica, pois é colocada em jogo a humanidade das personagens segundo o juízo sádico daquele que acredita estar constituindo, mais do que um arcabouço material, a sua própria história de vida pelo reflexo das experiências dos outros. Entre o que acredita ser uma diversão e outra, ele negocia frequentemente da seguinte maneira:

Ele entra. Em suas mãos uma caixa muito bonita. Reluz seu verniz. Bom dia, meu amigo. Isso ele diz. Põe a bugiganga na escrivaninha. Ameaça abrir. Fita os meus olhos. Sorri para mim. Como quem pergunta: Está preparado? Então ele abre. Com um dedo no ar ele faz um movimento ridículo. A caixinha começa a tocar. É a música do gás. Com o dedinho no ar e com os olhos fechados, ele faz um movimento, como se a estivesse regendo.
 É a música que toca no caminhão do gás.
 Com isso o derrubo.
 Uma bailarina de plástico gira, gira, gira.
 [...]
 O senhor não gostou?
 Do quê?
 Da caixinha ou da música? Parece que o senhor não gostou.
 Chuto baixo. Bem baixo.
 É. Não gostou mesmo.
 O pior é que estou precisando do dinheiro.
 Mas vou dizer uma coisa ao senhor.
 Essa caixinha de música não é uma caixinha de música qualquer.
 Estou vendo. Ela até toca a música do gás. Volto aos negócios.
 Não é disso que estou falando, não senhor.
 E que culpa ela tem se o gás roubou sua música?
 Isso é plágio. Essa caixinha já tocava essa música muito antes desses caminhões barulhentos. E eu dizia que essa não é uma caixinha de música qualquer.
 A música é qualquer. Até no caminhão de gás ela toca. Deprecio.
 Mas eu lhe garanto que essa não é uma caixinha de música qualquer. Sabe por quê?
 Não. Nem desconfio.
 Porque essa caixinha de música tem história.
 O idiota pensa que é o primeiro a usar esse argumento. Isso eu penso.
 E por que tem história ela vale mais do que o senhor está me oferecendo por ela.
 Então faz o seguinte. Arranco umas folhas do bloco.

Anote aí todas as histórias. Assim, quando eu for revender, quem comprar vai saber. Vai saber que ela tem história. Vai poder até ler. Aí ela vai ser uma caixinha de música e de histórias.

Ele fica realmente sem graça. Ainda segura as folhas na mão.

O senhor tá *glosando* da minha cara?

Glosando?! Ele diz.

Eu só vou aceitar essa mixaria porque preciso do dinheiro.

Saiba o senhor que essa caixinha foi de minha mãe.

E ela tocava essa música no piano. Tocava para mim.

[...]

Eu vou ficar com essa mixaria que o senhor me ofereceu.

Pode ir passando o dinheiro.

Ele sai.

Agora, quando ele quiser ouvir a música que sua mãezinha tocava, vai ter que esperar pelo gás. (MUTARELLI, 2011, p.111-113)

A sistemática depreciação das histórias de seus clientes torna-se o sentido da vida do protagonista. No entanto, tal sadismo não é suscitado de modo a provocar no leitor um imediato questionamento de sua moral. Isso acontece porque a narração é estruturada de forma a apresentar os pensamentos e sentimentos do protagonista por meio de uma ironia dramática que, bem ou mal, estimula o prosseguimento da leitura de tal forma que, com o desenvolvimento da narrativa, seu comportamento possa ser relativizado. A ausência de sinais de pontuação que demarquem os diálogos, por exemplo, é uma técnica utilizada para que o narrador mantenha sob seu domínio o modo de contar a história mediante interferências diretas na leitura. Portanto, verifica-se que a estrutura das frases altera a própria dinâmica do discurso indireto. A confusão instaurada no leitor pelo prévio desconhecimento de quem fala é expressão de uma exigência de que ele próprio profira individualidade aos sujeitos, interpelando-se pelo discurso das personagens a partir da atitude narrativa.

Apesar do fluxo de pessoas em seu cotidiano, o protagonista organiza seus dias de modo a manter determinada previsibilidade. Mesmo quando se surpreende, suas manifestações de afeto são forjadas pelo interesse que simula diante dos objetos de seus clientes, mecanismo que se prolonga em todas as esferas de sua vida. As relações são estabelecidas com base no que as pessoas podem oferecer materialmente e de acordo com o estado de sujeição que o comprador exige. Em meio a negócios, ele divide seu tempo livre entre sua casa e uma lanchonete onde frequentemente faz suas refeições. Lá ele conhece uma garçonete que acaba reconfigurando a dinâmica de seus dias. Como acredita que sentimentos podem ser comprados, sua investida agora é diante do apreço manifestado pela garçonete que, em meio a tantas simulações, imagina que ele é um homem dócil e gentil. Ele, por sua vez, mantém uma relação de obsessão por sua

bunda, passando a nomeá-la como Rosebud¹⁸. Tal nomeação sugere a importância da relação com o agora suposto objeto na representação de sua vida, afinal, é um momento raro de marcada personalização. A fixação é revelada na manifestação de seu desejo mais íntimo à garçonete: ver sua bunda mediante pagamento.

A declaração provocou uma mudança de perspectiva no protagonista que, crente de que mais uma vez poderia pagar para obter o que deseja, se depara com uma negativa. A repulsa por tal proposta por parte da garçonete provoca nele o desejo de investir ainda mais no projeto de transformar a bunda em mais uma coisa, “como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado” (MUTARELLI, 2011, p.173). Desse modo, ele passa seus dias dividindo suas obsessões entre a bunda, o cheiro do ralo que infesta seu estabelecimento e um projeto particular: a reconstituição material da figura paterna por meio de diferentes ornamentos que compra cotidianamente de seus clientes. Abandonado pelo pai que, aparentemente, nem imagina sua existência, ele busca reconstruir sua história, ou melhor, inventá-la. Na vida de negócios ele estabelece as regras, simula, sentencia. Ele joga. No entanto, sua acreditada vitória não elimina o amargor de sua vida, materializado em um forte cheiro que vem do ralo do banheiro de sua sala, onde objetos são amontoados sem qualquer necessidade ou destino aparentes. Sabendo que ele é o único que usa aquele banheiro, começa a desconfiar que aquele cheiro fétido não vem de um lugar muito distante. O prazer instaurado por esta constatação sugere que a garantia de felicidade seja expressão de certo narcisismo evidenciado ao longo da narrativa:

Ele entra. Traz uma sacola, dessas de feira, repleta de utensílios de estanho. Chuto.
Acha pouco. A vida é dura. Esses objetos têm história. Desculpe o cheiro.
O cheiro de merda.
Vem do ralo.
O cheiro do ralo.
Sinto um estranho prazer ao dizer isso.
É quase como se me reencontrasse.
Comigo.
Quer ver uma coisa?
Mostro o olho.
Ele fica encantado.
Era o olho do meu velho pai.
Que Deus o tenha. Ele diz.
Que Deus o tenha. Digo eu.
Ele sai.
Ela bate e entra.
O material de construção chegou.
Material de destruição. Corrijo.

¹⁸ Referência ao longa-metragem *Citizen Kane* (1941) dirigido por Orson Welles. Rosebud, enigma que movimentou o filme, foi a última palavra dita pelo protagonista Charles Foster Kane antes de morrer. Colecionador de objetos, Rosebud é o nome comercial de um trenó em que Kane brincava no dia em que foi levado para longe de sua família. A investigação jornalística em torno de sua vida pública esbarra na ambivalência da palavra que, enquanto significativa, vincula-se à ideia de falta e abandono, sentimentos reiterados ao longo da trama.

Agora não.
 Põe num cantinho da sua sala.
 Manda o próximo entrar.
 Talvez o cheiro seja meu.
 Esse cheiro tem história.
 Foi o cheiro que me trouxe a bunda.
 É um presente do inferno.
 É minha perdição.
 Quero a bunda de volta.
 O cheiro até que cai bem.
 Somos o que somos.
 Quando tinha o cheiro, eu era feliz. (MUTARELLI, 2011, p.80-81)

Nota-se que, apesar da temática da compra e venda de objetos se referir à vida pública do protagonista, não há distinção de comportamento em sua vida privada. Embora a loja seja o espaço em que as histórias se desenvolvem em toda sua complexidade, o que se verifica é a manutenção de um comportamento que independe de organizações espaço-temporais distintas. Ele não consegue “sair do papel” que desempenha enquanto comprador e, portanto, está sempre negociando, não importa o quê. Ele vive uma monotonia que se revela angustiante, não fosse a extravagância de seus pensamentos, fluxos de consciências que, não raro, se desenvolvem por meio de referências literárias. Desse modo, o leitor tem acesso a um interesse do protagonista que não são os objetos que ele acumula. A revelação de um estado de ausências se expressa, portanto, na relação com seu ofício, no entanto, tal estado culmina na própria impossibilidade de narrar, como pode ser percebido no seguinte diálogo entre o protagonista e uma funcionária que trabalha em sua casa, a “mocinha”:

[...] Sabe, no meu trabalho, quando eu comecei eu tinha que ser forte. Eu tinha que ser frio. Porque eu compro as coisas dos outros, e tinha que oferecer o mínimo possível, para ter o meu lucro.
 E, no começo, eu ficava com pena das pessoas. Mas eu não podia ter pena, senão eu nunca ia chegar onde eu cheguei. Então eu fui ficando mais frio.
 E onde foi que o senhor chegou? Assim, sendo frio.
 No inferno. De Dante, associa.
 Pior que fui da pena ao prazer.
 E agora o senhor sente remorso?
 Não. Acho que não.
 Vou te confessar uma coisa.
 Eu acho que eu nunca consegui, realmente, gostar de ninguém.
 Isso deve ser triste.
 Acho que não. Acho que *triste* não é a palavra certa.
 O senhor quer outro café?
 Quero. (MUTARELLI, 2011, p.65-66)

Percebe-se que a justificativa de suas experiências se dá pela manutenção de determinados afetos. Este episódio marca um momento em que o leitor se aproxima do protagonista e tal aproximação é barrada pelo corte narrativo, técnica frequentemente utilizada

ao longo do romance. A utilização desse procedimento sugere uma dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de narrar suas experiências fora do circuito objetivo que domina sua vida enquanto negociante. O corte narrativo representa a vida fragmentária e a exigência pela objetividade, o que suscita no leitor o desejo pelo desvendamento da ambivalente condição desse anti-herói urbano. O espaço como lugar determinante na narrativa, tendo como cenário básico uma loja em que se empilham uma infinidade de objetos, sugere o estado de clausura do protagonista e, conseqüentemente, a manutenção de afetos mediante esta perspectiva. Os espaços vazios no texto, portanto, não significam imediatamente uma ausência de sentido, mas uma evidência do percurso de silenciamento e rejeição por parte do protagonista e sua vida reificada. Por isso, o romance não se reduz à sentença de simples narrativa mecânica, mas ao atravessamento do sujeito pelo processo de automatização do indivíduo na sociedade de consumo. O projeto de reconstituição da figura por meio da multiplicidade de objetos que compra, sugere a necessidade pelo sentimento de completude. A bricolagem, portanto, tornaria possível a composição de uma persona, ou seja, a construção da identidade expressa por meio da montagem revela a necessidade de correspondência entre a ideia e a imagem.

No que se refere a essa correspondência, Guilherme Silva (2015) atribui à prosa poética do romance uma “visualidade pulsante”. Para ele, sua composição está muito próxima da montagem cinematográfica e da estética de diagramação dos quadrinhos, uma vez que há a evidência do corte e da simulação. Isso pode ser percebido por meio das técnicas narrativas. O uso das aspas para referenciar-se e o sentimento de surpresa diante do que ele mesmo diz revelam uma hesitação do narrador-protagonista diante de si mesmo. Quando ele se recorda de algum acontecimento, a utilização de aspas busca demarcar a ordem temporal e, no entanto, levanta dúvidas sobre sua veracidade propondo assim que o ponto de vista narrativo possa ser simulado pela escrita. Incapaz de lidar com o imprevisível, ele se surpreende quando faz algo que não está previsto. No entanto, o cheiro do ralo torna-se objeto de superstição na medida em que infere uma ruptura em sua vida a partir de seu surgimento. Quando os acontecimentos escapam à sua previsão, ele atribui isso à manifestação amorosa ou ao uso de remédios, que em determinado momento são necessários, segundo prescrição médica. Tal dinâmica narrativa se desenvolve por meio do jogo de escrita que estabelece não apenas o que as palavras são, mas o que elas podem ser. O imaginário a ser constantemente criado e recriado pelo leitor é o que o leva a uma leitura voraz. Além da necessidade pelo desfecho da trama, o leitor é seduzido pelo narrador-protagonista que parece também com ele negociar. Na medida em que a história se desenvolve - pela particularidade da marca autoral que privilegia a supressão das identidades,

instaurando assim uma esfera de indiferença -, o leitor se depara com uma narrativa de intersecção poética, imagética e cinematográfica. Essa apelação é sugerida por Silva (2015):

Na composição do romance de Mutarelli, portanto, a relação com o cinema é visível no corte temporal adotado na diegese, mas na questão do formato a relação é mais próxima com a canaleta quadrinística, visto que tanto nos quadrinhos, quanto no romance, a diagramação e as estruturas físicas são muito similares. Logo, a faixa branca que separa as vinhetas nos quadrinhos é, no romance mutarelliano, graficamente apresentada na diagramação horizontal, separando as cenas dessa narrativa da mesma forma que a canaleta vertical separa os quadros dos quadrinhos dando a impressão de movimento, aceleração, por uso do corte. (SILVA, 2015, p. 126)

O sadismo do protagonista diante das pessoas que conhece, sua relação com a figura paterna que se materializa em um olho de vidro, o conflito com o cheiro do ralo e consigo mesmo, além de revelarem suas perversidades nada contidas, precisam ser inferidas pelo leitor em sua atribuição de sentido. Ora pela ausência da figura paterna, ora pelo colapso mental que dele se apodera, ora pelo desprezo de algumas personagens, a busca por justificação de seu estado faz com que sua perversidade seja relativizada pelo enfrentamento de múltiplas adversidades. Não à toa, muitas leituras privilegiam esse aspecto solitário, monstruoso e problemático do narrador-protagonista, no apego ao desenvolvimento das patologias de que sua representatividade se constitui, inclusive, pela intertextualidade. Leitor assíduo, o protagonista faz referência a muitos escritores ao longo da narrativa e mantém uma relação com os livros que se revela como sustentação da ambivalência entre imaginário e realidade:

Penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei. Tornar meu o que não era meu. Tornar meu o que adquiri. Descongelar algo no micro-ondas. Levo da mão para a boca. Eu queria um dia escrever um livro. Eu não queria plantar uma árvore. Não queria um filho. Queria só um livro. Queria ler um livro que eu mesmo tivesse escrito. Um escritor disse uma coisa um dia. Eu não sei quem ele era. Só ouvi alguém dizer o que ele teria dito. Parecia arrogância, mas não era. Era autossuficiência. Parece que perguntaram para ele o que ele lia, ou o que ele estava lendo. “Quando quero ler um livro, eu mesmo o escrevo.” Eu queria ter dito isso. Eu queria poder escrever. Mas em mim só encontro o silêncio. E, por isso, eu não sei escrever. Escrever, é claro que eu sei. Só não sei escrever um livro. Não consigo encontrar as palavras. Não consigo encontrar as palavras nas palavras. Só encontro minha voz no que penso. Mas o que eu penso ninguém ouve. O que eu penso é silêncio. Então eu me calo. O silêncio é a minha voz.

O silêncio é a voz que eu calo.

O silêncio é a voz que eu guardo.

O silêncio é lá onde eu moro.

O silêncio sou eu. (MUTARELLI, 2011, p. 157-158)

Não é por acaso que há a associação entre o estado psicológico da personagem e o cheiro do ralo que passa cada vez mais a invadir sua loja e, conseqüentemente, todas as esferas de sua vida. Daniel Candeias (2007) contextualiza as produções dos primeiros romances de Mutarelli

considerando a “poética do desequilíbrio psicológico”. Ele analisa como isso é formalizado na narrativa por meio da estruturação dos enunciados:

[...] tempo, espaço e personagens são mais indicados por alguns aspectos do que construídos em sua totalidade. Assim, a expressão *in media*, de *in media res*, seria mais adequada a esses conceitos do que ao de ação. O efeito provocado por esse caráter fragmentário e metonímico é praticamente uma tematização da figura, na medida em que poucos elementos dão conta de construir personagens e lugares típicos. A desiconização, por um lado, oposta à técnica realista, chega, assim, a resultados próximos a ela, já que os lugares e personagens, sejam identificados minuciosamente ou indicados de forma sucinta, adquirem caráter abstrato: representam um tipo. Tal recurso de desiconização, como o uso predominante do presente indicativo, é também um modo de presentificar. Ao contrário da debreagem, porém, tal procedimento não se faz por meio da relação entre enunciação e enunciado. O uso de um discurso cujo referente é parcial exige um complemento do enunciatário, semelhantemente à música. Quando o narrador declara o surgimento de uma personagem ou, por meio de algum elemento, indica o espaço, sem iconizá-lo mais densamente; a forma de referir se aproxima à dos dêiticos e assim se estabelece a presentificação, como se enunciator e enunciatário estivessem sempre no contexto de leitura. (CANDEIAS, 2007, p.27)

Além de a narração autodiegética possibilitar o questionamento da confiabilidade narrativa, a tematização da literatura atesta a impossibilidade da precisão a partir do momento em que o ponto de vista é relativizado mediante o desejo manifestado pelo narrador-protagonista de escrever um livro e, conseqüentemente, as possibilidades inventivas para isso. Será que aqueles fatos realmente aconteceram? Ou seriam fruto apenas da imaginação do narrador-protagonista em seu anseio pela ficcionalização? Se sim, a realidade é representada por quais procedimentos? Essas perguntas são suscitadas mais pela necessidade de formulá-las do que pelo reconhecimento de possíveis respostas, visto que elas oferecem questionamentos para a compreensão do estabelecimento de um jogo de escrita que privilegia a verossimilhança à veracidade.

2.2 *O natimorto: um musical silencioso* (2004)

A tematização da literatura que se apresenta de forma direta e indireta nos romances de Mutarelli expõe um estilo que presume a existência do olhar do leitor. Tal estilo pode ser compreendido por meio do jogo da escrita no qual o escritor estabelece uma relação aparentemente direta com quem o lê e, no entanto, não deixa de tornar reconhecíveis suas técnicas artísticas. Tal dinâmica pode ser verificada pela existência de um evidente apelo poético em *O cheiro do ralo* (2002), romance que conta com uma diagramação que coloca em

questão a própria forma do gênero. Embora aí já se evidencie uma preocupação estética que busque a inovação, o questionamento da forma é levado ao extremo em *O natimorto: um musical silencioso* (2004)¹⁹. Neste segundo romance pode-se verificar que a consciência de que o leitor é fundamental para a construção do sentido da narrativa não garante que a linguagem performática se estabeleça enquanto forma escolhida para dar dinamismo à leitura. Aqui se constata que o jogo é estabelecido formal e tematicamente, o que confere uma complexidade à atividade de leitura, na medida em que há um questionamento da ficção e de sua forma representativa.

O romance é dividido em quatro capítulos, estruturados a partir de aproximações com o gênero dramático e o poético. As personagens, assim como na obra anterior, não são nomeadas, elas são caracterizadas por suas funções: O Agente, A Voz, O Maestro, A Esposa. Narrador autodiegético, O Agente é um caça-talento que supõe uma carreira promissora para a personagem A Voz que, segundo ele, é dona de uma voz pura na qual poucos conseguem reconhecer sofisticação e refinamento. O que intriga é que seu canto é inaudível para as demais personagens, o que ofereceria a O Agente uma posição privilegiada. Com o propósito de apresentá-la ao personagem O Maestro, decide hospedá-la em sua casa, o que culmina em uma crise em seu casamento. Sendo assim, ele sugere que os dois vivam em um hotel por tempo indeterminado, pois assim se protegeriam do mundo. Desconfiada, porém encantada por suas teorias inventivas, A Voz decide aceitar a estranha proposta.

Entre fumar um cigarro e outro, os dois passam a maioria do tempo conversando sobre as histórias que O Agente conta. Até que ele decide propor um jogo que mistura seus vícios e destinos. Para ele, as imagens no verso das embalagens de cigarro²⁰ podem antecipar os acontecimentos de suas vidas se forem compreendidas seguindo a interpretação dos arcanos de cartas de *tarot*. Assim, as imagens podem ser consideradas como prenúncios do futuro a partir das interpretações do protagonista, que as organiza segundo suas histórias, a necessidade de contá-las e seus mais íntimos interesses. Ele passa dias a fio decifrando as imagens e tentando

¹⁹ Publicado pela editora DBA em 2004 e, posteriormente, reeditado pela Companhia das Letras em 2009. Foi adaptado para o cinema por Paulo Machline em 2008 e para o teatro por Mário Bortolloto em 2013.

²⁰ As imagens fazem parte de campanhas informativas sobre os danos causados pelo tabagismo pelo Instituto Nacional do Câncer (INCA) do Brasil. As advertências de tais malefícios a partir das imagens nos versos das embalagens de cigarro foram desenvolvidas em 2001 e amplamente veiculadas nos anos posteriores, com alterações de conteúdo ao longo dos anos. Levando em consideração as frases presentes no romance, constata-se que referem à Resolução da ANVISA nº 104, de 31 de maio de 2001, em que as imagens são precedidas da afirmação “O Ministério da Saúde Adverte”. Disponível em: <<https://www.inca.gov.br/sites/ufu.sti.inca.local/files//media/document//livro-brasil-advertencias-sanitarias-nos-produtos-de-tabaco-2009.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

convencer A Voz de que suas interpretações coincidem com as possibilidades de seus destinos, o que, a princípio, produz absoluto encantamento. Com o passar do tempo, os reflexos causados pelo jogo proposto causam uma distorção da realidade em que a verdade e a ilusão não podem ser imediatamente identificadas, colocando a relação entre as personagens e suas próprias vidas em perigo e a própria natureza do jogo em questão:

A Voz – Tem uma coisa que me ocorreu agora.
 O Agente – O quê?
 A Voz – Se minha voz é tão...maravilhosa como você diz...não seria egoísta demais você tê-la só para si?
 O Agente – Entendo...
 A Voz – Eu só estou dizendo isso porque achei divertido devanear dessa sua ideia.
 O Agente – O que você quer dizer, em outras palavras, é que eu não teria nada à altura para te oferecer em troca. Quer dizer, só as minhas histórias, mas elas não são boas o suficiente.
 A Voz – Não que elas não sejam interessantes, não é isso que eu estou sugerindo. A Voz - Eu só estou tentando ponderar sobre o direito de igualdade. Por exemplo, você se diz assexuado, não é isso?
 O Agente – É. Venho trabalhando para isso.
 A Voz – Pois bem, eu não sou assim. Como ficaríamos?
 O Agente – Talvez, não sei, talvez...eu mudasse de ideia...quem sabe?
 A Voz – Outra coisa: eu não me sinto tão agredida assim pela humanidade. Ao contrário, a vida tem sido generosa comigo.
 O Agente – Bom, nesse ponto realmente...
 A Voz – E também eu não sei se conseguiria viver trancada, por mais que a companhia fosse agradável.
 O Agente – Entendo. Então o que você propõe?
 A Voz – Ha, ha, ha...Eu não proponho nada. Só estou brincando...devaneando...
 O Agente – Acho que eu sei aonde você quer chegar.
 A Voz – Eu não quero chegar a lugar algum! Eu só estou brincando, quer dizer, nós só estamos brincando, não é mesmo? Como num jogo, não é isso?
 O Agente – Eu não sei, estamos? (MUTARELLI, 2004, p. 34-35)

Personagem problemática, O Agente expõe suas ideias com uma espontaneidade que intriga A Voz - e também o leitor. Segundo ele, sua decisão pela assexualidade partiu da crise instaurada em seu casamento após ter conhecimento de traições. Ao longo da narrativa, no entanto, constata-se que essa decisão é fruto de uma constante luta pelo desejo, sobretudo no que se refere à cantora. Ele rejeita a ideia de sair do hotel, ao mesmo tempo em que condena os passeios de sua companheira de quarto. Com muitas privações, seus dias são levados à base de cigarros e as respectivas interpretações das imagens. Passado o encantamento, A Voz procura se livrar do acordo e se recusa a dar sentido a sua vida por meio do jogo de decifração das imagens, pois, em uma das interpretações sobre elas, ela parece se dar conta do que as cerca:

A Voz – Que horror! Do jeito que você fala, parece que a vida é uma doença.
 O Agente – Alguém já disse que a vida é uma doença fatal e sexualmente transmissível.
 A Voz – Credo! Às vezes você é tão mórbido. Já pensava assim antes de ler Schopenhauer?

O Agente – Ele apenas me encorajou a aceitar o que eu sentia.
 A Voz – Ai! Vamos sair um pouco? Vamos almoçar?
 O Agente – Vá você.
 A Voz – Você não vai sair nunca?
 O Agente – Enquanto puder ficar, ficarei.
 A Voz – Não sei como você aguenta ficar aqui trancado.
 O Agente – E eu não sei como você consegue ficar lá fora solta.
 A Voz – O que você faz quando está aqui sozinho?
 O Agente – Eu te espero.
 A Voz – Você é tão dependente. Que tipo de relação estamos desenvolvendo?
 O Agente – Somos contemporâneos.
 A Voz – Contemporâneos?
 O Agente – É isso que somos, nada mais que isso. Pode ficar tranquila, não quero nada mais de você além de sua contemporaneidade. (MUTARELLI, 2004, p.81)

Com a mudança de planos por parte dela, O Agente planeja seus dias a fim de tê-la para si, elaborando, inclusive, um plano de assassinato. Embora todo jogo tenha suas regras pré-estabelecidas e suas consequências sejam mais ou menos previsíveis, a dinâmica da decifração pode tornar proporções maiores do que as esperadas, sobretudo, quando se envolve o destino de suas próprias vidas. Percebe-se que o jogo não se desenvolve apenas como motivo temático, isto é, mediante sua declarada prática entre as personagens, mas como forma que encontra dinamismo pela palavra poética. A estruturação do romance, com visíveis referências a outros gêneros ficcionais, contextualiza o objetivo de impactar o leitor pelo apelo aos sentidos. Ana Paula Rodrigues da Silva (2016) analisa o romance considerando o exercício do jogo da escrita à luz do narcisismo evidenciado no protagonista. Para ela, a construção do jogo se dá pela e na linguagem, por meio do formato que referencia o texto dramático e o roteiro de cinema, a garantir uma narrativa ágil que fisga o leitor nas primeiras páginas. Pela forma escolhida, o jogo se revelaria, portanto, em sua característica persuasiva:

Se de um lado do espelho temos o gesto (o jogo, a escrita, a performance), do outro encontramos o pensamento (o abismo infinito de possibilidades, tudo o que pode vir ou não vir a ser). De um lado está a narrativa que se apresenta nos diálogos, do outro o pensamento que se mostra como poesia. Vemos, nesses fragmentos poéticos, uma disposição tipográfica da escrita como desenho poético: o pensamento do Agente não se apresenta em prosa linear, mas numa espécie de “respiração gráfica e dramática” sugerida pela organização textual que privilegia *enjambements* inusitados que interrompem a frase, enfatizam alguns elementos em detrimento de outros, ou seja, alteram o fluxo respiratório do leitor que salta da prosa para a poesia sem rede de proteção. É aí que temos acesso ao íntimo do narrador: em seu fazer poético. (SILVA, 2016, p. 289)

Percebe-se que, mais uma vez e de diferentes formas, há a instauração de ambivalências que tensionam a relação entre representação e realidade. O fato de a narração acontecer, na maior parte, dentro de um hotel, um lugar que, por si só, suscita a passagem e a transitoriedade,

o tempo, por sua vez, se curva às impressões do narrador. Além disso, a dinâmica do jogo e as possibilidades do destino redimensionam a ordem temporal às suas interpretações, fazendo com que o tempo se sujeite ao regimento do espetáculo. Portanto, o que era para ser considerado um evento extraordinário ganha aspecto de generalidade. Se o tempo depende necessariamente do jogo, portanto, é por meio da linguagem que se instaura uma perspectiva cíclica na qual não importa quais cartas estão sendo tiradas, mas o teor das interpretações e de suas infinitas possibilidades.

O jogo enquanto prática coletiva tem sua função para o desenvolvimento da cultura, pois é uma forma específica de atividade significativa nas relações entre os indivíduos. Johan Huizinga (1938) dedica-se a analisar a influência do jogo para a imaginação humana no que se refere à possibilidade de manipulação de determinadas imagens. O jogo é, portanto, uma atividade que concebe a linguagem como um mecanismo de controle humano:

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Tome-se, por exemplo, o caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las; em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, jogando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 2019, p.05)

A criação desse outro mundo advém da aceitação de uma ilusão temporária. Reside aí uma das principais características do jogo que é a sua limitação na ordem espaço-temporal, pois assim como começa, seu fim é precisamente definido. No entanto, as sensações provocadas pelo jogo, como tensão, competitividade, euforia, por exemplo, produzem no indivíduo um sentimento de fascinação, o que pode ser verificado logo nas primeiras páginas do romance - o que sustenta a personagem principal em seus dias é a sistemática reiteração de tal prática. No entanto, verifica-se que a interpelação do jogo à vida ordinária provoca consequências antes imprevisíveis o que é, por si só, uma contradição em relação ao próprio conceito. Todavia, não cessam os efeitos da criação e aceitação da ilusão, efeito esse que se acentua ao leitor a partir da narração autodiegética que, por meio da utilização do discurso direto, centraliza a história em um ponto fixo no qual a subjetividade do protagonista e a confiabilidade narrativa é posta em questão.

Ela solta uma arfada
de ar.

Parece sufocar-se
 em minha presença.
 Depois
 vai
 almoçar.
 Eu espero.
 Espero
 que ela perceba
 que, mesmo quando saímos,
 não vamos
 a parte alguma.
 Estamos sempre
 no mesmo lugar.
 Permaneço.
 Presente.
 O presente,
 tudo o que nos resta.
 Somos como o menino
 que constrói castelos
 de areia.
 Aguardamos
 a materialização
 para podermos destruir
 tudo que construímos
 à nossa volta.
 Essa é nossa natureza:
 somos destruidores.
 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. (MUTARELLI, 2004, p.82-83)

As possíveis contradições das interpretações do narrador-protagonista em relação à realidade são o regimento da leitura e a provocação do fascínio. Tal sentimento é alimentado, além da prática lúdica, pela estrutura do romance que, por meio de frases curtas à maneira de sentenças, faz com que o leitor se sobreponha à característica cíclica do jogo, para além das ambivalências das relações entre as personagens, expressas pelas manifestações de afetos

como: mágoa, pessimismo, rancor e ressentimento que, por si mesmos, são capazes de contextualizar a adoção do jogo como dinâmica das interações entre as personagens. Portanto, nota-se que no romance a representação da realidade parte de sua própria ficcionalização, isto é, pelo estabelecimento de condições representativas que possibilitam o desenvolvimento da realidade das personagens. A sujeição da vida à ficção, por fim, sugere que o jogo deve ser compreendido como fenômeno cultural - e a literatura, por sua vez, pode ser um instrumento de interpretação, sobretudo no que se refere à necessidade de adoção de determinado artifício para a representação da realidade.

2.3 *Jesus Kid*

Entre os romances comentados até agora, *Jesus Kid* (2004)²¹ pode ser considerado o mais convencional de todos, pois a prosa é estruturada a partir de determinada linearidade. Em nota, Mutarelli explica que o romance foi produzido pelo desejo do diretor de cinema Heitor Dhalia em realizar um filme de baixo orçamento. A aproximação com o roteiro cinematográfico é, inclusive, explorada tematicamente. O autor mais uma vez tematiza a ficção dentro da própria forma e, no entanto, o faz de um modo mais objetivo em relação aos romances anteriores como, por exemplo, em *O cheiro do ralo* (2002), em que se constata a insurgência de uma prosa poética que provoca no leitor questionamentos sobre as possibilidades da representação literária. De início, o leitor que está acostumado com a estética de seus dois primeiros romances pode estranhar certo conservadorismo do estilo da prosa. Não obstante, na medida em que há um aprofundamento na leitura, percebe-se que reincidentem os jogos representativos, agora revelados muito mais na temática do que na própria forma.

A história se desenvolve pela tematização do exercício da escrita. Eugênio de Souza e Silva, narrador-protagonista, é um escritor relativamente reconhecido procurado por produtores de cinema para escrever um livro que se tornará roteiro cinematográfico. O filme representará o processo criativo de um escritor e sua “dor da criação”. No princípio, a tarefa parecia bem fácil, pois Eugênio, autor de quase 30 livros do gênero *western*, cria uma personagem adorada por seus leitores: Jesus Kid, um caubói intimidador e destemido. Sua valentia, além de admirada por todos, é invocada pelo seu criador sempre que este se encontra em uma situação crítica. Nesses momentos, Eugênio simula que seu herói está ali, em carne e osso, disposto a tomar as

²¹ O romance ganha adaptação cinematográfica em 2021. O longa-metragem homônimo é dirigido por Aly Muritiba.

rédeas de qualquer situação. Acreditando nisso, ele, que publica seus livros por meio de uma pequena editora em fase decadente, aceita a missão de escrever a história encomendada, afinal, a proximidade do tema com sua própria vida teria consequências produtivas. Não fosse por isso, a recompensa pelo trabalho é uma quantia que ele julga ser a solução de todos os seus problemas. O que ele não imaginava é que uma encomenda traria tantas exigências, pois era preciso apenas escrever sobre a “dor da criação” que envolve o ofício. Ao se remeter aos produtores, ele os nomeia como “Gargantas Profundas”, situando-os por meio de suas perspectivas em torno da vida de um escritor:

[...] Uma semana se passou. Foi o tempo que me deram para arrumar os detalhes da minha vida lá fora. A única coisa que deixei para trás foi o meu gato Alazan e uma porção de dívidas que pretendo quitar assim que receber os primeiros dez mil. Não consegui pedir um adiantamento. Nem eu nem Jesus, por motivos óbvios. Jesus Kid é um homem de raras palavras. Os Gargantas Profundas me asseguraram que esta semana entra o primeiro depósito. Três meses, dez mil por mês. Já está tudo planejado. Na primeira semana farei tipo um diário, relatarei cada detalhe do meu dia-a-dia, depois em um ou dois dias concluo o resto acrescentando um punhado de ação. Nunca sofri do tal “branco do papel”, nunca tive nenhuma crise criativa, nunca tive tempo para essas frescuras. Escrever é o meu ganha pão, nada mais do que isso. Trinta mil. Os Gargantas devem ganhar isso por mês. Quando me contrataram por telefone e fizeram essa proposta de passar três meses em um hotel escrevendo em troca de trinta mil, me vi igual a um desses desenhos do Pica-pau. Surgiu, no balão de meus pensamentos, mulheres, iates e um monte de saquinhos gordos e brancos com um cifrão pintado no meio. Com o resto do tempo que sobrar eu aproveito e escrevo mais uma aventura de Jesus Kid. As palavras vertem de mim com grande facilidade. (MUTARELLI, 2004, p.22)

Tal facilidade com o tratamento das palavras é bloqueada pelo aparecimento de algumas exigências que acabam se revelando como impasses à escrita, pois sua criação passa a depender tão somente de arranjos pré-determinados e absolutamente alheios aos seus interesses. A primeira exigência é que, para escrever o livro, Eugênio passe três meses em um hotel sem sair sob hipótese alguma. De acordo com os produtores, o isolamento é um retiro necessário para que ele possa “mergulhar” nesse processo, afinal, trancado no hotel, só lhe restaria sua história. Outra exigência é que, ao retratar as dores que envolvem o processo criativo de um escritor, o argumento não seja um “drama existencial”, um enredo cheio de conflitos internos em longos diálogos. É preciso que haja ação, pois, “cinema é ação!” (MUTARELLI, 2004, p.19). Como poderia bem representá-la trancado por meses em um hotel? É o que Eugênio passa a se perguntar em meio a pressões das mais diversas, entre elas sua autocobrança que toma o lugar de sua segurança enquanto escritor e, nesse sentido, nem Jesus Kid consegue socorrê-lo.

Preso no hotel e fazendo exatamente as mesmas refeições que chegam diariamente de um restaurante chinês, ele busca inspiração para seu novo livro, observando os outros hóspedes

e a maneira como se comportam para conseguir construir um enredo convincente. Mesmo assim, ele sofre um bloqueio criativo que o impede de escrever. Não bastasse isso, descobre que as exigências vão crescendo e que, agora, terá que fazer uma história com argumentos bem arranjados que coincidam mais com a produção cinematográfica do que com a própria escrita, como atores já elencados, temas “apelativos” para a captação de recursos, e locação pré-determinada. No seguinte diálogo entre Eugênio e um dos produtores, Fábio, é evidenciado o teor dessas exigências:

- Sabe o que é, eu estou um pouco inseguro.
- Isso é normal, brother.
- É que até hoje, apesar de ter feito vinte e oito livros, eu só escrevi história de *western*. Sempre com Jesus Kid como protagonista.
- Mas só isso já te abaliza.
- Só para concluir, as histórias que escrevo surgem de uma ideia, dentro desse contexto do *western*, e eu sigo essa ideia.
- Aqui você vai fazer a mesma coisa.
- Eu não sei se conseguirei.
- Você viu *Barton Fink*?
- Vi.
- Leu John Fante?
- Li.
- Pronto! É isso.
- É isso, mais uma mulher de papel importante, junto com muitas outras mulheres bonitas, mais um halterofilista escritor que come batatinhas num hotel onde há uma favela. É muita coisa para amarrar. Não sei se conseguirei.
- E não se esqueça do mais importante! Tudo isso recheado de muita: Ação! (MUTARELLI, 2004, p.65)

O lema de um dos produtores que tenta aliviar Eugênio da responsabilidade de seu ofício é: “Nós te entregamos tudo já mastigado, agora é só digerir” (MUTARELLI, 2004, p. 65). Mesmo com tantos empecilhos, ele consegue a resposta para seu bloqueio criativo: demonstrar sua visão crítica diante da exigência da escrita e o doloroso processo criativo que vinha sofrendo, orientado pela venda de seu corpo e sua alma. Após inúmeras desventuras e a custo de sua própria dignidade, ele consegue cumprir o contrato, o que não garante, em nenhuma medida, o sentimento de realização.

Entre tantas frustrações, o leitor se depara com as contradições entre a vida, a obra e as possibilidades representativas da ficção. A ambiguidade, característica da estética mutarelliana, é explorada pela relação entre o imaginário e o real que, neste caso, se expressa a partir da criação de uma obra de arte. Mais especificamente, o conflito se estabelece por meio da relação com a linguagem, na medida em que o escritor capta sua realidade, mas encontra dificuldade para representá-la em palavras. Por fim, uma possibilidade para o surgimento de seu texto é a aceitação e enfrentamento do próprio conflito. O discurso sobre o fazer literário, a presença da

metaficção como elemento estruturante, bem como a perspectiva instaurada pela narração autodiegética, conduzem o leitor a um jogo que deriva necessariamente da palavra, ou melhor, da escrita. Segundo Candeias (2007), a ambiguidade narrativa se estabelece por um jogo de enunciação no qual a ironia se efetiva como figura de linguagem por excelência:

A sobreposição de um terceiro sentido sobre a ambiguidade anterior e o fato de que ela adquire mais força por conta da construção figurativa é um dos indícios do efeito de ironia que predomina no romance como um todo. Trata-se de um curto jogo de enunciação, por meio do qual é acionada uma interpretação; outra que não instaura univocidade; em seguida, mais uma, que parece estabelecer univocidade (seja a do narrador ter se transformado de fato em Jesus Kid, seja de ele crer tanto nessa transformação que seu desequilíbrio psicológico tenha se tornado espantosamente perceptível); ao final, o ponto de vista dos outros personagens que invalida esse modo de entender a relação entre as figuras. O jogo, que estabiliza e desestabiliza leituras, pode ser considerado um modo de instaurar distanciamento entre enunciatário e enunciado. Com a efetivação de isotopias válidas e inválidas conforme momento específico, na condição de manipulador, o enunciador estabelece relação instável com o enunciatário na medida em que coloca seu próprio discurso em questão. Segundo as possibilidades oriundas da combinação entre ser x parecer, o dito passa da condição de verdadeiro a mentiroso, um segredo (o narrador-personagem se transforma em Jesus Kid) aparece, logo depois, torna-se mentira, e assim por diante. (CANDEIAS, 2007, p.69)

A linguagem irônica é, portanto, parte de um jogo de escrita que questiona, propriamente, a relação com a palavra. É nítido que neste romance há uma crítica à mercantilização da obra de arte na sociedade de consumo contemporânea. A materialização do tema por meio da produção cinematográfica pode, inclusive, fornecer elementos que tornem mais complexa essa discussão, na medida em que a intenção previamente anunciada é a produção de um filme de baixo orçamento, no âmbito ficcional e também real. No entanto, aqui interessa a apresentação dos romances mediante à predominância de determinadas técnicas narrativas. É necessário lembrar que, até aqui, os livros referenciados têm como ponto de convergência a narração autodiegética. O conflito entre representação e realidade se torna, portanto, verossímil, na medida em que há uma aproximação no âmbito das intenções dos narradores-personagens. No entanto, há de se pensar que isso é uma técnica firmada pelo autor e por sua escrita. Isso não acontece apenas porque há a tematização metalinguística da literatura, mas pela forma como esse jogo se impõe por meio da palavra que, muitas vezes, instaura um processo de dramatização que eleva a linguagem a sua máxima expressão poética.

Seguindo a ordem de publicações do autor, em seu próximo romance, percebe-se uma mudança de perspectiva por meio da narração heterodiegética que é determinante para o entendimento da dinâmica do jogo, não apenas pela construção do ponto de vista, mas pela reordenação das regras em que o narrador mostra toda a sua habilidade. Não bastasse isso, o

fascínio da estética mutarelliana provocado no leitor, além de suscitar o questionamento da interação entre representação e realidade, instaura ambivalências que escapam à ilusão do eu e passam a constituir nós de difíceis desenlaces imediatos. A exigência de que o leitor conceba a leitura enquanto atividade reflexiva se dá pelo desvendamento do narrador que, aparentemente, não teria nenhum interesse além de contar a história. É o que será evidenciado na análise do romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).

3 O JOGO DA ESCRITA: A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA

A investigação de algumas produções de Mutarelli pôde revelar o uso das técnicas composicionais em diferentes gêneros artísticos. A análise desdobrou-se, inevitavelmente, no reconhecimento de linhas de força que, bem ou mal, reincidentem na totalidade de suas produções. Percebe-se que em seus primeiros romances predomina a narração autodiegética, em que o desenvolvimento da narrativa depende necessariamente das percepções do narrador-protagonista. O estilo é explorado em *O natimorto* (2004), por exemplo, pela instauração do jogo como motivo temático. No romance, a presença do enigma e da necessidade de sua decifração se expressa por meio dos maços de cigarros que, assumidos como representação de cartas de *tarot*, são objetos de revelação do narrador que interpreta as imagens como decifração de seu cotidiano. O jogo de interpretações empreendido por ele, embora se considere a imprecisão das consequências, é findado enquanto dinâmica com a solução arbitrária da adivinhação, o que é, em si mesmo, uma contradição à lógica do jogo.

Sua natureza como atividade lúdica se desenvolve segundo dinâmicas pré-estabelecidas, isto é, as regras são prévia e verbalmente definidas. No entanto, nota-se que o interesse do narrador-protagonista não se encerra no mero divertimento. No momento em que sujeita o destino de sua vida aos resultados das cartas e de suas interpretações, ele desloca a perspectiva lúdica do jogo à esfera da vida cotidiana. Como proposto por Huizinga (1938), o dinamismo do jogo se firma como fim em si mesmo e, por isso, revela-se em seu caráter extraordinário.

Parece-nos que essa noção poderá ser razoavelmente bem definida nos seguintes termos: o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”. Assim definida, a noção parece capaz de abranger tudo aquilo que chamamos “jogo” entre os animais, as crianças e os adultos: jogos de força e de destreza, jogo de sorte, de adivinhação, exibições de todo o gênero. Aventuramo-nos a dizer que a categoria jogo é uma das mais fundamentais da vida. (HUIZINGA, 2019, p.35-36)

Como categoria fundamental das sociedades, o jogo se estabelece a partir de regras que antecipam minimamente suas consequências. No romance citado, mesmo quando as personagens admitem consentimentos sobre essas mesmas regras, suas respectivas significações são construídas e reconstruídas exclusivamente pelo narrador-protagonista. Tal

maleabilidade impõe um deslocamento incessante de perspectiva que orienta o jogo segundo seus próprios interesses. O ponto de vista narrativo alimenta tal deslocamento e o faz parecer regra. Se o narrador-protagonista é arbitrário em suas ações, no que se refere apenas às definições de jogo, ele privilegia um plano individual em detrimento do coletivo – o que pode aqui ser nomeado como trapaça. No entanto, o leitor, se percebe isso, não impõe julgamentos técnicos ou morais, tamanha a proximidade advinda da narração autodiegética. Por isso, a escolha pela adoção de determinado ponto de vista, em se tratando de uma história como essa, pode ser percebida como parte do jogo, nesse ponto, estritamente ficcional.

O quarto romance de Mutarelli, *A arte de produzir efeito sem causa* (2008)²² traz decisivas inovações formais que propiciam uma nova experiência de leitura na medida em que há uma amplitude e deslocamento de perspectiva provocadas pela narração heterodiegética. Diferentemente das produções anteriores em que o elemento do enigma, quando jogo, está presente e é regido pelo narrador-protagonista, neste romance o leitor é condicionado ao processo de interpretação a partir do ponto de vista de um narrador que não participa da história e que, no entanto, tem absoluto domínio dela. Por isso, o deslocamento de perspectiva provocado por um narrador heterodiegético gera interferências profícuas para o desenvolvimento não só do elemento enigmático, mas da própria ficção. A onisciência do narrador, que aqui se revela como seletiva, amplia – e ao mesmo tempo reduz - a relação com o protagonista na medida em que aspectos do presente deste são também determinados pela relação com o passado, por meio da focalização da personagem principal e nas muitas digressões da história (GENETTE, 1980). O jogo que aparentemente é estabelecido pelo enigma se bifurca pela relação entre objetividade e subjetividade narrativas. Dessa forma, não há somente o estabelecimento de uma nova técnica, mas também de um novo leitor *ideal*. Nesse ponto, a análise dessa atitude narrativa e suas consequências no romance segue as proposições feitas por Norman Friedman em *O ponto de vista na ficção* (1967).

Além dessa decisiva mudança, os elementos composicionais do romance diferem em alguns aspectos das obras anteriores. A edição conta com diferentes tipografia, diagramação e colorização que suscitam a relação entre imagem e palavra como aparentemente indissolúvel²³.

²² Adaptado para o cinema no longa-metragem *Quando eu era vivo* (2014), sob direção de Marco Dutra.

²³ Nesse ponto é inegável a referência às obras de Valêncio Xavier, pois nos romances do escritor paulistano a interação entre palavra e imagem é compreendida enquanto estruturação narrativa. Na entrevista *Um escritor na biblioteca*, Mutarelli afirma que o conterrâneo é o maior escritor brasileiro, “gosto de outros, de outras épocas, mas o Valêncio é o autor que me atingiu mais profundamente”. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Lourenco-Mutarelli>. Acesso em: 21 jun. 2021.

Neste caso, Mutarelli não simula desprendimento algum do elemento imagético, pelo contrário, suscita-o frequentemente como importante recurso para o desenvolvimento da narrativa. O romance é dividido em duas partes, “Livro 1 – Efeito” e “Livro 2- Nonsense”. Diferentemente de seus romances anteriores, o autor opta por estruturar a narrativa com longos e descritivos parágrafos em que se intercalam os diálogos. A cada novo capítulo, há a inserção de imagens que conduzem o leitor ao processo de decifração empreendido pelo protagonista. Esses elementos são capazes de contextualizar a relação da distância entre narrador e personagem, técnica que será mais bem analisada posteriormente.

Júnior é a personagem focal do romance²⁴, um homem de quarenta e três anos de idade que, depois do conhecimento de uma traição envolvendo sua família e amigos, decide passar alguns dias na casa do pai. Ele tenta se rearranjar em uma rotina que se anuncia enquanto novidade, mas que se constitui por meio de ações que preservam lógicas previamente determinadas. Não à toa, na chegada ao apartamento do pai, ele tenta simular histórias com o objetivo de esconder os últimos acontecimentos, manipulando os fatos segundo seus interesses. Não sabendo da realidade dos acontecimentos, as personagens tentam resguardá-lo, ainda que sob constante estado de desconfiança que, com o desenvolvimento dos fatos, se transforma em todo seu aspecto grave. Até que chegam pelos correios caixas endereçadas a Júnior e que guardam estranhos objetos e mensagens aparentemente aleatórias. Sem remetente, consta apenas o nome do destinatário, José Lopes Rodrigues Júnior. A chegada das caixas instaura na narrativa uma viagem vertiginosa à vida e à obra do escritor norte-americano William Burroughs, elemento intertextual que se torna estruturante na narrativa. Ainda que haja suposições de remetentes, a dúvida faz surgir a hipótese de um enigma, o qual se obstina em desvendar. O que seriam apenas objetos em suposta aleatoriedade ganham sentido por meio da atividade de decifração empreendida por ele, que ao longo da narrativa, passa a contar com a ajuda de Bruna, a inquilina que divide o apartamento com seu pai.

A obstinação pelo desvendamento de uma suposta charada envolve as personagens em um estranho jogo entre realidade e ilusão. Tal é a seriedade empreendida que o jogo se torna, pouco a pouco, um atentado contra suas próprias vidas. O que seria apenas uma estada na casa do pai em meio a imprevisíveis acontecimentos se transforma em uma sucessão de dias terríveis. Na medida em que há a obstinação pela decifração, Júnior decodifica as interpretações do jogo para coincidir com seus interesses. Entre uma decifração e outra, seu presente é regido

²⁴ Embora a focalização alterne para a personagem Bruna no fim do romance, isso só acontece porque Júnior já se encontra impossibilitado de qualquer atitude de possível focalização - a não ser a produção de suas diagramações.

pela reconstituição de sua memória, à medida que encontra referências de seu passado em uma série de objetos que revelam o cotidiano do que um dia foi uma família. Conflitos e sentimentos aparentemente guardados há anos são ora revelados, ora obscurecidos pelo narrador. Por vezes irônico, ele assume duas posições ao longo do texto: falar por Júnior e deixá-lo falar; o segundo momento, marcado, coincidentemente, pelo fato de a personagem já não encontrar mais forças para se expressar.

A estada de Júnior na casa de seu pai, um apartamento em que aquele nunca morou, mas que preserva o mesmo cenário de seu antigo lar, o faz empreender uma viagem no tempo que começa já nas primeiras páginas do romance. A retrospectiva ganha magnitude quando ele decide desvendar o apartamento em busca de novidades e o que encontra é um arcabouço de memórias e sentimentos, incessantemente revelados pelo narrador. Nessa atividade de descobrimento, eixo do primeiro capítulo “Inventário”, nota-se a simultaneidade das linhas de força propostas no início desta análise e que aqui se reconfiguram a partir da construção do ponto de vista. Essa relação entre Júnior e os objetos – ainda mais evidente na significação das caixas – é o ponto de ancoragem capaz de revelar sua condição enquanto indivíduo reificado e que busca em sua própria clausura o sentido da vida. E como não está sozinho nessa condição, assume-se um narrador igualmente apegado às questões materiais, utilizando objetos como escape para seus comentários e simulando uma suposta autonomia das coisas em relação aos valores humanos (LEITE, 1985). Para entender essa atitude narrativa é necessária uma análise mais detalhada da questão crucial deste romance que é a escolha do ponto de vista e como este é capaz de reforçar a reincidência das linhas de força aqui propostas.

3.1 O ponto de vista e a representação

José Lopes Rodrigues Júnior é o primogênito de uma família de classe média baixa que sempre viveu em uma cidade metropolitana²⁵. Casado com Márcia e pai de Caio, Júnior é funcionário administrativo de uma distribuidora de autopeças. A importância de seu emprego, além da relação com seu patrão e amigo Marco, é revelada pela disposição de códigos de peças automotivas que são inseridas em profusão na narrativa²⁶. Tal disposição sugere tanto o estado

²⁵ Pelas referências diretas no texto, deduz-se que se trata da cidade de São Paulo, provavelmente no bairro Vila Mariana (ver p.15; 29; 113; 114).

²⁶ Os códigos geralmente correspondem à numeração do catálogo Bosch. Disponível em: <https://am.boschaftermarket.com/br/pt/servi%C3%A7os-e-suporte/novidades-e-downloads/central-de-downloads>. Acesso em: 17 nov. 2021.

objetificado do protagonista como a proximidade do narrador que, a partir da análise mental da personagem, não deixa escapar o que se passa em sua mente, mesmo que uma simples numeração. Nota-se que, mesmo em seu estado mais crítico, os códigos não se confundem enquanto correspondência de peças e, ainda, chegam a ser atribuídos como classificação das próprias personagens e de outros elementos, como aparece no seguinte trecho:

Júnior perde um degrau na escada que desce em sonho. Cai. Frio na barriga. Uma voz evoca seu nome. Uma voz agradável. A mesma voz que o fez cair sustém agora a queda. 0986BF0006. Júnior. A voz conforta seu nome. 018041964. Eletricidade. Eletroquímica. O pensamento precisa transformar-se em imagem para que se possa entender. Júnior. Não acorda, desce ainda mais fundo. De tão agradável a voz não pode acordá-lo. A voz embala seu nome. Bruna o sacode com força. 0261210118. (MUTARELLI, 2008, p. 153)

Amigo da época do ginásio, Marco convida Júnior e sua família para passarem o carnaval hospedados em sua casa na praia. A partir disso, há a demarcação temporal de que a história acontece entre março e abril, provavelmente na mesma época em que se dá a publicação do romance. Márcia e Caio vão antes para a praia, pois Júnior precisava cumprir demandas de seu trabalho. Chegando lá, ele é notificado pelo amigo e patrão dos fatos que se sucederam e que culminaram em uma traição. Desorientado e se sentindo traído por todos, Júnior vaga pelas ruas por um dia inteiro até decidir ir para a casa do pai. “Inventário” começa com a súbita apresentação da personagem, em trecho que também pode revelar aspectos fundamentais do ponto de vista narrativo:

O metrô está vazio. Já passa das onze. Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala. Respira com dificuldade pela boca. Seu rosto parece uma máscara. A máscara do desengano. Ou do engano? O maquinista ou uma gravação anuncia a próxima estação. Júnior nunca conseguiu descobrir quem anuncia as estações. Levanta com dificuldade e salta. Caminha de maneira letárgica, mecânica, como se algo o empurrasse, com esforço. Carrega uma pequena mala e quarenta e três anos mal-dormidos. As escadas rolantes já foram desligadas. Júnior escolhe a escada. A cada passo parece brotar um novo degrau. Júnior sobe metade da escadaria e desiste. Senta num degrau. Respira pela boca. Rapidamente surge um segurança e adverte que não é permitido sentar na escada. Júnior estende a mão. O homem, vestido de preto, o ajuda. Júnior termina a escalada com o auxílio do corrimão. Júnior se arrasta por uma rua deserta e mal iluminada. Três garotos surgem das sombras e caminham silenciosos atrás de seus passos. Disparam num repente, derrubando Júnior no meio-fio, e fogem levando a bagagem. Júnior caído na sarjeta, numa água empoçada, com o supercílio aberto. Júnior desata a chorar. Chora sem som e sem lágrima. (MUTARELLI, 2008, p.11)

Na passagem que abre o romance há a apresentação da personagem situada em relação a determinados tempo e espaço, demarcada por meio de períodos simples. Como o leitor conhece a personagem objetivamente? Bem, ele é um homem chamado Júnior de quarenta e

três anos que está no metrô com uma mala. O cenário situa a personagem como um indivíduo urbano, em uma metrópole, e os acontecimentos posteriores reforçam tal constatação. A presença de outras personagens – maquinista, segurança, três garotos – apenas revelam o que são a partir da focalização da personagem: elementos secundários que, como tal, existem justamente como modo para apresentar o protagonista e sugeri-lo como personagem focal. O parágrafo não traz uma mera apresentação, pois o narrador expõe o protagonista para além da simples descrição em uma sequência de ações. Evidencia-se o uso expressivo do discurso indireto livre, e cada apresentação da personagem é seguida por uma exposição ou comentário do narrador.

Seguindo os passos propostos por Friedman (1967), em sua análise dos modos de transmissão da história a partir da atitude narrativa, compreende-se a razão pela qual o leitor se sente “fisgado” pela história já no início, nessas poucas linhas em que o narrador expõe a personagem principal em súbita apresentação. O trecho destacado leva a pensar a relação entre dois extremos da narrativa concebidos por Friedman, em como se intercalam o “contar” e o “mostrar”, “ [...] da afirmação à interferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da idéia à imagem” (FRIEDMAN, 2002, p.172). Apesar da sequência de acontecimentos, as ações de Júnior são narradas por meio de uma evidente economia enunciativa e, no entanto, apoiada por um tom irônico do narrador que não hesita em tecer comentários que transcendem a ordem das ações. A narração dos eventos segue um característico imediatismo, enquanto a exposição da personagem se faz em um tempo que se delonga, permeado por um tom que domina a extensão do romance. No que se refere à palavra máscara, por exemplo, sua presença, mesmo com seu sentido cênico, não é capaz de explicitar por si só o jogo narrativo armado. Aliás, tal sentido só é possível a partir de uma pergunta feita pelo narrador que já demonstra a necessidade de expor a personagem. Assim, o que era para ser uma apresentação se instaura como um jogo de palavras em que o narrador brinca com o ponto de vista, na medida em que relativiza um objeto repleto de ambiguidades – e a frase seguinte retoma essa mesma lógica. Nesse momento, o narrador situa o leitor como intérprete, ato que será levado ao extremo em alguns momentos da trama.

No trecho analisado é possível perceber uma disposição da voz narrativa em situar o leitor sobre a condição da personagem principal. A importância de frases como “As escadas já foram desligadas. Júnior escolhe a escada” presentes no trecho destacado dão o tom da perspectiva um tanto cínica do narrador, não apenas diante da personagem, mas, sobretudo, do próprio leitor. Sabe-se que não é uma questão de escolha. O narrador insinua uma suposta

determinação da personagem para depois atestar o seu fracasso. Esse movimento é também percebido no fim no parágrafo do trecho referenciado. Júnior está em um estado de extrema vulnerabilidade – foi roubado e seu supercílio está aberto. Ele chora e, no entanto, o que caracteriza o choro não é tanto sua qualidade inaudita e inexpressiva, mas o fato de o narrador utilizar a palavra “desatar” para anunciar tal atitude – algo que se liberta por estar contido. A um olhar mais apressado, tal descrição pode pouco significar, mas não é por acaso que ela integre precisamente o parágrafo de apresentação da principal personagem do romance – para provocar no leitor um imediato compadecimento pelo protagonista. Este, por sua vez, quando se levanta e segue para a casa de seu pai “como se nada tivesse acontecido” (MUTARELLI, 2008, p.11), deixa o leitor sensibilizado e sem grandes questionamentos das razões de seu aparente desengano.

José, “seu Zé”, “o velho”, pai de Júnior, é um homem de quase setenta anos de idade que no decorrer da narrativa aparece como alguém forte, sociável, inteligente, religioso. Ele é nomeado de forma particular pelo narrador que prefere chamá-lo de Sênior. Assumir uma linguagem própria – e irônica - na nomeação da personagem é um recurso que revela aspectos do jogo e sua expressão a partir do ponto de vista narrativo. As palavras “Júnior” e “Sênior”, que em associação atestam uma relação hierárquica evidente, são parte do jogo como recurso formal que agora depende necessariamente das ambivalências da atitude narrativa, na medida em que pode ser vista como autoritária a nomeação arbitrária de uma personagem. No entanto, a atitude do narrador não demonstra uma preocupação com a caracterização do pai. A partir de tal comparação, ele está sugerindo uma condição da personagem principal. Embora a personalidade de Júnior seja sempre posta em jogo, isso é levado ao extremo na relação entre pai e filho, pois eles se relacionam por um persistente e mútuo estado de desconfiança, competição e medo.

O estabelecimento de uma relação antagônica entre pai e filho, antes mesmo de tal nomeação, é sugerida já nas primeiras páginas do romance. Depois de passar um dia inteiro vagando e ter dormido em uma praça, Júnior resolve pedir abrigo na casa do pai. No caminho até o apartamento ele é acometido pelo furto que gera uma lesão. Não bastasse isso, é barrado na portaria do prédio por uma confusão em que o porteiro não consegue distinguir seu nome e acaba anunciando um outro foneticamente semelhante. Indignado, Júnior resmunga do lado de fora enquanto tenta limpar com sua camisa o sangue que escorre do rosto. “- Nuno – resmunga com indignação. – Nuno. – Limpa o supercílio com a manga da camisa. Camisa de manga curta” (MUTARELLI, 2008, p.12).

O que há por trás do detalhamento da vestimenta? Há a necessidade de detalhar. Mas pura e simplesmente? A descrição poderia ser, por exemplo, da cor da camisa. Como já foi dito, a súbita apresentação da personagem em seus reveses expressa um estado de sofrimento que suscita no leitor um olhar de compadecimento. Tal movimento é aqui reforçado pelo narrador por meio do recurso do detalhamento. Além do sofrimento que a cena expõe, o narrador desloca o plano para algo aparentemente irrelevante, mas que, na construção da frase, assume um tom que revela não apenas um sofrer pelas adversidades, mas por sua própria condição. Até o momento da frase, a apresentação da personagem baseia-se em poucas descrições objetivas - aliás, não há descrições detalhadas de suas características físicas ao longo da narrativa além de seu estereótipo. Portanto, pontuar um detalhe da roupa, levando em conta a separação das frases pela presente pontuação, uma marca autoral já evidenciada, faz pensar no estado de desgraça de Júnior que, por sua vez, encontra dificuldades até no mascaramento da situação. O leitor ainda não sabe o que aconteceu, a personagem ainda está sendo apresentada e, no entanto, segue sendo exposta a partir de objetos – máscara, escada, camisa. A atitude do narrador, portanto, é situar a personagem projetando-a para o leitor por menções aparentemente irrelevantes. Ao contrário da apresentação de seu pai, “um homem forte, bronzeado e bem barbeado” (MUTARELLI, 2008, p. 12), aquele que ampara o filho e o resguarda em sua casa:

— Entra.
 Ele entra.
 — O que foi isso aí? Por que está todo molhado?
 — Fui assaltado. Levaram minha mala e me jogaram no chão.
 — Pensei que tivesse se metido em briga. Esses punquistas...
 — Eu bobeei.
 — Tinha algo de valor, algo importante?
 — Eu não sei. Não fui eu quem fez a mala.
 — Que merda, hein, filho? Então foi ela quem te botou pra fora. Que sinuca. Pra ela ter te botado pra fora, você deve ter aprontado alguma.
 Júnior não responde. A única coisa que determina a idade do velho são certas expressões antiquadas. (MUTARELLI, 2008, p.12)

Com os sentimentos latentes, Júnior tenta reorganizar sua vida de modo a esconder os acontecimentos que envolvem o fim do seu casamento e emprego. Manipula os fatos em resposta às investidas do pai que tenta descobrir a razão de seu sofrimento. Com o passar do tempo suas mentiras vão assumindo cada vez mais o aspecto de verdade e são colocadas em questão pelo narrador que, situando seu passado, contextualiza seu comportamento a partir de sentimentos interiorizados há anos. Entre uma simulação e outra, Júnior empreende jogos para dar sentido ao seu presente – ou livrar-se dele - que exigem a adoção de múltiplos personagens para a conquista do pretendido. Sua rotina sofre a interferência da chegada das caixas e da

tentativa de decifração que, mais uma vez, funde ficção e realidade. No entanto, apesar da evidência dessa interferência na narrativa, percebe-se que há uma focalização no enigma como recurso de fuga, o que é revelado pelo narrador em sua forma onisciente seletiva que predomina ao longo do romance.

A competição entre pai e filho, já instaurada nas primeiras páginas pela posição do narrador na descrição das personagens, é levada ao extremo quando Júnior decide investigar o apartamento do pai. Ele nunca morou ali, mas as disposições dos mesmos móveis e objetos desperta memórias de sua infância, iniciando assim um processo intenso de revisitação do passado. O pai, embora tente ajudar o filho, passa poucas horas no apartamento, o que é um empecilho para que Júnior conheça sua atual vida para além da objetificação. Fora isso, a relação estabelecida por ambos com Bruna, jovem estudante de artes que divide o apartamento com o aposentado, é determinante para o desenvolvimento da relação entre pai e filho e, evidentemente, da totalidade do romance.

O apartamento é pequeno e conta com sala, cozinha, banheiro, uma “minúscula” área de serviço e um único quarto que foi dividido em dois para que a outra parte pudesse ser alugada. A divisão é feita por um armário que separa os “quartos”. A inquilina, Bruna, mantém uma relação pacífica, afetuosa e, por vezes, paternal com José. Nascida em Avaré, cidade interiorana de São Paulo, ela divide sua rotina entre a faculdade em que cursa artes, localizada próxima ao apartamento, e seu trabalho de meio período em uma loja de bolsas e malas para “madames e executivos”. Júnior a conhece em um rápido encontro que, mesmo assim, o impacta a ponto de precisar disfarçar:

Bruna entra cheia de cadernos e livros. Bruna é jovem, pálida e muito bonita. Usa óculos pretos e retangulares com grossas hastes de plástico.

— Oi.

— Oi.

— Esse é meu filho, Bruna.

— Oi.

— Oi.

— Ele vai ficar uns tempos aqui com a gente. Tá com fome?

— Não. Eu comi na facul. Vou pro meu quarto.

Júnior procura disfarçar a impressão que a moça causou. Sua beleza, sua jovialidade o desconcertam. Com ajuda de uma colher de pau, José despeja os ovos no prato do filho. Abre um saco pardo e tira um pãozinho. Acomoda um copo ao lado do prato e pega o saco de leite da geladeira. (MUTARELLI, 2008, p.13-14)

O narrador adota o ponto de vista de Júnior. Posteriormente, no entanto, há uma mudança de perspectiva com a focalização na personagem Bruna. Essa atitude narrativa que se revela enquanto técnica expressa a qualidade da seletividade do narrador a partir dessa

mudança. Mesmo com suas questionáveis investigações sobre William Burroughs, Júnior procura conhecer a vida e a obra do escritor estadunidense, empreitada levada a rigor por Bruna quando o protagonista já não tem condições de se expressar de modo lógico. Se não fosse tal esforço empreendido por ela, dificilmente se poderia dizer que o narrador se interessaria em contar sua história. Na maior parte do romance Júnior mantém seu protagonismo e é o narrador que o qualifica para isso.

No instante em que pisa no apartamento, Júnior começa a acessar suas memórias. Por mais que ali estejam arranjos que possibilitem a identificação do que foi um dia o seu lar, ele busca atualizar suas experiências e a imagem que tem da vida do pai. Para isso, vasculha os objetos buscando distração, momento este em que o narrador expõe aspectos fundamentais de sua vida em ordem retrospectiva. A digressão é nomeada como um “inventário emotivo dos objetos” e instaura na narrativa as ambivalências entre passado e presente e, por isso, é ponto de ancoragem para a compreensão das linhas de força aqui propostas. É o momento em que o narrador aproxima o leitor da personagem na medida em que mostra seu percurso pelo espaço revelando aspectos de sua vida. O “inventário” é significativo pela riqueza figurativa que se concentra na dispersão de objetos, a maioria sem utilidade, expressão do passado enquanto ruína. No que se refere à novidade, a investigação do quarto de Bruna, há o que se pode ser considerar aqui como uma sutil metáfora da presença do narrador. Enquanto ele vasculha os pertences da estudante, Júnior sente uma presença que o assusta. Ele volta-se para o quarto de seu pai e percebe que existe um elemento até então desconhecido no armário, um pôster. Ao tirar a fita adesiva de um dos cantos do cartaz, o “durex”, “por sinal o que retém menos cola” (MUTARELLI, 2008, p.23) ele percebe um orifício que dá acesso ao quarto de Bruna. A descoberta redimensiona a apresentação do protagonista que a partir deste episódio começa a colocar em jogo a integridade das personagens.

A suposição de que o pai espiona a inquilina pelo orifício do armário traz novos elementos para a narrativa que aproximam o leitor às particularidades dessa família. A descoberta do orifício faz surgir sentimentos que se misturam entre condenação e inveja, que acabam sugerindo, mais uma vez, uma suposta inteligência daquele que o narrador opta por chamar de Sênior. Percebe-se que a condenação impera quando, sabendo posteriormente que foi a própria Bruna que sem querer fez o buraco no armário, Júnior não exime seus julgamentos diante da figura paterna – o que é levado ao extremo no decorrer do romance:

Os três jantam na mesa da cozinha. Júnior não consegue mais fingir que não percebe que aquelas figuras monstruosas são imitações pouco convincentes dos seres que antes

habitavam a casa. São grotescas. A cara do pai é uma imitação ainda mais barata. Ele chega a ter nojo daquilo. É evidente que a cabeça do velho é de madeira pintada. Mal pintada. Os cabelos não passam de uma pelúcia barata. Seus movimentos também são mecânicos e desconjuntados. O corpo é estofado de palha. (MUTARELLI, 2008, p.206)

Evidentemente, tal perspectiva é alimentada pelo narrador, afinal, a relação estabelecida entre as duas figuras masculinas e Bruna revela sua seletividade. Nos episódios que envolvem o furo no armário, não há a nomeação da hipótese de assédio como tal, nem mesmo em situações em que isso de fato acontece. Ao contrário, há um investimento diante do que é nomeado como a “vida sexual” das personagens masculinas, sempre revelada pela reciprocidade ao modo de pensar de Júnior que, por sua vez, imagina poder “ocupar o observatório do pai em suas ausências” (MUTARELLI, 2008, p.27). Na imaginação desta possibilidade, ele passa a absolver o pai de suas condenações. A partir disso, percebe-se os efeitos do discurso indireto livre em certa reciprocidade masculina quando diante das situações de assédio:

Talvez a medicina esteja transformando seu pai, ele pensa. Talvez seja isso que o esteja levando a fazer esse tipo de coisa: espiar, perfurar o fundo do armário e astutamente ocultar. Talvez o velho tenha os mesmos desejos sórdidos que ele. Julga de forma simplória o desejo. Não existe essa aura erótica na natureza. Não existe amor. Na natureza tudo se resume a função. Um buraco no fundo do armário é a vida querendo seguir. (MUTARELLI, 2008, p.27)

José, aposentado, trabalhava como despachante em uma empresa associada. Vive sem grandes preocupações financeiras e divide sua rotina entre a casa da atual namorada, viagens, e as frequentes idas ao bingo. O jogo em suas múltiplas vertentes sempre fez parte da vida da família. Júnior sequer considera como distintas a dinâmica do jogo e a realidade, acionando, sempre que possível, o papel de um personagem para conseguir o que deseja. Tal perspectiva, alimentada ao longo da narrativa, pode revelar, mais do que aspectos de sua pura individualidade, comportamentos específicos como expressão de um *modus operandi* da classe média urbana brasileira. Consequência da histórica decadência da burguesia enquanto classe revolucionária e suas bifurcações, a classe média opera em conformidade com os imperativos das camadas hegemônicas. Tal padrão de comportamento sustenta uma racionalidade capitalista que tende a conservar o poder sob o viés da ordem, da propriedade privada e do livre comércio. Isto é, enquanto luta pela manutenção de um *status quo*, a classe média não reconhece sua própria instabilidade econômica, se constituindo pela marginalização das classes populares, como aponta Florestan Fernandes (1973;1974) em suas interpretações sobre o desenvolvimento das classes no Brasil. Por isso, enquanto integrantes da classe média baixa, a família de Júnior

opera pelas conquistas de bens materiais como simulação de uma melhora de vida e, no entanto, sem ter as condições para mantê-la. Tal conquista abre para o medo da perda, instaurando uma perspectiva conservadora no romance e seus desdobramentos no âmbito da personalidade.

Existe uma série de trechos que revelam essa tendência ou adesão ao conservadorismo - objeto que será mais bem contextualizado a partir da análise do ressentimento na narrativa. No entanto, como comportamento coletivo, tal tendência não se manifesta apenas na lógica da família de Júnior. O narrador, mais uma vez, mantém relação de reciprocidade diante de determinados preconceitos:

A terceira idade. A velhara agora anda em bando. Tem desconto no cinema e no teatro, mas prefere o bingo. Júnior não tem afeição pelos velhos. Acha que se aproveitam dos benefícios que lhes concederam para desfrutar seus últimos dias. Odeia quando um deles passa na sua frente na fila do banco. Odeia a dificuldade de pegar o ônibus cheio de cabeças brancas que se aglomeram na porta de entrada. Odeia vê-los dançando nos bailes em vez de ficarem em casa cuidando dos netos. Odeia vê-los gastando o parco patrimônio no bingo quando poderiam ajudar a amenizar a miséria dos filhos. O ódio é sempre pessoal. (MUTARELLI, 2008, p.46)

Mesmo o momento da descoberta do orifício no armário do pai diz respeito a essa tendência ao conservadorismo, afinal, a partir daí há um redimensionamento da narrativa para o âmbito do discurso masculino sobre as mulheres. A descoberta é uma metáfora que une desejo e simulação, visto que Júnior condena o pai imediatamente, mas não deixa de querer desfrutar de seu “segredo”. A sugestão de lógicas que determinam como conflito a relação entre os gêneros ocorre desde o início da narrativa, sobretudo em relação ao acontecimento na praia. Mas a partir daí, da investigação empreendida por Júnior, percebe-se que há uma sequência de apresentação das personagens por um ponto em comum.

Olga, mãe de Júnior, era uma professora de História da rede pública de ensino. Foi acometida por um câncer no seio e faleceu deixando apenas os seus livros. É descrita com uma frequente ênfase negativa, tal como geralmente acontece com as personagens femininas do romance. Por vezes há a sugestão de que Júnior tenha “herdado” sua personalidade. Sua apresentação se dá de modo repentino, durante a investigação de Júnior em que encontra, entre uma multiplicidade de objetos, um que materializa a existência da mãe:

Uma caixinha de laca japonesa abriga um par de abotoaduras de outro, duas peças de madeira de um antigo jogo de damas, um bispo preto também em madeira, dois slides de uma desconhecida mulher nua que Júnior usou inúmeras vezes para se iniciar nas artes do vício solitário. Sempre alimentou uma imensa curiosidade em saber quem era aquela figura. Sua mãe dizia que era uma “vagabunda” que andava com seu pai antes de eles se casarem. Talvez fosse ela própria.

Olga, sua mãe, foi uma professora de história que nunca viajou. Dava aulas numa escola pública. Era uma mulher muito fria, de olhos escuros e com um olhar de reprovação constante. Obcecada por antigas civilizações. (MUTARELLI, 2008, p.20)

A ênfase negativa diante da figura materna expressa-se, ainda, de tal forma:

Sua mãe era fria. Fria e distante. Cultuava demônios. Só sentia afeição pelos mortos. Admirava apenas civilizações extintas. Sua mãe era feito um animal. Sua mãe era como uma cadela, que não festejava o Natal. Carregava réplicas de cabeças para o templo. Odiava a tal amante do pai, talvez aquela do slide. Certa vez ela se queixou que na noite de núpcias Sênior a tratou como a uma prostituta. Disse que, de tanto ele viver com as putas, consumou seu matrimônio com sacanagem. Ninguém ensinou Sênior a amar. Sênior só sabia meter. No elevador só o reflexo de seu corpo. Sênior era um cavalo. Entra no elevador e vê a criatura borrada especulando o espelho. Tudo se repete e Júnior se acostuma com isso. F00TE9003. Pré-filtro da injeção. Estranha-se. (MUTARELLI, 2008, p.130-131)

A apresentação da personagem, estabelecida pela característica irônica do narrador, é seguida de uma ligeira menção a objetos que ganham papel fundamental na história – como é o caso de duas balas de um revólver -, importância está maquiada pelo modo aparentemente desprezioso que o narrador utiliza ao mostrar o percurso de Júnior na visualização de tais objetos. A relevância do revólver para a narrativa será mais bem compreendida com o processo de decifração do significado das caixas e suas consequências para a vida das personagens.

Até agora é possível perceber o redimensionamento da história como efeito do discurso indireto livre. O proposital ordenamento das frases para efeito de confusão revela, senão uma simbiose das vozes, a reciprocidade de valores entre o narrador e a personagem focal. Ademais, a proximidade ao longo do romance sugere cada vez mais a onisciência do narrador. Até o momento, o leitor não sabe o que aconteceu com Júnior que possa contextualizar seu sofrimento. Este, por sua vez, sabe dos acontecimentos porque lhe contaram, não porque presenciou. Ao contar ao leitor sobre os fatos, o narrador expressa tanto seu domínio da história como sua proximidade com a personagem que não estava lá e, no entanto, compartilha dos mesmos pensamentos:

[...] Caio sempre foi com eles à casa da praia. Dessa vez, Marco convidou toda a família para passar o Carnaval. A namorada de Marco viajou para Miami. Márcia, a mulher de Júnior, iria na frente com Caio, porque Júnior tinha uns balancetes para terminar. Depois Júnior se juntaria a eles. Thiago iria na frente também. Um adolescente. Seu corpo produzia hormônios. E os hormônios produziam reações que o menino não conseguia controlar. Um dia talvez controlasse esses impulsos. O fato é que, naquele momento, as reações se focavam em Márcia. A mãe do amigo. Por mais ousado e próximo dela que fosse, ela não era sua mãe. Tampouco a jovem namorada do pai.

Ela percebeu o interesse do garoto. Percebeu e se encheu de vaidade. Trinta e seis anos. Começou a retribuir o olhar com gestos provocantes, dissimulados. O

menino ficou doido. A temperatura do jogo subiu. A vaidade se transformou em orgulho. A bebida a liberava. Era Carnaval. Márcia fazia de tudo para interpretar poses provocantes. Sempre que podia, se punha de quatro com seu minúsculo short para procurar coisas inexistentes que deveriam ter rolado para baixo do sofá. O menino já não conseguia disfarçar sua tara. A TV só trazia imagens de mulheres desnudas. Depois de jantar fora, foram dançar forró. Márcia dançou com as duas gerações de admiradores. Pôde sentir o pau duro do garoto e a meia bomba do pai. Márcia atacou o menino quando voltaram para a casa. Esperou todos dormirem. Então deitou na cama do garoto. Ele estava acordado. O coração e o pau latejavam. Ela fez um carinho em suas coxas. Aconteceu ali mesmo. No quarto que Thiago dividia com Caio. Treparam no banheiro à noite, e no dia seguinte quando voltaram da praia. Na terceira vez, Marco desconfiou. Estavam cada vez mais febris e descuidados. Ouviu quando a porta do banheiro foi trancada. Procurou pelo filho na cama. Foi à sala, onde Márcia dormia. Grudou um ouvido na porta do banheiro. Esperou os dois terminarem. Quando abriram, tiveram uma surpresa. Marco deu uns tapas no filho. Tentou, mas não conseguiu se conter. Caio não havia percebido nada. Ao defrontar Marco, Márcia não sabia o que dizer. Apesar dos tapas foram todos deitar em silêncio. No dia seguinte, Marco anunciou que contaria ao amigo. Ele também queria. No fundo esse era seu plano quando marcou o tal balanço no Carnaval. Ele também reordenava o mundo em suas fantasias. Nunca imaginou que o filho iria mais longe e ainda mais rápido. (MUTARELLI, 2008, p.31-32)

As vozes se fundem com o propósito de revelar a reciprocidade entre narrador e personagem. Tanto a seletividade quando a omissão são atitudes voluntárias do narrador que, por fim, destacam a impotência de Júnior. Como tal, ele precisa de alguém que conte sua própria vida, ao passo que opta pela simulação de seu cotidiano. Muitas vezes, ao invés de mostrar as ações da personagem, já que a isso se dedica, o narrador subtrai-o em favor de sua perspectiva, projetando, a partir de suas palavras, os seus pensamentos. Tal perspectiva resulta em uma narrativa vertiginosa que fisga o leitor ao mesmo tempo em que o desorienta, técnicas que são próprias do jogo como afirma Roger Caillois em *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem* (1958):

Ou seja, na simulação, observa-se uma espécie de desdobramento da consciência do ator entre sua própria pessoa e o papel que desempenha; na vertigem, ao contrário, há desordem e pânico, e até mesmo eclipse absoluto da consciência. Mas uma situação fatal é criada pelo fato de o simulacro ser, por si mesmo, gerador de vertigem e do desdobramento ser fonte de pânico. Fingir ser outro aliena e transporta. Usar uma máscara inebria e liberta. De forma que, nesse campo perigoso onde a percepção naufraga, a combinação da máscara e do transe é entre todas a mais temível. Provoca tais acessos, alcança tais paroxismos que, na consciência alucinada do possuído, o mundo real se encontra passageiramente destruído. (CAILLOIS, 2017, p.128-129)

Uma das características do romance é a ambiguidade em relação à personagem focal, alimentanda pelo ponto de vista narrativo. Ao fim, o leitor já não consegue distinguir narrativamente o jogo do cotidiano, a realidade da ilusão, mesmo tendo plenas capacidades para isso. O efeito causado pela ironia dramática coloca como relativas as ordens do acontecimento elevando-as aos aspectos de cena. Para obter tal efeito, o ponto de vista também revela aspectos

da marca autoral, o que será evidenciado a partir da chegada das caixas como instauração do enigma.

3.2 O poder da ficção

A um primeiro olhar, as caixas endereçadas a Júnior podem ser consideradas como objetos que compreendem o ápice da história. Evidentemente, a chegada dos pacotes é crucial para a sucessão dos acontecimentos, mas, por outro lado, são determinadas a partir de uma importância dada narrativamente. São ao todo quatro pacotes do tamanho de caixas de sapatos que guardam objetos aparentemente aleatórios e que chegam até o protagonista em dias alternados. Alguns deles ganham singular atenção de Júnior, justamente pela presença das palavras. O desvendamento dos pacotes que começa pelo desconhecimento do remetente, se configura como uma charada e é partilhado por Bruna que tenta ajudá-lo no processo de decifração. A chegada do primeiro pacote acontece logo nos primeiros capítulos, mais especificamente em “A lápide azul”²⁷:

Dentro há um pedaço de tecido, um veludo vermelho com cerca de quinze centímetros de comprimento e dez de largura. Ou seria o contrário? Três CDs. Gravações caseiras. Um velho e amarelado recorte de jornal. Apenas a cabeça de uma matéria sobre um fato ocorrido na Cidade do México.

Daily News, Saturday, September 8, 1951

HEIR'S PISTOL KILLS HIS WIFE;
HE DENIES PLAYING WM. TELL (MUTARELLI, 2008, p.43)²⁸

Tal é o apego ao recorte de jornal que Júnior começa imediatamente a tradução da matéria com a ajuda de um dicionário, visto que não domina por completo a língua inglesa, embora reconheça algumas palavras e suponha o seu significado, como é o caso das palavras *pistol* e *kills*. Ele chega a construir um sentido para a frase, mas adormece sobre a mesa da cozinha. Para a surpresa do leitor, ao acordar há uma significativa mudança em seu comportamento que será levada ao extremo no decorrer da narrativa, sempre em associação à

²⁷ No decorrer do capítulo há a referência a Jean-François Champollion, considerado fundador da egiptologia, que decifrou em 1822 a pedra de Roseta, um bloco de granito com três tipos de diferentes escritas: hieroglífica, demótica e em grego antigo. Por sua dificuldade com a língua inglesa, Júnior empreende um processo de tradução de um recorte de jornal com uma notícia em inglês, momento este em que “sente-se o próprio Champollion” (MUTARELLI, 2008, p.43).

²⁸ Para efeito de visualização, o recorte aparenta ser o cabeçalho da seguinte página do jornal *Daily News* de Nova Iorque. Disponível em: <<https://www.newspapers.com/newspage/450794435/>>. Acesso em: 15 out. 2021.

frase e seu efeito no desenvolvimento das personagens. Ele passa a relacionar o recorte de jornal a aspectos de sua vida, formulando um jogo mental que corresponde à sua mais nova descoberta, isto é, ao sentido atribuído à frase – sequer traduzida em sua totalidade:

[...] Júnior agora brinca de um novo jogo mental. Fantasia de forma minuciosa a execução de todos os que o traíram enquanto mastiga a sardinha com cuidado. Atento às espinhas. Há sempre uma ameaça. Pensa em levá-los a um sítio afastado, um local que só existe em sua mente, e mantê-los amarrados para que possa fazer tudo o que a força de um covarde faz quando tem a sua mercê criaturas indefesas. Seus planos são interrompidos quando ouve a porta da sala. Bruna invade a cozinha. Parece alegre. Beija seu rosto como quem cumprimenta um amigo. 0280161043. Amortecedor de pressão. Júnior fica sem graça. Envaidecido. Ela nunca o havia beijado. (MUTARELLI, 2008, p.46)

Por meio deste trecho do romance é possível perceber que a chegada da primeira caixa tanto ressignifica como constitui seu imaginário quase que imediatamente. Melhor dizendo, o recorte de jornal com a estranha frase traz um impacto profundo em sua realidade presente, tanto que os outros objetos sequer chegam a receber consideráveis investidas. As palavras suscitam imagens que ele agora busca materializar, no intento de livrar-se de um sentimento recorrente - o da traição. Os efeitos da frase, portanto, precedem seu caráter extraordinário e, ao contrário, estimulam ainda mais a recorrência de imperativos em seu presente. Portanto, a relação entre os tempos se constitui a partir da invasão de determinadas imagens que, paradoxalmente, não fazem parte da realidade enquanto acontecimento e, no entanto, são incessantemente geradas por Júnior:

Júnior dorme e acorda. Acorda para voltar a dormir. Não há ninguém em casa. 0192033004. Regulador alternador. Não consegue evitar uma imagem que sempre o invade. Sua mulher e o menino. Sua ex-mulher e o ex-menino. Por um segundo, um vislumbre ainda mais terrível surge como um flash. Um átimo. Vê a mulher fodendo o filho. O próprio filho. Márcia e Caio. A imagem rouba seu fôlego. Faz o coração disparar. Produz suor excessivo. Descontrole. Júnior anda pelo apartamento. Procura distrair a mente, mas a imagem o invade. Todas as coisas externas se transformam, internamente, em palavras. Mesa-mesa, chão-chão, parede-parede, quadro-quadro. Tudo se justapõe à cena que ele não consegue apagar. Apanha seu único bem, frutas a carvão. Putrefação suspensa. A imagem gerada por Bruna é muito mais bela. Tranquilizadora. Celeste. Talvez seja mesmo um dom. O dom de fazer o belo. O dom de dividir. Mas não consegue ocultar a outra imagem. O quadro que nem chegou a ver. Márcia e Thiago transando. De qualquer forma a imagem existe em sua mente como se fosse real. Tão real quanto uma lembrança. Um dia Júnior esquecerá essa natureza-morta. Difícilmente poderá esquecer a outra. A que nunca viu. Natureza latente. (MUTARELLI, 2008, p.48)

A recorrência de um mesmo acontecimento na narrativa é expressão de um trauma vivenciado por Júnior e que, por vezes, é endossado pelo narrador em toda sua parcialidade.

Para além da evidente interferência do ressentimento no trecho - conceito que será analisado posteriormente – é necessário pensar na relação entre palavra e imagem como determinante para a narrativa. Mesmo que Júnior nunca tenha presenciado o episódio da traição e, portanto, visualizado o acontecimento, a imagem persiste em sua mente como “se fosse real”. É como se, a partir do relato de Marco ao amigo, da disposição de suas palavras narrando o episódio, pudessem ser formuladas imagens que, de tão vivas, são capazes de o projetar à cena. Pelas interferências recorrentes dessas imagens ao longo da obra, o leitor chega ao ponto de se perguntar se realmente Júnior não estava lá, tamanho o efeito causado pela atitude narrativa. Essa proporção ganha expressão por meio do estilo indireto livre que permite tal transposição. Projetada pelo narrador desde o início, a imagem de Júnior é a do homem traído. Quando este se expressa, ele confessa tal sentimento e o alarga para toda a esfera de sua vida: é um homem que foi traído por todos. Não que ele não estivesse realmente sofrendo pelo acontecimento, mas o reforço desse sentimento de traição, somado ao compadecimento sinalizado pelo narrador, suscitam no leitor a ideia de que a razão de seu estado possa ser única e exclusivamente justificada pela traição. Todavia, há momentos em que se evidencia que tal percepção precede o episódio da praia. Mais uma vez, a relação com a frase do jornal tem interferências profícuas do modo em que ele decide lidar com seus sentimentos.

Bruna, que o auxilia na tradução da frase, descobre que o recorte de jornal relata o episódio de quando o escritor William Burroughs, herdeiro da *Burroughs Adding Machine Company*, matou sua esposa com um tiro na cabeça²⁹. A significação não parece trazer grandes surpresas para Júnior, pois a sugestão de um sentido já estava sendo constituída por ele, independentemente da completa tradução. Tanto é que a chegada das outras caixas não traz tanto efeito para sua vida³⁰. Ao invés de concebê-las em sua totalidade, ele insiste na decifração

²⁹ O fato aconteceu na Cidade do México em 06 de setembro de 1951. William Seward Burroughs II, um dos mais influentes escritores da geração *beat*, atirou em sua esposa Joan Vollmer Burroughs enquanto simulavam a famosa lenda de Guilherme Tell (em alemão Wilhelm Tell) que, no século XIV, foi obrigado a acertar uma maçã sobre a cabeça de seu filho com uma besta (arma de tipo arco e flecha). Enquanto Joan equilibrava um copo sobre a sua própria, Burroughs, até então reconhecido como exímio atirador, acerta na cabeça de sua esposa matando-a instantaneamente. O episódio foi amplamente noticiado em muitos jornais da época. Disponível em: <<https://realitystudio.org/biography/documents-on-the-death-of-joan-vollmer-burroughs/>>. Acesso em: 16 out. 2021.

³⁰ O segundo pacote contém: dois novos CDs, um recorte de uma revista e um DVD (MUTARELLI, p. 95-96); o terceiro é jogado no lixo por Júnior ainda lacrado (id. p. 133); e o quarto pacote contém: três CDs, uma série de postais com figuras mitológicas, uma moeda antiga e uma vela vermelha” (id. p.191). O recorte da revista é um cabeçalho de uma matéria da revista *Life Magazine* publicada em fevereiro de 1962. É importante ressaltar que as diferentes mídias, como os CDs e os DVDs, não chegam a ser lidos pelos aparelhos dispostos às personagens. Este último trata-se do encarte do longa-metragem *Naked Lunch* (1991), adaptação do romance homônimo de 1959 de William Burroughs. Disponível em: <<https://pixhost.icu/avaxhome/36/ab/0015ab36.jpeg>>. Acesso em: 20 out. 2021

do que já fora evidenciado. Ele passa a acreditar, cada vez mais, que há um sentido para além da tradução que só pode ser atribuído por ele, um sentido que, necessariamente, coincide com a sua realidade. Por mais que a ajuda de Bruna não tenha correspondido à sua expectativa, sua interpelação é entendida por Júnior como um gesto que transcende a mera generosidade, tal qual se vê no seguinte trecho, marcado pelo fluxo de consciência:

Júnior pega o maço e se instala junto ao vitrô da área. Esqueceu da barata. Fuma. A ajuda de Bruna desperta sua dúvida quanto à interpretação que faz sobre os signos femininos. Por que ela o teria ajudado? Por que perderia tanto tempo com ele, interrompendo seus estudos, investigando charadas, se ele não fosse, de alguma forma, especial para ela? Por outro lado, sabe que ela queria dar um tempo nos estudos. Estava cansada. Não foi isso que ela falou? Lembra do furto e o coração dispara. Precisa urgentemente cobrir o desfalque. Por que aquele filho da puta não fez o depósito? Ele não prometeu que faria? Ele não lhe deve pelo estrago que causou em sua vida? Ou pensou que iria usar sua mulher de graça? Aquela vaca. Toda puta tem preço. Tudo tem um preço. Tudo se prostitui. Acende outro cigarro. Não quer ir dormir. Como vai pegar no sono se acabou de acordar? Será que a Bruna vai demorar para acabar os estudos? E, quando acabar, vai dormir? Não vai fumar um baseado hoje? Júnior não quer dormir, queria poder acordar. Por que Bruna faria o seu retrato se não o achasse bonito? Quando menino, perguntou para a mãe se ela o achava bonito. Eu sou bonito, mãe? Não me enche o saco. Não vê que estou arrancando os cabelos? Olga cultuava demônios. Os demônios não querem ser amados, querem possuir. Júnior não ama Bruna. Mas seria capaz de doar-se a qualquer mulher que lhe desse atenção. (MUTARELLI, 2008, p.85-86)

Percebe-se que, entre uma interpretação e outra, Júnior tenta se adaptar à sua rotina sem, no entanto, se desprender do imaginário regido por determinados aspectos de seu passado. Em um pequeno trecho como este consta a menção a três mulheres: Bruna, Márcia e Olga. Referenciadas simultaneamente, o texto revela a construção de uma associação entre elas que transcende o fato de serem mulheres próximas a ele. São “interpretações do signo feminino”. Mesmo se Bruna não o tivesse ajudado, seria possível notar que ele reagiria de semelhante forma independentemente da situação. Não à toa, ele investe esforços contra ela, como é o caso de roubos, tentativa de estupro e um projeto de assassinato que, por fim, é justificado na narrativa por um suposto imperativo artístico:

Talvez tenha sido arte o que fez o herdeiro. Pega o pote de sorvete na geladeira da Kibon. William Tell. Decidido a antecipar sua herança, resolveu matar a patroa com estilo. Uma maçã sobre a cabeça, e bang! Não era maçã, era copo. Meteu um copo na cabeça da infeliz e atirou. Virou artista. Não foi isso que a Bruna falou? Artista é assassino em série. Analisando bem, nada que é em série é arte. Talvez baste matar a mulher com um tiro na tampa da cachola. Talvez, assumir seu estado seja arte. Prepara-se interiormente para isso. Pretende enfrentar o pai. Já que é Júnior, que Júnior seja. Que o pai o sustente. Pensa no filho, que não terá a mesma sorte. Que os homens de sua mãe paguem o preço. Que os seus coleguinhas cuidem dele e da mãe. Devia ligar para o filho. F00133211. Ponte retificadora. É isso, Júnior agora quer ser artista. Vai falar para o pai que largou o emprego porque quis. A poeira começa a assentar. Percebe que é mais forte do que julgava. No fundo nada conseguiu atingi-lo. Nem a infidelidade da “exposa”, nem a traição do amigo, nem a do amigo do filho.

Continua inteiro. Revigorado. Estava cansado de todo aquele teatro. Talvez seja arte. Talvez artista seja aquele que não precisa trabalhar, que não precisa aceitar as regras, pelo contrário, o mundo é que deve se adaptar a ele. Não está aqui a trabalho. Ri ao perceber um detalhe curioso: é a segunda mulher que tropeça quando ele olha. Talvez seja um dom. Fazer belas mulheres tropeçarem com o olhar. Tenta repetir a façanha, só dá certo quando o desejo é intenso. (MUTARELLI, 2008, p.132)

Alusões ao recorte do jornal reincidentem incessantemente na narrativa. Como elemento estruturante, é frequentemente analisado a partir de um recurso formal que visa suscitar a relação com outras obras e escritores. Silva (2015) investiga possíveis relações interestruturais em obras de Mutarelli, aproximando-as de linguagens recorrentes em sua estética. Ele afirma que no romance em questão há o desenvolvimento de experimentalismos radicais entre imagem e palavra. Essa interação não é evidente apenas formalmente, pois o desenvolvimento do protagonista, até em suas expressões mais imprecisas, tem relação com essa interação entre o elemento verbal e o visual. Por isso, Silva busca relacionar aspectos da obra do escritor estadunidense Burroughs como possível caminho para compreender o romance de Mutarelli. Para ele a interferência do escritor *beat* na narrativa traz pistas que levariam ao entendimento das charadas e do próprio desenvolvimento do protagonista. Isto é, assim como empreendido por Júnior e Bruna, a investigação tende necessariamente a uma associação entre diferentes realidades:

[...] os intertextos criados no romance de Mutarelli adicionam novos significados na narrativa, relacionando a vida de Burroughs e o assassinato de Joan à situação de Júnior, assim como trazem, consigo, o universo das narrativas do autor *beat* ao romance. Dentre os significados que os intertextos adicionam, destaca-se o modo como eles se relacionam com os efeitos da possessão/doença de Júnior, pois por citação direta e por menção às obras de Burroughs, cria-se no romance de Mutarelli um paralelo com o conceito da palavra-vírus e o conceito de possessão utilizado por Burroughs, assim como o próprio paralelo desses conceitos e da obra do autor com o fato histórico do assassinato de sua esposa, paralelo também explorado na diegese de *A arte de produzir efeito sem causa* no que toca à relação de Júnior e sua esposa. (SILVA, 2015, p. 193)

A partir dessa perspectiva, o processo de decifração do enigma depende da decomposição dos elementos, sobretudo os textuais. Ao passo que o protagonista decide decifrar uma suposta charada e descobre que se trata de um episódio da vida do escritor norte-americano, não há um fim no processo de decifração, nem na suposição de possíveis remetentes. Como Júnior concebe o fato como um elo com sua própria vida, o conteúdo do texto deixa de ter consequências meramente informativas. Seguindo as pistas da narrativa, Silva analisa os elementos composicionais de algumas das obras do escritor *beat*, relacionando-os ao contexto de Júnior. Isso é verificado no tratamento do conceito de *word virus* (palavra vírus) que pode

justificar o estado afásico - distúrbio de linguagem que afeta a capacidade de comunicação e expressão – desenvolvido pelo protagonista. De acordo com essa perspectiva, a frase assume formal e tematicamente o eixo da narrativa e, sendo assim, as palavras são concebidas em sua dimensão prática, elementos capazes de mudar completamente a vida das personagens. Por isso, segundo Silva, as mudanças de comportamento de Júnior podem estar diretamente associadas à vida de Burroughs.

É como um vírus que a frase “Heir’s pistol kills his wife; He denies playing Wm.Tell” começa cada vez mais a tomar espaço dentro de *A arte de produzir efeito sem causa*. Isto ocorre em grande parte por intermédio das tentativas de decodificação operadas por Júnior, as quais começam a se expandir tanto gráfica quanto tematicamente, dominando tanto os cadernos do apartamento, no eixo da narrativa, quanto as páginas do romance, no eixo da narração. [...] A palavra como um vírus, uma forma maligna e letal está aqui em conjunção com a entidade demoníaca que “possui” Burroughs durante o evento que culmina na morte de Joan, uma possessão que ocorre pelo contato do autor com os hieróglifos. Da mesma forma, a possessão de Júnior dentro do romance está extremamente ligada com a possessão do romance e do personagem pelo contato com a sentença do jornal, visto que essa frase toma conta da narrativa de forma que não se identifica se ela já existia antes nos ruídos (ventilador, voz do mendigo, papagaio etc.), ou se ela transforma os ruídos em sua própria forma. [...] Essa palavra-vírus que toma conta progressivamente do romance e da mentalidade de Júnior cria um paralelo entre a palavra vírus de Burroughs e o conceito de palavra mágica, o qual é relacionado na própria citação de Mourão ao mencionar o aspecto demoníaco da palavra, pois a palavra mágica é o empoderamento do discurso sobre o mundo material. (SILVA, 2015, p.191-192)³¹

Portanto, partindo dessa perspectiva, seria impossível desassociar as ficções de Burroughs e Mutarelli para a análise do romance, uma vez que a referência ao escritor estadunidense é imprescindível para o desenvolvimento da narrativa, seja pelo conceito de *word virus* ou mesmo pela utilização de técnicas narrativas semelhantes. Silva referencia brevemente um procedimento composicional adotado por Burroughs e, segundo ele, possivelmente reproduzido por Mutarelli. O *cut-ups*³² é um dispositivo narrativo por meio do qual se emprega o método de recortes de uma histórica para a construção de uma narrativa absolutamente nova.

³¹ A referência a José Augusto Mourão corresponde ao fragmento do prefácio à edição portuguesa de *Electronic revolution* (1970), de Burroughs, em que se diz: “A palavra escrita é, literalmente, um vírus, uma forma maligna e letal. A crença de que algumas palavras e combinações de palavras podem produzir doenças e perturbações mentais graves é partilhada não apenas no campo da magia mas também no campo da psicolinguística e da pragmática. O efeito chamado perlocutivo é o efeito somático provocado pela proferição (elocução) da palavra que tem uma força (ilocucionária) particular.” (MUTAREILI, 2008, p.151)

³² Burroughs, quem primeiro adota o procedimento estética e politicamente, assim o define: “El cut-up más simple consiste en cortar una página por la mitad a lo largo y luego a lo ancho en cuatro partes. La parte 1 se ubica luego junto a parte 4 y la parte 3 junto a la parte 2 em una nueva secuencia. Llevándolo más lejos, podemos romper la página en unidades cada vez más pequeñas en secuencias alteradas” (“O *cut-up* mais simples consiste em cortar uma página pela metade e, depois, em transversal, cortar em quatro partes. A primeira parte coloca-se ao lado da quarta parte e a terceira parte ao lado da segunda parte em uma nova sequência. Por conseguinte, podemos cortar a página, cada vez mais, em unidades menores em sequências alteradas.”, em tradução livre.) (MARTINS, 2014, p.122).

A justaposição de determinados e múltiplos ângulos, portanto, determinaria a autenticidade da narrativa. Rafael Martins (2014) se debruça mais profundamente na análise desse procedimento composicional. Personificando o enigma sob o signo da Esfinge, ele também se dedica a analisar a interação entre os elementos imagéticos e verbais, ressaltando o caráter icônico da imagem na estruturação narrativa. Para ele, os processos interativos de elementos linguísticos estruturam de tal forma a narrativa que se pode considerar o estilo adotado por Mutarelli como “pensamento gráfico” em que os signos verbais e visuais se interferem em um movimento dialético. Com o objetivo de analisar o olhar, considerando o estabelecimento do enigma, Martins afirma que o escritor paulistano utiliza-se de dois métodos de composição narrativa:

1 – A imagem manifestada por meio da palavra: o universo ficcional de *A arte de produzir efeito sem causa* tem como característica central o olhar. Em outras palavras, a capacidade do olhar em perceber o ambiente. Tanto a narração quanto a descrição, neste sentido, são fortemente dependentes de elementos visuais. Tal abertura da palavra ao visual desenrola-se a tal ponto que, em alguns trechos, o narrador parece descrever um desenho. Como se a própria gênese do texto fosse atravessada pela possibilidade de visualização e interpretação de uma imagem. 2 – Explicitação das características icônicas da letra, do parágrafo e da página: em *A arte de produzir efeito sem causa* as escolhas composicionais referentes à diagramação, tipografia e colorização têm relação significativa com o narrado. Além destas alterações, mais relacionadas ao texto e sua apresentação visual, há também a inserção de fotografias e diagramas no decorrer da obra. (MARTINS, 2014, p. 41)

Pode-se perceber que a interação de diversos elementos composicionais possibilita a singularidade do romance no que se refere à percepção do leitor. Por isso, não é raro encontrar análises que privilegiem as relações intertextuais na produção de sentido da obra. Percebe-se que tanto Silva como Martins, cada um a seu modo, recorrem a Burroughs como possível pista do mistério instaurado com a chegada das caixas e seus desdobramentos no desenvolvimento das personagens. Para eles, as técnicas artísticas utilizadas pelos escritores são a chave para o desvendamento do enigma. Martins, por sua vez, investiga mais profundamente a técnica do *cut-up*, pois para ele há relação direta com a sucessão dos acontecimentos, tendo em vista que as próprias personagens supõem que Burroughs seja o único elo capaz de suscitar o real. Se o conceito de palavra viral é explorado tematicamente por ambos os autores, a técnica do recorte seria um procedimento formal capaz de criar novas relações de sentido e, portanto, representaria uma cisão com a linguagem convencional e seu sistema de controle. A frase do recorte de jornal, portanto, é um elemento que materializa o conceito de palavra viral e que, segundo os autores, é utilizada por Mutarelli como tema de sua narrativa:

Em suma, *A arte de produzir efeito sem causa*, ao tratar diretamente com eventos da vida de Burroughs, acolhe a temática do *word virus*. O vírus da palavra, ao qual, segundo o escritor estadunidense, todos estamos expostos. Júnior não fora capaz de

se libertar da possessão viral. Lourenço Mutarelli, para demonstrar tal fato, utiliza-se do procedimento de *cut-up*, e por meio dele demonstra como o vírus deteriora a linguagem de Júnior, destruindo sua possibilidade de comunicação, ao torná-lo um instrumento de replicação viral. Por outro lado, porém, ao criar novas relações possíveis, inserindo a repetição de trechos narrativos em diferentes contextos, o autor demonstra a potencialidade do *cut-up* em criar novas relações de sentido. (MARTINS, 2004, p.132-133)

É evidente, portanto, que a utilização de certas técnicas artísticas pode determinar o efeito da narrativa na recepção do leitor. No caso, a palavra tem o poder de alterar suas capacidades mentais e físicas. Esta perspectiva, bem ou mal, visa estabelecer um caráter esotérico ao signo, atribuindo à palavra a capacidade de determinar o estado de Júnior que é nomeado entre a afasia, a desrazão e a possessão. Seria demasiado repetitivo empreender mais esforços na busca por aspectos de similitude entre as obras dos dois escritores, visto que esse trabalho já foi feito pelos pesquisadores aqui citados. Considera-se, também, que o esgotamento das obras de ambos os escritores não seria suficiente para compreender a narrativa, sobretudo em seus detalhes. Não é a intenção desta análise o desvendamento do enigma proposto, nem a determinação da validade dos esforços da personagem principal em seu exercício de decifração a fim de diagnosticar seu estado. Enquanto prática contundente em seu cotidiano e, ao mesmo tempo, uma operação capaz de suspender sua realidade, considera-se aqui que o exercício proposto pelo elemento enigmático revela um caráter fundamentalmente lúdico próprio da dinâmica do jogo. Por meio dessa categoria é possível perceber que a recorrência em privilegiar uma atividade extraordinária altera sistematicamente a percepção da realidade na medida em que, no romance, o cotidiano de Júnior é reduzido ao desvendamento do enigma. De modo que sua própria realidade apenas oferece sinais para a resolução do jogo. Tal atitude e suas reincidências, por si sós, redimensionam e contextualizam o poder da palavra, distanciando-a de qualquer perspectiva patológica.

O elemento intertextual no romance confere sentido apenas na intenção de ficcionalizar a realidade a partir da atribuição à obra de Burroughs como sentido da própria vida das personagens. O recorte de jornal expressa a importância das histórias na construção do cotidiano, relevância esta que culminou na morte de Vollmer. Por isso, a decifração é aqui compreendida como processo ritualístico, no sentido de que exige das personagens determinadas disposições extraordinárias. Mais do que a reiteração sistemática do enigma e suas possíveis resoluções, sobressaem as formas pelas quais o autor consegue capturar o leitor por meio do jogo da escrita. A focalização na frase do recorte do jornal é, portanto, referida

enquanto técnica, na medida em que a partir dela há uma organização narrativa que induz o leitor a associar o comportamento de Júnior como resultado de uma invasão da palavra viral.

Como já foi aqui mencionado, em *O natimorto* (2004) o jogo é proposto pelo narrador-protagonista que estabelece e manipula as regras de acordo com seus interesses para a construção de seus dias, nos quais vive voluntariamente enclausurado. Apesar da reorganização arbitrária das regras, o jogo não deixa de ser nomeado como tal. Isto é, ele é previamente estabelecido, embora seus desdobramentos sejam imprevisíveis. Em *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), a relação com o jogo se estabelece de modo mais complexo, pois, entre uma dinâmica e outra, imperam as percepções provocadas por um narrador heterodiegético que não revela suas intenções. Portanto, o domínio das regras independe de uma existência enquanto personagem. Seu interesse é narrar a história a seu modo. O estilo indireto livre possibilita que a focalização na personagem seja uma forma de o narrador projetar-se na narrativa.

Por mais que exista uma tendência em retratar Júnior por uma suposta indiferença, com a chegada dos pacotes torna-se nítido que ele não é um homem apático. O narrador oferece pistas que ajudam a entender as similitudes entre o que ele pensa e suas ações subsequentes. As caixas significam, mais do que um jogo proposto, um objeto endereçado, uma coisa que pode chamar de sua. Não é à toa que, pela projeção do enigma, ele passa a crer que pode mudar de vida, ser outra pessoa, desempenhando papéis específicos e, não raro, encenando e assumindo a figura de uma outra personagem. Portanto, seus próprios comportamentos são colocados em jogo e para jogo:

0221122409. Bobina de ignição. Havia muito ele não andava pelas ruas nesse horário, num dia de semana. Amparado na parede do metrô, começa um jogo. Cada moça ou mulher que passa ele classifica em duas categorias: comia ou casava. Naturalmente há aquelas que não se enquadram em nenhuma das opções. Comia. Comia. Casava. Comia. Comia. Comia. Nenhuma das alternativas. Comia. Comia. Comia. Casava. Mandava pra forca. Comia. Comia. Comia... (MUTARELLI, 2008, p.22)

Não é objetivo qualificar a natureza do jogo empreendido, afinal, como dinâmica ela é explícita em si mesma. No entanto, compreende-se tal dinâmica a partir da aceitação temporária da ilusão, pois a prática possibilita a criação imediata de um universo fictício. Por isso, mais do que analisar a progressão do protagonista visando diagnosticar o seu estado, compreende-se o desenvolvimento do enigma e suas interpretações como elemento estruturante das relações sociais do romance. Isto é, em que medida a atribuição de sentido precede a atividade e transforma a própria realidade em um jogo, afetando não somente a individualidade de quem

empreende tal dinâmica, mas de todas ao seu redor. No entanto, as personagens em sua autonomia persistem sendo reveladas por um narrador que, ao que parece, detém as “cartas do jogo”.

As análises feitas por Huizinga e Caillois sobre a atividade do jogo como fenômeno cultural são importantes para a análise do romance. Uma das diferenciações propostas por Huizinga é a separação entre jogo e seriedade em que o enigma ocuparia uma posição ambivalente. A especificidade do enigma enquanto um jogo se altera de acordo com seu exercício e desenvolve, por sua vez, sentidos que variam entre o mero divertimento e a filosofia mística, constituindo assim a própria cultura. Caillois, por sua vez, concebe o jogo em suas múltiplas respostas ao indivíduo – alegria, competitividade, harmonia. Tais possibilidades ajudam a compreender a dinâmica a partir de seu traço civilizatório regido pelos princípios da competição, do acaso, do simulacro e da vertigem:

O gosto pela competição, a busca da sorte, o prazer do simulacro, a atração pela vertigem aparecem, certamente, como os motores principais dos jogos, mas sua ação penetra infalivelmente em todos os aspectos da vida das sociedades. [...] Não pretendo de forma alguma insinuar que a vida coletiva dos povos e suas diversas instituições sejam variedades de jogos também governados pelo *agôn*, a *alea*, a *mimicry* e o *ilinx*. Pelo contrário, mantenho que o campo do jogo não constitui afinal senão uma espécie de ilha restrita, artificialmente consagrada às competições calculadas, aos riscos ilimitados, às dissimulações sem consequências e aos pânico anódinos. Mas suspeito também que os princípios dos jogos, motivos persistentes e comuns da atividade humana, tão persistentes e tão comuns que parecem constantes e universais, devem marcar profundamente os tipos de sociedade. Suspeito até mesmo que, por sua vez, possam servir para classificá-los, mesmo que as normas sociais consigam favorecer quase que exclusivamente um deles em detrimento dos outros. Há a necessidade de continuar? Não se trata de descobrir que em toda sociedade existem ambiciosos, fatalistas, simuladores e frenéticos e que cada sociedade lhes oferece oportunidades desiguais de sucesso ou de satisfação: todos sabem disso. Trata-se de determinar a importância que as diversas sociedades dão à competição, ao acaso, à mímica ou ao transe. (CAILLOIS, 2017, p.141-142)

Ao que parece, a ressonância dos jogos enquanto dinâmica em diversas sociedades ajuda a compreender a manutenção de determinados princípios de convivência. No romance o enigma adapta-se perfeitamente à linguagem em sua composição rítmica. Tal frequência é, em princípio, consciente e prazerosa. No entanto, a longo prazo, o processo de decifração torna-se um sofrimento aparentemente irremediável. Convém perguntar: o jogo se desdobra como uma atividade com princípio em si mesmo no romance? Suas consequências cessam com o findar da dinâmica ou se reproduzem por um tempo indeterminado? “Sênior joga pelas regras do jogo e só quer que o filho faça o mesmo. Mas Júnior não quer mais jogar. Cansou de perder. Está disposto a criar novas regras. Um novo jogo” (MUTARELLI, 2008, p.111). Percebe-se que,

ao longo da narrativa, os princípios da competitividade, acaso, simulacro e vertigem já apareciam antes mesmo da chegada do suposto enigma. A frase, todavia, apenas intensifica uma percepção que precede o próprio jogo. Portanto, para entender tal dinâmica como motivo temático é preciso orientar-se sempre de acordo com a estrutura narrativa, o estilo adotado pelo narrador e seu ponto de vista. Por isso, analisar o jogo em seu dinamismo na trama não seria suficiente para compreender a dimensão prática de seu exercício na vida das personagens. Se a competitividade, o acaso, o simulacro e a vertigem existem, são intensificados a partir do processo de desvendamento do suposto elemento mágico. Isto é, não são assumidos apenas no momento do jogo. Ao contrário do que acontece em tal prática na qual os princípios se encerram em si mesmos, suas consequências na narrativa modificam a percepção das personagens, sobretudo diante de Júnior, personagem focal que revela a obstinação de uma atitude narrativa:

Ao despertar, Júnior descobre ter recuperado o lado ausente. Precisa sair. Sai. Anda sem direção. Sem loteria. Pensa num assassino herdeiro de uma arma que jogava um jogo e matou a mulher. Pensa no incerto para afastar sua dor. Anda seguindo as pernas, que quase chegam a correr. Provavelmente o homem queria jogar, ou assistir a um jogo, mas a mulher ficava reclamando. Por isso ele pegou a arma, sua única herança, e atirou para matar. Deve ser isso, acredita. Mas por que alguém lhe enviaria essa matéria? Não seria uma mensagem cifrada enviada por seu ex-patrão para que ele fizesse o mesmo? Só pode ser isso, crê. Ele está exigindo que eu lave minha honra. É lógico. Só pode ser. E o pano? Vermelho. Veludo. Sangue e o pano do caixão. É subliminar. Um comando. Como num filme que viu. Um comando hipnótico. Uma mensagem de morte. Talvez tenha sido algo que estava na caixa que o atacou. Algo nas palavras cifradas. (MUTARELLI, 2008, p.66)

A obstinação pode ajudar a entender a necessidade de adotar o dispositivo do jogo, formal e tematicamente. Os movimentos de fascínio, alegria e astúcia são capazes de aproximar o leitor dos acontecimentos, mas nenhum pode de tal modo instigá-lo como a sensação de tensão que impera na narrativa e que coloca à prova as capacidades das personagens enquanto tais. Essa tensão não nasce propriamente do jogo, como até agora vem sendo analisado, mas a partir da estética do romance em que prevalece o estilo indireto livre em toda sua ironia dramática. Seguindo James Wood (2008), em sua concepção de que o romance ensina a ler o narrador (WOOD, 2008, p.19), percorre-se o caminho proposto por ele entre a estética e o “real”: da presença do estilo indireto livre e sua relação com o ponto de vista - seu reconhecimento a partir da percepção do detalhe, das focalizações das personagens e, por fim, no que elas podem, por meio de um complexo de pensamentos e ações, ajudar o leitor a compreender a realidade.

3.3 A imagem como vórtice

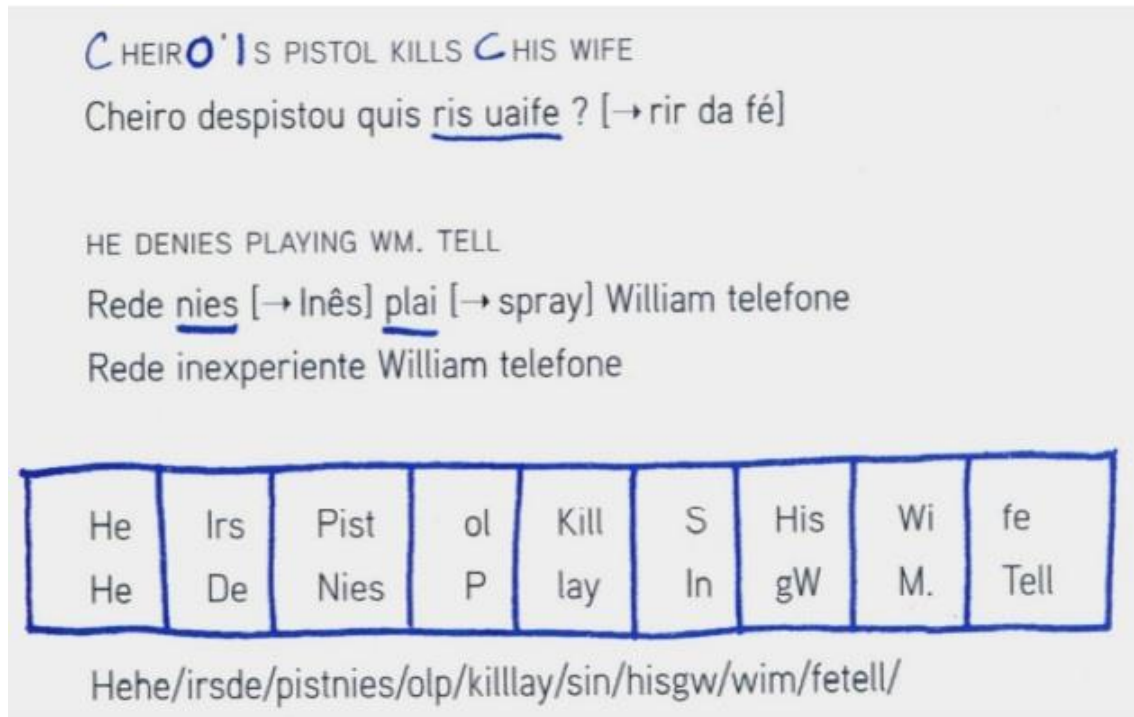
A relação entre palavra e imagem, suscitada anteriormente a partir do enfoque intertextual, é fundamental para pensar as possibilidades representativas da ficção contemporânea. Diante do questionamento do conceito de representação e da insurgência de novos realismos em meio à crise do regime estético, análises que Karl Erik Schøllhammer (2007; 2009; 2012) tem empreendido, investigar essa relação entre os signos é mapear as formas pelas quais a contemporaneidade pode ser representada sob o imperativo dos elementos visuais.

A disposição de imagens como procedimento representativo no romance tem o objetivo de apontar o processo de decifração empreendido por Júnior. Fora a sugestão da capa, cada capítulo contém diferentes imagens que aproximam o leitor da personagem. Além dos objetos das correspondências que são minimamente postos à visualização do leitor, outras imagens revelam as particularidades do raciocínio empreendido pelo protagonista na decodificação da “maldita frase”. Mais do que buscar uma correspondência entre os signos, compreender-se sua interdependência para a construção do sentido narrativo. Não mais a imagem em seu sentido pictórico, mas dependente da palavra como elemento constitutivo e como reforço. São as palavras que, bem ou mal, se tornam formas, figuras que ajudam a compreender a relação entre os procedimentos figurativos e descritivos do romance. Portanto, é preciso analisar a existência de imagens para além de sua função ilustrativa, isto é, a necessidade de sua visualização enquanto procedimento narrativo.

Diferentemente do que acontece em outras edições de romances de Mutarelli³³, o estilo adotado não se resume à valorização de sua atividade enquanto artista plástico – dado este que se evidencia nas próprias formas imagéticas inseridas no romance. Nele, as imagens não servem como simples objeto decorativo, mas como recurso formal que situa o leitor nas atividades empreendidas pelo protagonista. Já na capa há essa sugestão em que se nota a presença de uma diagramação que remete à “Wm.”, abreviação fundamental para a construção do sentido da frase do recorte do jornal. A própria decomposição das frases é evidenciada pela interferência da escrita de Júnior, letras em caneta azul, tal qual nos objetos circulares. A intervenção da personagem pode ser percebida na seguinte imagem:

³³ Como acontece nas edições dos seus romances pela Companhia das Letras, em que há a confessa necessidade de valorizar suas múltiplas habilidades artísticas. Nas edições de *O cheiro do ralo* (2011) e *O natimorto* (2009), as imagens são dispostas com o objetivo figurativo, desenhos que visam enfeitar a história, o que pode ser compreendido por meio da diferenciação entre livro ilustrado e livro com ilustração. Sobre essa diferença ver NIKOLAJEVA; SCOTT (2011).

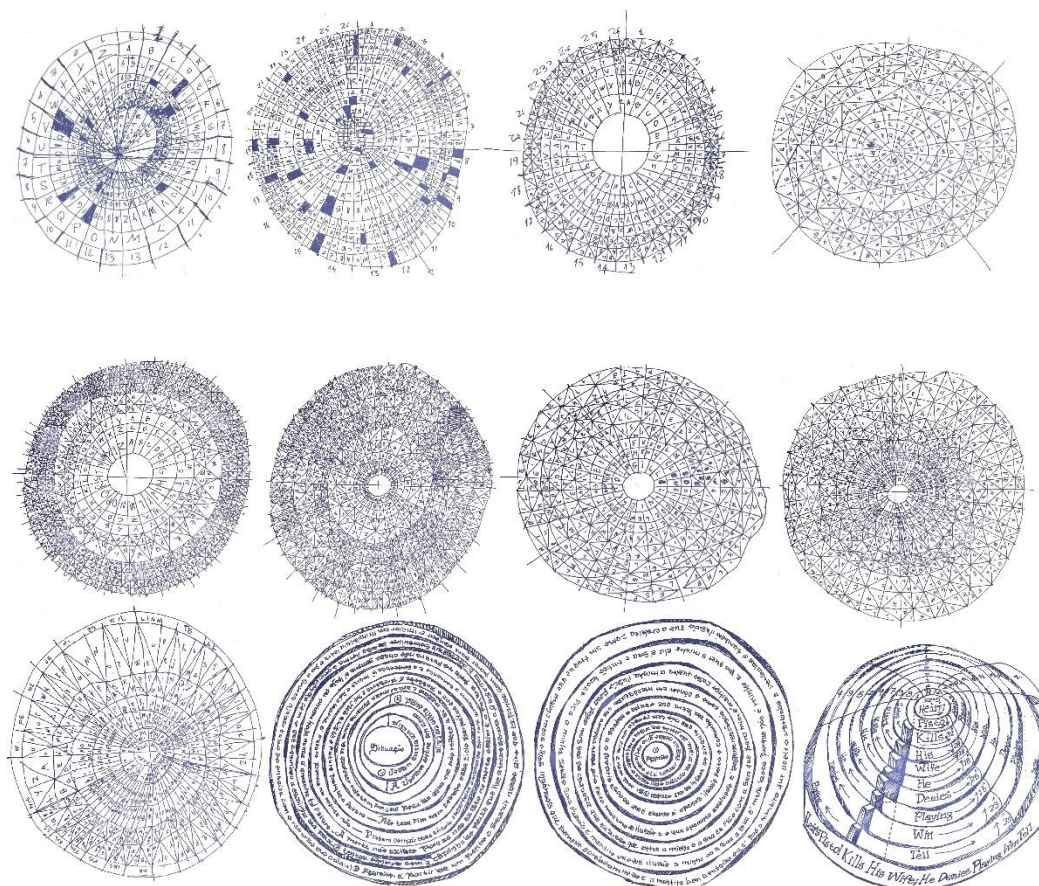
Figura 13: Fragmento do romance *A arte de produzir efeito sem causa*.



Fonte: MUTARELLI, 2008.

Intervenções desse tipo são dispostas como elemento textuais do romance, embora apareçam em menor frequência em relação às imagens que abrem cada capítulo. Estas, por sua vez, podem ser concebidas aleatoriamente a um primeiro olhar, todavia, investiga-se a interferência do signo na totalidade da obra. Com o desenvolvimento da narrativa, essas figuras ganham complexidade gráfica, o que é sugestão do desenvolvimento da personagem focal em sua produção de sentido. Os elementos visuais redimensionam a relação com a palavra, conferindo à imagem a capacidade de tornar visível o estágio da decifração empreendido pelo protagonista, forma antes possibilitada pela descrição do narrador e que agora é redimensionada na relação entre a decomposição da frase e a formulação de pensamentos da personagem. O acometimento de uma dificuldade de expressão por Júnior não o impede de perceber o mundo em sua complexidade. A progressão de sua debilidade em relação ao desenvolvimento do detalhamento das imagens dispostas na Figura 13 ilustra muito bem essa ressonância:

Figura 14: Imagens que abrem cada capítulo do romance *A arte de produzir efeito sem causa*



Fonte: MUTARELLI, 2008.

A suposição de que tais figuras correspondam às descrições do narrador expressa uma necessidade de tornar consistente o processo de atribuição de sentido realizado por Júnior. Não bastou que o narrador contasse, foi necessário mostrar que a personagem empreende esforços para a revelação, o que faz o leitor acompanhar tal processo em toda a sua organização compreendida também graficamente. O conjunto das figuras revela que Júnior procede de modo complexo na construção dos diagramas, encontrando na elaboração das figuras um modo de expressão que revela, sobretudo, certa autonomia sobre a voz narrativa que, no entanto, a acompanha:

Júnior acorda. É dia. Sua cabeça dói. A casa está silenciosa demais. Levanta e confere os quartos. Não há ninguém. Apanha um caderno e se posiciona na mesa da sala. Serve café e cruza linhas na página enquanto fuma o primeiro cigarro do dia. Diagrama. Distribuiu o alfabeto de forma sequencial, repetindo o movimento

a cada linha. A repetição é compulsiva e sistemática. Depois de completar duas páginas espelhadas, passa a pontuar cada uma das letras da maldita frase. Por fim, une cada uma das letras com traços. O cruzamento acaba gerando figuras. Procura compreender essas formas que surgem. Formas que ocupam espaço. É aí que reside o sentido da frase, acredita. Segue cruzando linhas, construindo gráficos. A cada nova folha sua geometria se torna mais hermética. Os movimentos, mais compulsivos e espasmódicos. Júnior entra numa espécie de transe. Parece que, enquanto executa essa matemática frenética, não pensa em mais nada. Esvazia-se. Acalma. Embora suas mãos continuem em grande frenesi. Como num ataque. Para quando não consegue mais segurar a caneta entre os dedos tamanha é a dor. Volta para o sofá. Mesmo com os olhos fechados ainda consegue enxergar os gráficos. Conseguiu transformar a frase em algo mais obscuro. Sua letra agora é bonita. (MUTARELLI, 2008, p.158)

Nota-se que no trecho a criação das figuras enquanto autonomia criativa é descrita pelo narrador na busca pelo sentido da frase. No entanto, o exercício não se resume à mera descrição e serve, também, como ponto de digressão do romance:

[...] Júnior apoia as costas no teto, junto ao lustre. Vê a si mesmo menino ao lado da mãe, lá embaixo. Na mesa da sala da velha casa. Um caderno de caligrafia. Sabe que isso não faz parte do sonho. Isso é lembrança. Isso realmente aconteceu. A cena é uma experiência vivida. Algo que aconteceu quando ele era menino. Não exatamente dessa forma, mas de agora em diante só conseguirá se lembrar dessa forma. Júnior recria seu passado diariamente nesse ponto em que atravessa do sono à vigília. O chão é de assoalho como na casa de madeira. A mesa é também de madeira. O outro se faz sua mãe embora isso não seja um sonho. Isso é lembrança.

— *A professora reclamou da sua letra.*

— *Quem é aquele homem lá em cima?*

— *Em cima da onde?*

— *Lá.*

— *Não enrola. Presta atenção aqui no caderno.*

Existem várias formas de afasia. Afasia é a surdez e a cegueira às palavras.

— *Veja, filho, é assim que faz o A, viu? É esse movimento. Aqui, depois faz a barriguinha e fecha. Vai, agora faz você. A letra precisa ficar bonita para que os outros também possam entender.*

O ponto luminoso começa a desfigurar o rosto de sua mãe. Ela parece uma santa envolta num halo. Júnior copia o A. Queria continuar olhando para ela, mas sabe que ela vai brigar se ele não copiar as letras. Copia até a mão doer. É uma tarefa desagradável. Mesmo menino, sabe que não precisa treinar. Sua letra sai naturalmente. Não como essa. Essa não é sua letra, essa é a letra dos outros. Júnior observa aquela luz nauseante que se apodera mais e mais do rosto de sua mãe. Até desfigura-lo completamente. (MUTARELLI, 2008, p.156)

Assim, o processo de decifração como expressão de sua criatividade e autonomia está também relacionado com aspectos de seu passado. Sua mãe, frequentemente colocada como personagem problemática, aparece aí de forma branda, tal qual a possibilidade que a linguagem onírica permite neste caso. Todavia, não cessam o aparecimento e a descrição de experiências traumáticas, sobretudo, quando há a possibilidade de questionar a existência de Júnior como um simulacro, uma réplica, como seu próprio nome sugere. Não é de se espantar que seu

momento criativo dependa, necessariamente, do método da repetição – a criação de inúmeras figuras semelhantes entre si a partir de uma mesma frase.

Ao longo da narrativa fica evidente a focalização da personagem principal como forma escolhida para expressar, mais do que uma possível debilidade física, uma característica de muitos indivíduos da sociedade contemporânea regida por imperativos visuais. Além disso, a atual dinâmica da sociedade, o individualismo é, por excelência, a lógica que centraliza o indivíduo como sujeito de potência sem garantir os meios para tal. Nos centros metropolitanos essa lógica rege a percepção do indivíduo e organiza a produção de múltiplas vulnerabilidades a partir do afastamento do modo coletivo de produção da vida, modo este em que se prioriza a manutenção das redes para a constituição da autonomia.

Uma das principais dificuldades do indivíduo contemporâneo é lidar com o sentimento de insuficiência e inadequação diante de um todo. No tempo em que as imagens ganham cada vez mais poder sobre a vida, os indivíduos tendem a padronizar o comportamento de modo a coincidir com o esperado e se sentir pertencentes. Segundo Lúcia Morales (2012), esse é um comportamento que expressa a fuga de um sentimento de insuficiência, próprio do individualismo enquanto ideologia dominante da economia capitalista:

Além do que e, sobretudo, essa ideologia está atualizada sob uma orientação cultural definida como pós-modernidade que tem entre seus sinais diacríticos a questão da fragmentação a qual gera um entendimento e uma sensação de não ser parte de um todo. Isso acentua o impedimento para que o indivíduo perceba que suas definições sobre si próprio são, antes de tudo, produtos das propriedades desse todo. Contudo, essas determinações para a autossuficiência deixam o indivíduo vulnerável ao temor de que lhe passem à frente ou de não ser alguém a altura de fazer parte desse jogo. É esse o sentido do conceito de “insuficiência vexaminosa”, cunhado por Monti (2009). Através dele, o autor fornece um quadro de entendimento para indivíduos que vivem na/da crença de que suas capacidades são escassas, reduzidas, insuficientes. Vexaminoso é um modo de definir a tonalidade afetiva da experiência da vergonha. Enquanto a culpa é ver-se sem remissão por falta cometida, a vergonha é perceber-se sendo visto pelo outro no momento em que infringe convenções. A insuficiência vexaminosa (Monti, 2009), portanto, é o sentimento de que suas limitações são objeto de percepção dos outros e isso deixa o indivíduo em agudo tormento pela desvantagem em que acredita estar enredado. (MORALES, 2012, p.136-137)

Por isso, muitos optam por desviar-se da multiplicidade das experiências buscando conceber a mesma relação com os vetores tempo e espaço. Mesmo o momento no tédio, segundo Morales, é concebido a partir da perspectiva do vazio. Assim, pela dificuldade em ensimesmar-se o indivíduo busca saídas para desviar-se desse estado de insuficiência, gerando, cada vez mais, sua automatização e vulnerabilidade, como expresso nesta passagem do romance:

[...] Aquele lugar o marcou. Parece só se dar conta disso agora. Parado no meio da estrada. A caminho de um lugar assustador. Aquela velha estradinha rumo a Itapevi depois que deixavam a Castello Branco. Agora, algo levantava a poeira e trazia à tona esse mundo incoerente. Agora que não precisa mais ocupar a cabeça cuidando da mulher e do filho. Agora que não precisa entrar no transe da rotina. Agora que não ocupa o tempo com o trabalho. Agora que é Júnior e voltou a morar com o pai. Agora sua cabeça é novamente livre para temer. Como no ditado, oficina se faz. O assombro que a natureza pode causar num menino urbano. Ou em qualquer menino. (MUTARELLI, 2008, p.172-173)

Percebe-se que Júnior busca livrar-se de experiências traumáticas a partir da novidade. Apesar de nomeá-la como traição, o sentimento é apenas um ponto de ancoragem que expõe o estado de resignação e suas reminiscências na vida de sua família. O seguinte trecho revela aspectos dessa atitude situada ao longo da narrativa:

Júnior come de cabeça baixa.
 — Foi hoje?
 — O quê?
 — Que ela te botou pra fora?
 — Não. Foi ontem.
 — O que foi que você aprontou? É mulher?
 — Eu perdi o emprego.
 — Caramba! Puta que la merda!
 Júnior não perdeu o emprego. Júnior abandonou o posto.
 — É assim. A desgraça é assim. Vem tudo de uma vez.
 Júnior come. Já não há expressão alguma em seu rosto.
 — Deve ser só uma crise. Você sabe que eu e a Márcia nunca nos bicamos, mas tem o Caio... Ele precisa de você.
 — Ninguém precisa de mim, pai.
 — Não baixa a guarda, não, filho.
 Júnior balança a cabeça.
 — Olha, filho, eu não quero saber o que aconteceu com vocês, mas, se quiser conversar, estarei por aqui. Casamento não é fácil. Eu e sua mãe só não nos separamos porque os tempos eram outros.
 — Você pôs sal no ovo?
 — Claro. Quer mais sal?
 — Por favor.
 — Você sabe que não se deve abusar do sal.
 Sênior passa um saleiro encardido. Dentro, em meio ao sal, há grãos de arroz mais encardidos ainda. (MUTARELLI, 2008, p.14)

No diálogo entre pai e filho, o estado de resignação é permeado pela experiência com o tempo. Mesmo que haja uma mudança que situe as experiências do pai com o passado, a forma do presente não garante a superação de tal tempo. Atestado disso é a atitude do narrador ao materializar as reminiscências do passado a partir da escolha pela palavra “encardido” como descrição de um simples objeto como um saleiro. Se o detalhe não fosse tão imprescindível para a narração, o saleiro seria, como parece, um simples objeto. Não por acaso, ele aparece para materializar e dar sentido à fala do pai e sua perspectiva sobre casamentos, separações e

suas transformações ao longo dos anos. O narrador precisa sempre provar, pela relação com os objetos enquanto ruínas, a decadência de um modelo familiar.

Essa atitude do narrador é explorada em muitos momentos do romance, sobretudo nos períodos de regressões que são momentos em que, paradoxalmente, o leitor se aproxima da personagem. Tal movimento tem relação direta entre a forma narrativa e a recepção do leitor a partir do olhar. No entanto, o deslocamento de perspectiva causado pela inserção das imagens altera tal receptividade e as condições representativas, como afirma Schøllhammer:

Um caminho para o trabalho comparativo entre texto e imagem é procurar, nas estratégias de exposição textual e de leitura visual, a inscrição de um observador implícito. A hipótese subjacente dessa proposta é que as consequências históricas das novas condições representativas se revelam sobretudo na inscrição do observador, que constitui o principal ponto de mudança da relação entre subjetividade, experiência e realidade. Assim, uma pesquisa que pretende orientar-se pelo impacto direto das novas tecnologias inovadoras (do cinema, da televisão, do vídeo e da visualidade digital) na literatura contemporânea pode, na tradução textual dessas mudanças, registrar as alterações nas formas culturais de representação, indicando modificações mais profundas na experiência fenomenológica do *tempo* e *espaço*, na situação do corpo humano em relação ao mundo, além de poder observar as possibilidades de encenação do *sujeito* como condição da identidade social. Outro caminho possível seria desligar a imagem que o texto produz da visão empírica e da dimensão óptica, e, a partir desse desligamento, trabalhar o texto como condição de possibilidade da visualização, ou seja, indicar no texto visões e audições que não são necessariamente equivalentes ao mundo visual, mas que constituem condições do visível. (SCHØLLHAMMER, 2007, p.19)

O autor se dedica a analisar as transformações do realismo na contemporaneidade. No texto em específico, seu argumento se sustenta na relação entre as possibilidades representativas do realismo e a experiência do trauma. Ele segue a perspectiva de Hal Foster em *O retorno do real* (1996) em que o autor situa a transformação da experiência da recepção da obra de arte diante de uma “estética negativa”. Se antes a recepção era contemplativa, o olhar é acometido pelo choque em que há uma irrupção sobre o espectador de fortes efeitos estéticos:

Esse Realismo traumático foi caracterizado através de exemplos da arte das últimas décadas do século XX que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte. Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge, segundo Foster, de Andy Warhol a Andrés Serrano, um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão. A antiga utopia romântica de uma obra que se torna vida e uma vida que se converte em obra reaparece aqui em seu aspecto sinistro tocando no limite entre vida e morte. (SCHØLLHAMMER, 2012, p.133)

Não é por acaso que as linhas de força aqui propostas estejam expressas em diferentes produções de Mutarelli. Tanto no elemento visual como no verbal, o efeito predominante é o dessa “estética negativa”. A própria descrição das personagens e suas ações sugere a interação de belo e horror. Não apenas no que se refere à caracterização das personagens do romance e ao desenvolvimento de um estado agônico, a ambivalência é sugerida incessantemente pelo narrador desde o início. No percurso de Júnior vasculhando o apartamento de seu pai, a descrição se concentra em determinando momento em obras de arte ali dispostas. O seguinte trecho revela a importância do olhar diante da obra de arte e seus efeitos no espectador:

Sem ter o que fazer, começa a vagar pela casa e vasculhar as coisas. Embora nunca tenha morado nesse apartamento, tudo ali o remete à infância. A louça, o que sobrou do jogo. O filtro de gravidade, filtro de barro. A velha torradeira, os velhos LPs de Gardel, Goyeneche, Edmundo Rivero, Zitarrosa, Atahualpa Yupanqui... A vitrola, os quadros. Velhas reproduções desbotadas cobertas por camadas de poeira. *O menino chorando* é uma reprodução clássica que decorava as casas da classe média baixa. Uma lenda diz que no empanamento da blusa vermelha do garoto há, oculta, a cara do diabo. Júnior consegue ver o diabo. Sempre conseguiu. Em seguida encontra outro quadro que sempre o perturbou, uma pintura a óleo assinada por um tal de Natam. É uma paisagem marinha que, apesar da calma aparente, sempre lhe causou mal-estar. Talvez em virtude de uma enorme e cinzenta nuvem que parece guardar uma face demoníaca. Esse quadro sempre lhe causou um frio na espinha. Talvez, um prenúncio do horror que se esconde na praia. (MUTARELLI, 2008, p.18)

Embora os quadros sejam distintos entre si, podem ser observados segundo determinadas recepções. A percepção, se compreendida enquanto expressão coletiva, é evidenciada não apenas na personagem focal, mas no desenvolvimento da relação com as imagens estabelecida pelas demais personagens. A última caixa – que Júnior sequer chegou a ver – contém uma figura³⁴ que, ao ser visualizada por Bruna, se expressa como um momento traumático:

Enquanto conversam, Sênior passa os postais para ela. Uma figura chama a atenção de Bruna. Ela puxa o cartão e aproxima do seu foco de visão. É possuída por uma vertigem. Tudo gira. Um terrível mal-estar. Bruna começa a suar frio e quase desmaia. Sênior a ampara e a coloca na cadeira. Abana com o postal.

— Que deu em você? Sua boca ficou branca. Achei que você fosse desmaiar.

— Nossa! Foi horrível.

— Está melhor?

— Estou um pouco enjoada, mas a tontura diminuiu. Eu preciso usar o banheiro.

³⁴ Trata-se de uma gravura do século XIX que mostra a dança das máscaras do festival Buryat Tsam na Mongólia.



— Você quer alguma coisa?

— Não. Vira essa figura pra baixo.

— Essa?

— É.

Bruna se tranca no banheiro.

— Bruna, se você precisar de alguma coisa, grita.

— Eu estou melhor. Acho que a pressão caiu.

Ainda treme quando sai do banheiro.

— Acho que foi alguma coisa que eu comi. Me deu dor de barriga.

— É melhor você descansar um pouco.

Bruna resolve deitar. Não consegue conter o tremor. Sente frio. Sênior a acompanha até o quarto. Júnior permanece apagado. Bruna pede que Sênior fique no quarto até que ela durma. Sênior senta na cama e segura sua mão num gesto paternal. Bruna olha para o velho com gratidão. Continua pálida e trêmula. Sua expressão ainda demonstra o terror que a imagem causou. Ela suspira profundamente. Sênior segura sua mão. (MUTARELLI, 2008, p.192-193)

A relação com a imagem, sua produção e efeito é, portanto, dependente da percepção do espectador. Esta, por sua vez, não é constituída de modo espontâneo. A sensação instaurada em Bruna, se contextualizada pela narrativa, não se justifica por si só. Nesse momento, Júnior já se encontra em estado de extrema vulnerabilidade, não se manifesta de forma coerente e passa os dias entre dormir e criar suas figuras. Seu estado gera compadecimento de todos ao seu redor, inclusive do leitor. A proximidade de Bruna e Júnior por meio da investigação dos pacotes é compreendida por ele como uma nova chance para mudar sua vida. Há um episódio em que ela decide fazer um retrato dele e é interrompida por uma chamada no celular. A partir da reação de Júnior pela interceptação, é possível perceber a mudança de perspectiva regida por determinado olhar que, por sua vez, é propiciado pelo contexto:

A música de uma velha série de televisão começa a ecoar. Vem do quarto dela.

— Meu celular.

Bruna corre para atender. Júnior procura manter a pose. Aguarda, como se fosse ele o retrato. Ouve as risadas. Não consegue distinguir as palavras, mas percebe um tom sedutor na voz da jovem. Deve ser o Paulo da agenda. Maquina. Bruna cerra a porta. F000AL1014. Reparo do garfo da partida. Devem estar rindo de mim. Júnior permanece na pose até cansar. Percebe que ela não volta. Com certeza estão rindo de

mim. Deixei o palhaço lá feito uma estátua. Puxa o desenho que está sob o bloco. A cena se repete. Puxa o desenho que está sob o bloco. Delay. Era mais parecido de cabeça pra baixo. Ouve os gritos do mendigo lá fora, mas não consegue distinguir o que ele diz. (MUTARELLI, 2008, p.56)

O trauma é também sinalizado, portanto, na percepção do cotidiano a partir das negativas, sobretudo quando Júnior decide se posicionar. Quando suas expectativas não são supridas, ele aciona uma posição de vítima que instaura na narrativa uma perspectiva cíclica que faz com que, não apenas a personagem, mas o próprio leitor, retornem sempre ao mesmo lugar. Tal circuito pode ser mais bem compreendido a partir do que se denomina aqui como estética do ressentimento.

3.4 A linguagem ressentida

Ao passo que o leitor percorre o decisivo primeiro parágrafo do romance, percebe-se imediatamente três coisas: a opção pela narração heterodiegética; o aparente estado de sofrimento do protagonista e a relativa proximidade do narrador, o que situa o ponto de vista da narrativa. Aos detalhes do primeiro parágrafo: Júnior não carrega qualquer bagagem, é uma pequena mala, o que pressupõe um contexto de passagem; em seu rosto não há uma expressão qualquer, é a da desilusão e, por isso, precisa ser nomeada. Nota-se, nessas simples enunciações, cortadas por devidos sinais de pontuação, a existência do discurso indireto livre. Mas, se Júnior pudesse ele mesmo descrevê-lo, como seria?

No momento da chegada ao apartamento do pai, instaura-se imediatamente a situação de sujeição por parte do protagonista que, desiludido, busca abrigo na casa de seu progenitor. Tal sujeição dá lugar à competitividade diante da figura paterna – e, frequentemente, de outras personagens masculinas. A presença do ressentimento surge na narrativa no primeiro capítulo, não à toa nomeado como “inventário”, afinal, a relação com os objetos no romance é estabelecida de modo minucioso. Uma simples descrição de um sofá é permeada dessa reiteração de afetos:

O sofá é pequeno e malcheiroso. Guarda ainda a presença de Laika, a vira-lata que morreu de câncer faz mais de sete anos mas deixou vestígios em forma de nódoas. Deixou suas marcas. Talvez mijasse no sofá para que muito tempo depois Júnior não pudesse esquecê-la. Eu estive aqui, eu existi, dizia o mijo. Os lençóis cheiram a naftalina, a almofada foi impermeabilizada por uma camada de gordura humana. (MUTARELLI, 2008, p.15-16)

A relação sempre ambivalente entre objetividade e subjetividade é estabelecida na narrativa de forma, muitas vezes, vertiginosa. O presente é percebido como um lugar em que se acumulam as ruínas de um passado que nunca passou. Seletivo e irônico, o narrador detalha aspectos da família em toda a sua sordidez, entre absolver Júnior de suas ações e pensamentos e, ao mesmo tempo, condená-lo. No entanto, suas descrições revelam uma proximidade que precisa ser compreendida pela reciprocidade. É praticamente impossível detalhar de modo tão preciso e minucioso os aspectos da vida do outro quando não há um mínimo reconhecimento, sobretudo, diante dos pensamentos mais íntimos da personagem. O fato de que o narrador não revela muito sobre características físicas de Júnior, nem pormenoriza suas preferências ou afinidades, revela-se como intenção de mantê-lo em um quase anonimato, já não bastasse o nome. Com qual intenção o narrador faria isso?

De início, ele não deixa dúvidas ao leitor sobre a integridade moral de um homem que acaba de ser traído por sua esposa. Júnior, personagem interiorizado e nostálgico, é atormentado por conflitos de consciência, imagens terríveis e recorrentes, que compreende como consequências de um evento traumático. Certo de sua superioridade moral em relação à esposa – e a todas as mulheres – ele geralmente escolhe se posicionar por meio de silêncios, não exteriorizando de forma explícita o fato da traição, o que é representado exclusivamente com o recurso dos fluxos de consciência, envolvendo seus mais íntimos julgamentos revelados pelo narrador. Este, por sua vez, escolhe um modo de contar a história. Com uma linguagem que atrai a atenção do leitor pela presença de uma ironia dramática, ele conduz a saber que Júnior não é um homem satisfeito e realizado. Quando ele tenta fazer a si mesmo, opta por um caminho que acaba fazendo-o regressar para o mesmo lugar de onde partiu, em uma lógica narcísica que o aprisiona. Embora seja responsável por lidar com questões urgentes sobre o rumo de sua vida, quando precisa tomar uma posição ele escolhe fugir do compromisso, como acontece por meio da obstinação em revelar o suposto enigma dos pacotes. Tal empreendimento não desvia apenas a atenção de Júnior para a sua própria vida, mas também a do leitor diante da percepção que tem da personagem. Entre sentimentos e peças de carros, o leitor encontra a tarefa de ajudar Júnior a desvendar os mistérios das caixas como possível caminho de superação de sua situação:

Pensa em ligar para o filho. Falta coragem. Não tem nada para dizer. Sempre foram distantes. No fundo é só um garoto. Nunca desenvolveu esse vínculo. Só não quer que o garoto se esfrie. Não quer que o menino saia descalço do banho. O Caio assistiu ao patético desfile. Viu o pai ser humilhado e não reagir.
Atestou o fracasso do pai.
Foda-se também.

9001083432. Garfo da partida. (MUTARELLI, 2008, p.102)

A automatização da personagem é evidenciada no trecho pela construção dos enunciados. Evidentemente, o código de uma peça automotiva reforça isso. A presença dos períodos simples estabelecidos por certa dramaticidade seduz e conduz o leitor ao prosseguimento da história. Justamente pelo detalhamento feito pelo narrador, um simples acontecimento, a transição do banheiro para um quarto, por exemplo, se transforma em um significativo episódio. No entanto, o jogo da escrita, que leva em conta a atitude narrativa, pode tornar um objeto um arcabouço de sentimentos, como é frequentemente revelado no romance. O leitor é fisgado, portanto, pela existência de complexos afetivos que guiam a narrativa e que surgem pela dramatização da palavra. Cada detalhe importa não apenas no que diz respeito ao protagonista, mas à forma assumida pelo narrador ao contar a história:

[...] Júnior apanha um copo no armário e caminha até a sala, onde num par de portas na parte de baixo da estante o pai mantém um pequeno bar improvisado. Júnior apanha um copo no armário e caminha até a sala. Meia garrafa de um uísque paraguaio, aperitivo de alcachofra, um vinho tinto avinagrado, uma garrafa de rum com um grotesco desenho de um pirata com um papagaio no ombro no rótulo, duas garrafas de aguardente do interior de Minas. Detrás do acervo, enrolado numa flanela, um revólver Taurus calibre 38, municiado. Depois de hesitar um pouco, serve uísque sabor mertiolate. Caminha até o seu lugar no mundo e bebe generosas goladas. Um revólver Taurus calibre 38, municiado. Retorna à adega e dessa vez traz a garrafa para o sofá. Frustrado, Júnior se condena por nunca conseguir decifrar quando uma mulher está lhe dando bola. Dando sopa, diria o pai. Dando mole, seria outra opção. Sabe que o mundo mudou. Sabe que as mulheres se emanciparam e que hoje elas tomam iniciativa. Elas vão para o ataque. Mas isso nunca aconteceu com ele. Pergunta-se por que com ele as mulheres ainda agem à moda antiga. No fundo e no raso Júnior é um conservador. Um machista, talvez. No terceiro copo, alimentado pela clareza que o álcool traz, começa a desenvolver uma teoria revolucionária e muito particular. (MUTARELLI, 2008, p.57)

Não é preciso dizer que o fim da história tem relação direta com a existência de um revólver no apartamento. Aliás, não apenas o fim, como pôde ser percebido. Mas isso não concentra a sensação de tensão no romance. A presença desta tensão narrativa se formaliza pelo modo como a história é transmitida. O leitor é conduzido a relacionar a atual situação de Júnior ao desenvolvimento de debilidades físicas, afásicas e/ou possessivas como consequência da aparição da “maldita frase”. No entanto, o narrador revela que muito do que o protagonista pensa e sente precede a visualização do recorte de jornal. Sentir-se fraco, ameaçado e traído por todos são afetos recorrentes em sua vida e que, a partir de novos acontecimentos, o guiam em um jogo entre passado e presente, palavra e imagem, verdade e ilusão. Jogo que o entretém nos

dias que passa naquele apartamento tão familiar e estranho ao mesmo tempo, mas que o impede de ter uma tomada efetiva de posição em relação ao presente.

Para entender essa dinâmica estruturante do romance, recorre-se ao trabalho de Maria Rita Kehl em *Ressentimento* (2007) em que a autora analisa o conceito retirando-o da noção exclusivista clínica, passando a tratá-lo também pelo viés estético e político. Por meio desse deslocamento de perspectiva, Kehl faz uma interpretação de algumas obras literárias e propõe o que seria uma “estética do ressentimento”. Diante de algumas produções artísticas, há a evidência de que o afeto seja um “móvel de ação” de muitos personagens dentro da literatura e do cinema. A personagem ressentida é aquela que, depois de acometida por algum mal, não consegue esquecer, perdoar ou vingar-se de quem supostamente a injuriou. No entanto, a autora afirma que o ressentido não consegue exercer tais operações porque não deseja perdoar ou vingar-se, e sim ressentir infinitamente seu mal – como na assertiva de Júnior “perdoar sempre, esquecer jamais” (MUTARELLI, 2008, p.33). Tal desejo culmina na constituição de uma má consciência do mundo, na medida em que há a recusa da percepção de si mesmo. O ressentido prefere atribuir a culpa de sua própria situação a alguém que, porventura, o possa ter prejudicado. Por um eterno movimento e em uma passividade queixosa própria do ressentido, é revelada uma constante reiteração de afetos como mágoa, rancor, desejo de vingança, raiva, sem, no entanto, propriamente manifestá-los ou exercê-los. Envenenado psicologicamente, o indivíduo se mantém preso ao passado e na tentativa de personificar no outro a culpa por seu estado, como no trecho em que Júnior acredita receber uma negativa de Bruna:

Então é isso que sente por mim?, concatena. Pois saiba que eu também não te quero. Não tanto assim. Poderia observá-la se trocando. Poderia desvendar sua nudez, mas não vou. Vou ficar aqui. Eu também não preciso de você. Garota, menina, criança mimada. Quando sair, para a casa da amiga, vou pegar mais do teu dinheiro. Você vai patrocinar a minha derrota. Foda-se. É isso que se ganha em querer bem. Então não te quero. Não te quero bem. Você é igual a tudo. A gente só pensa que quer. No fundo, tanto faz. Não faz diferença. Eu sinto desprezo por você e por tudo. Fodam-se. (MUTARELLI, 2008, p.104)

É comum que muitos leitores se identifiquem com os vilões das histórias. Isso acontece porque há um investimento da personagem para a realização do que deseja, mesmo que sejam pretensões moralmente condenáveis. Ou mesmo a personagem que corresponde aos bons costumes, quando acometida por algum mal e se vinga, também pode se tornar objeto de admiração dos leitores e espectadores. Já a personagem que se coloca sempre como posição de vítima pode até ganhar a simpatia em um primeiro momento, mas, a certa altura, se torna personagem enfadonha. Kehl afirma que se manter em posição de vítima é uma prática que

indicia uma recusa à única coisa que ao indivíduo é inevitável: fazer uma escolha e acioná-la. Mesmo que seja a vingança, se se empreendem esforços para isso, o indivíduo jamais retorna ao estado em que estava. Mas para o ressentido, o tempo da vingança nunca pode ser alcançado, pois há a esperança de que o outro pague pelo dano causado sem que ele não precise mover nada para atingir o seu desejo, ao mesmo tempo em que mantém e reintegra, das mais diversas formas, os afetos contraproducentes. Isto é, o indivíduo vive em uma posição passiva ao mesmo tempo que mantém ativa a renovação do ressentimento.

Essa reiteração é sistemática na caracterização do protagonista Júnior e, ao longo da narrativa, percebe-se no narrador certa reciprocidade. Mesmo quando o protagonista está absolutamente quieto, o narrador expõe seus pensamentos e manipula infinitas cadeias associativas entre seu passado e o presente atribuindo, sobretudo, julgamentos às demais personagens. No fluxo de consciência como na análise mental predomina o recalque das emoções. Nesse sentido, Kehl afirma que:

O recalcado é o passado que nunca se apaga e retorna nas formações de linguagem, nos lapsos, nas fantasmagorias, no sintoma. Como o inconsciente é atemporal, o recalcado permanece vivo, preservado na forma de representações psíquicas relacionadas indiretamente ao vivido por meio de cadeias associativas. Isso vale tanto para os indivíduos, tomados um a um, quanto para o que se mantém calado, inconsciente, na vida das sociedades e das nações. (KEHL, 2007, p.226-227)

A presença do ressentimento nas produções artísticas nem sempre se dá de forma óbvia, a personagem ressentida pode não ser imediatamente identificada – como pode acontecer diante da presença da personagem melancólica, por exemplo. Por isso, Kehl escolhe analisar diferentes caracterizações da personagem heroica e suas transformações diante da perspectiva individualista dominante na modernidade. Como exemplo, a autora faz uma análise da peça *Ricardo III* (1592-1593) de William Shakespeare, afirmando que nela o ressentimento não é manifestado em uma personagem em particular, mas como uma força histórica. Isto é, o ressentimento não é explicitado pela ação de uma personagem, seu lugar se dá dentro da luta pelo poder na Inglaterra no final da Idade Média. O que aconteceria de forma diferente em *Crime e Castigo* (1866) de Fiódor Dostoiévski, romance que apresenta o advento da personagem interiorizada, o homem psicologicamente atormentado por conflitos de sua consciência. A diferença entre a manifestação do ressentimento nas duas obras justifica-se, segundo a autora, pelo fato de que as antigas tragédias retratavam a esfera pública, significavam tragédias históricas que envolviam a destruição de poderes, convenções e tradições. Com o surgimento da classe burguesa, o caráter trágico da vida se desenvolve aproximando-se da

esfera privada. O homem comum e a manifestação de sua subjetividade tornam-se, portanto, eixos das construções narrativas modernas.

Nesse sentido, o indivíduo moderno que acredita ser empreendedor de si mesmo não reconhece que existam forças sociais que criam verdadeiros entraves ao empreendimento humano autêntico. O apego ao passado pela valorização de afetos negativos, somado aos pressupostos do individualismo, produzem um empobrecimento das relações sociais que é amplamente representado na literatura moderna e contemporânea, frequentemente habitadas ou mesmo conduzidas pela personagem e/ou narrador ressentidos. Portanto, o ressentimento pode relativizar a constituição dos valores que não necessariamente trazem autonomia para o indivíduo, mas que, ao contrário, se revelam enquanto verdadeiras prisões. A relação que Júnior mantém com seu único irmão Pedro, antes próxima e depois absolutamente distante, sinaliza a ambivalência dos valores como atribuição de sentido ao ordenamento da vida familiar:

Com o irmão foi diferente. Foi Júnior quem lhe apresentou o primeiro baseado. Pedro era compulsivo. Avançou e dobrou a tal curva de que os usuários tanto falam. Pedro se meteu com coca e terminou no crack. Roubava dos pais. Roubava toca-fitas. Foi expulso de casa. Foi morar nas ruas. Foi preso por tráfico. Matou a mãe de desgosto. A mãe vinha lutando contra um câncer no seio. Parecia que iria vencê-lo. Hoje, quando Pedro manda notícias, só o pai lê. Júnior apagou o irmão da memória. Como pretende fazer agora com a mulher e o filho. Cansou de sofrer. As cartas de Pedro são sempre cheias de amargura e rancor. Sempre o mesmo jogo, sempre a mesma chantagem emocional. Quando o pai as oferta, Júnior diz que não quer saber. Sênior as lê. Várias vezes. Lê e faz o jogo. Chora escondido. Depois as acomoda na gaveta no abraço de um elástico, testando até onde ele aguenta antes de romper. (MUTARELLI, 2008, p.37)

Por isso, a análise da dinâmica do individualismo e suas representações na ficção moderna não garante a compreensão da mudança na ordem da representação, pois, a cultura do narcisismo faz com que as possibilidades de identificação com a personagem operem por um imediatismo que, por si só, não garante a complexidade de um regime representativo:

[...] Tudo se esvai. Tudo é ex. Talvez sua mãe tenha levado sua cabeça também. Faz sentido. Quando nada faz sentido. Talvez seja preciso encontrar sua réplica amontoada entre outras réplicas de aflitos. Falhamos. Devemos admitir que falhamos. Embora Júnior saiba que fracassou, não percebe que não foi o único.
Bastaria talvez perceber isso.
Somos uma piada grotesca.
Um equívoco.
Júnior não consegue se erguer.
Tudo roda. (MUTARELLI, 2008, p.106-107)

Provavelmente, o leitor voltará inúmeras vezes ao romance na busca por entender o que realmente aconteceu com as personagens, mesmo estando ciente de que, apesar de qualquer coisa, as compreensões distorcidas de seus sentimentos levaram Júnior até a extremidade de seu estado. Embora exista a consciência de que qualquer um pode passar por isso – ser traído, humilhado, abandonado -, as reações situam o estado de um indivíduo que se concentra no seu passado como fuga do presente. No entanto, ele não deixa de projetar-se na relação com os outros e, para isso, como modo de reação, escolhe o plano de um assassinato como possível fim da sua terrível situação. Compreender tal escolha, dentre uma infinidade de outras, só é possível a partir de uma análise do ressentimento enquanto “móvel de ação” que, bem ou mal, contextualiza muito bem a contemporaneidade. Percebe-se que o ressentimento não se concentra apenas nas ações das personagens, mas na própria atitude narrativa, afinal, o narrador também está inscrito no contexto dessas reiterações. O “envenenamento psicológico” atribuído à personagem focal revela, mais do que uma vulnerabilidade individual, as lógicas que organizam a realidade contemporânea e que encontram na expressão do trauma as condições representativas da ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gérard Genette afirma que “a narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz” (GENETTE, 1995, p.196). Se a literatura possibilita a concepção do real, ela o faz, muitas vezes, a partir da valorização do detalhe. No entanto, inscrever o detalhe a partir de seus efeitos não é uma atitude espontânea e imediata. Seria fácil afirmar que o que Mutarelli faz no último romance aqui analisado é explorar ao máximo a intertextualidade como forma de produção de sentido ficcional, se já não existisse uma vasta bibliografia que se dedica na produção de tal argumento. Para além disso, que é um fato, importa a percepção do que leva os romancistas a serem reconhecidos enquanto tais. Mais ainda, é preciso notar, a partir do reconhecimento dos conceitos, o modo como os leitores passam a se reconhecer – ou não - nas histórias que leem.

Analisar as técnicas artísticas de Mutarelli em suas diferentes produções possibilita captar a relação do indivíduo com a realidade. Suas formas se modificam ao longo dos anos, como pôde ser constatado. Ao mesmo tempo, as temáticas exploram suas próprias reminiscências e vão sendo reestruturadas de modo a coincidir com a impossibilidade de não as provocar, dado o imperativo de determinados contextos de produção ficcional. Há quem diga que exista uma saturação das histórias que focalizam as aventuras do anti-herói no caos da cidade, outras que afirmam a impossibilidade de fuga desse retrato. De um argumento a outro, o que importa é saber de que modo essas histórias estão sendo contadas e o que elas podem revelar do tempo vivido.

Por meio do percurso em direção à estética mutarelliana, pode-se minimamente notar suas escolhas artísticas quando o objetivo era mostrar, dizer ou narrar; e o efeito causado pela utilização de determinadas técnicas. As linhas de força aqui apresentadas desde o início são recorrências capazes de explicitar o desenvolvimento e a expressão dessas mesmas técnicas. A partir da análise de sua produção enquanto quadrinista, revelou-se como predominante a insurgência do protagonismo da personagem problemática que busca seu lugar entre as ruínas de seu passado e, como tal, procede melancolicamente. O desenvolvimento desse tipo de protagonista é redimensionado tecnicamente ao longo de suas obras. A sensação de vazio em que vivem muitas de suas personagens não é em algum momento superada com qualquer objetivo moralizante, pelo contrário, se expressa em toda a sua complexidade ao longo das histórias. Percebe-se, portanto, que há uma necessidade em expor as múltiplas calamidades por que os indivíduos são acometidos. A insuficiência, como sensação predominante, é revelada

com o preenchimento do vazio em seus desenhos. Por isso, o espectro não se revela em uma mera existência pictórica, mas pela insistência em camuflá-lo, em cobrir sua profundidade a partir de múltiplas técnicas artísticas.

Ao passo que essas mesmas técnicas são desenvolvidas, as histórias em quadrinhos ganham complexidade com o dinamismo que advém da instauração do elemento enigmático, composição que procederá em muitas de suas produções, sobretudo nas romanescas. A necessidade de operar pela via do mistério revela-se como forma de exteriorizar uma necessidade de busca do além, empreendida por parte do indivíduo que, por fim, revela-se por meio do arquétipo tradicional do herói que está sempre em busca de si mesmo. No entanto, o mistério não deixa de dar o efeito de coisa incognoscível, de que o sentido da vida vai além do que a percepção pode imediatamente captar. Nesse momento, não está mais em questão o modo pelo qual se pode representar a realidade, mas se colocam em xeque as próprias ordens representativas e seu efeito sobre o real. No que se refere ao desenvolvimento estético de Mutarelli ao longo dos anos, percebe-se que esse é o ponto que liga suas histórias em quadrinhos a seus romances, não fossem suas formas radicalmente diferentes em termos de representação. E aí está o ponto.

Se seus romances podem ser compreendidos pela presença de temas mais ou menos comuns, diferem do modo como são estruturados e, nesse caso, o que determina é a escolha do ponto de vista. Neles há a reincidência da personagem problemática, da profundidade do vazio, da presença do elemento enigmático e do questionamento dos limites entre ficção e realidade. No entanto, é determinante para a análise das linhas de força perceber a predominância da narração autodiegética nos primeiros romances. O desenvolvimento da narrativa a partir de um ponto fixo que começa e termina nas percepções da personagem principal, que também narra a história, propicia uma percepção específica do leitor que, bem ou mal, acredita estar próximo da personagem quando, na verdade, está distante, pois sujeito às suas impressões. Isso é evidenciado nos três primeiros romances comentados no capítulo intermediário, quando as percepções das personagens se constituem cada vez mais reais e, por isso, inescapáveis. A existência do arquétipo do anti-herói e seu protagonismo nesses romances atesta o imediato reconhecimento do leitor que, detido às suas desventuras, está sempre a reorganizar os seus sentidos – muitas vezes em favor da própria ficção.

Por outro lado, no romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) a relação do leitor com as personagens - e suas possíveis distâncias e proximidades - é redimensionada pela

narração heterodiegética em que não estão explícitos os interesses do narrador além da própria atitude narrativa. Perceber as alternâncias do modo como se decide contar uma história foi fundamental na tentativa de captar a estética mutarelliana. Nota-se que a técnica se torna mais complexa ao passo em que se aproxima da ilusão. No romance, essa necessidade de provocar o artifício se torna evidente a partir da presença do elemento intertextual – a vida e a obra de W. Burroughs. Que o escritor norte-americano é importante para o desenvolvimento da história, é sabido; no entanto, o percurso adotado pela personagem em relação à “maldita frase” é que determina a narrativa. Se a palavra é ou não um vírus, não importa, importa saber em que medida ela é vista como tal. É curioso notar que não é qualquer palavra que corresponde ao vírus, mas a palavra escrita. Percebendo isso, Júnior e Bruna, portanto, foram contaminados. E agora?

Tal concepção é frutífera em seus próprios termos, mas não como um fim em si mesmo. O caráter dispersivo da palavra se dá, justamente, pela existência de uma estrutura que a organiza. Os aspectos da vida de Burroughs e suas convicções só podem ser tratados como objeto do romance, como elemento em meio a tantos outros. Por que entre uma variedade de objetos contidos nas caixas, Júnior decide focalizar na notícia do episódio em que Burroughs assassina sua esposa? Aliás, o nome do assassino parece não importar tanto quanto o fato. Inclusive, que se ouse dizer que a palavra “wife” é chave de compreensão mais do que são as palavras “pistol” ou “kills” e que juntas revelam a sucessão dos acontecimentos do romance. Obviamente, a obstinação de Júnior pelo desvendamento de um suposto mistério é expressão de fuga da realidade e, ao mesmo tempo, de uma dificuldade em lidar com o tédio. No entanto, o aparecimento de um revólver em meio a tal obstinação faz pensar que supor sua relação com o tédio a partir do estabelecimento de uma dificuldade seja uma suposição carregada de certo eufemismo. Dadas as circunstâncias, nota-se que o fim do romance também se dá pela via da suposição de um assassinato.

Essa técnica de inserir um artifício e de mostrar a coisa como tal, no entanto, não suprime a atitude narrativa e sua determinação em contar a história. Mesmo quando Júnior está absolutamente quieto ou compenetrado na manipulação do artifício, lá está o narrador contando algum fato importante de seu passado capaz de revelar, em cada detalhe, a razão dos acontecimentos mais do que seu próprio fim – que é sempre um recomeço. Fazer a realidade da personagem ganhar aparência de verdade é tirar de vista o narrador e a ilusão de sua presença. A perspectiva cíclica instaurada na narrativa, que tem origem no ressentimento, é

redimensionada a partir do ponto de vista narrativo que, além de determinar os ressentidos, organiza a manutenção dessa mesma dinâmica.

Por isso, na contramão de perspectivas que exploram a questão intertextual a partir da necessidade de revelação, decifração ou mesmo diagnóstico da personagem – e, portanto, como suposição temática do romance –, buscou-se aqui analisar essa disposição objetivamente, isto é, enquanto técnica artística que, ao contrário do que se imagina, revela mais sobre o narrador – como objeto de criação do autor - do que de seus personagens. Aliás, compreender o papel do narrador é crucial em qualquer tempo, sobretudo nos dias atuais em que se evidencia a presença de um discurso, às vezes explícito, às vezes não, em personagens que se ressentem e que buscam a saída a partir da incessante produção de armadilhas bem conhecidas – e amplamente representadas. Portanto, seguindo Wood (2008), a literatura quando ensina a notar o detalhe não busca o imediato estabelecimento da diferença entre um objeto e outro, o que ela faz é organizar o olhar à sua própria captura: enquanto artifício e verossimilhança. A partir da análise do percurso estético empreendido por Mutarelli, buscou-se estabelecer a relação sempre dialética entre esses dois aspectos a partir do deslocamento das perspectivas e da utilização de diferentes técnicas artísticas. Por fim, concebe-se a intersecção entre imagem e palavra como poderoso instrumento de interpretação da realidade e de suas condições representativas na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- ARAÚJO, Pedro Galas. Memórias fraturadas: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 37, p. 123–140, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9734>>. Acesso em: 29 out. 2021.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Trad. Maria Ferreira. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- CANDEIAS, Daniel Levy. *Lourenço Mutarelli, Literatura e Mitologia*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARDOSO, André Cabral de Almeida. A sombra do mundo: excesso e aprisionamento em Diomedes: a trilogia do acidente, de Lourenço Mutarelli. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 46, p. 257-277, 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182015000200257&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 29 abr. 2021.
- FERNANDES, Florestan. Classes sociais na América Latina. In:_____. *Capitalismo Dependente e Classes Sociais na América Latina*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p.33-122.
- _____. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, [S. l.], n. 53, p. 166-182, 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.
- LEDO, Allan Cesar Dourado. *Configurações do grotesco nas histórias em quadrinhos de Lourenço Mutarelli*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2019.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

MACEDO JÚNIOR, Jairo. *O grotesco nas histórias em quadrinhos brasileiras: bestiário do humor e do medo em Francisco Marcatti e Lourenço Mutarelli*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MARCONDES, Ciro. *Mundo de Desgraçados: duas ou três coisas sobre um primeiro Mutarelli*. 28 out. 2011. Disponível em <<https://www.raiolaser.net/home//2011/10/mundo-de-desgracados-duas-ou-tres.html>>. Acesso em 20 abr. 2021.

MARTINS, Rafael. *A imagem na palavra: a representação do signo da Esfinge em “A arte de produzir efeito sem causa”*, de Lourenço Mutarelli. Dissertação (Mestrado em Estudo Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

MONTI, Mario Rossi. Contrato Narcisista e clínica do vazio. *Revista Latino-Americana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v.11, n.2, p.239-253, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1415-47142008000200006>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MORALES, Lúcia. Uma análise sobre o consumo atual de drogas. *Revista Aurora*, Marília, v.5, p.119-138, 2012. Disponível em: < <https://doi.org/10.36311/1982-8004.2012.v5n0.2368>>. Acesso em: 20 jun. 2021.

MUTARELLI, Lourenço. *Over-12*. São Paulo: Pro-C, 1988

_____. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir, 1991.

_____. *Transubstanciação*. 2. ed. São Paulo: Devir, 2001a.

_____. *Desgraçados*. São Paulo: Vidente, 1993.

_____. *Eu te amo Lucimar*. São Paulo: Vortex, 1994.

_____. *A confluência da forquilha*. São Paulo: Lilás, 1996.

_____. *Seqüelas*. São Paulo: Devir, 1998.

_____. *O Dobro de Cinco*. São Paulo: Devir, 1999.

_____. *O Rei do Ponto*. São Paulo: Devir, 2000.

_____. *A Soma de Tudo – parte I*. São Paulo: Devir, 2001b.

_____. *A Soma de Tudo – parte II*. São Paulo: Devir, 2002a.

_____. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. *Jesus Kid*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. *Mundo Pet*. São Paulo: Devir, 2004b.

_____. *O natimorto: um musical silencioso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

_____. *A caixa de areia ou era dois em meu quintal*. São Paulo: Devir, 2005.

_____. *O Teatro das Sombras*. São Paulo: Devir, 2007

_____. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Miguel e os demônios – ou nas delícias da desgraça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Quando meu pai encontrou com um ET fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Diomedes – a trilogia do acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O Grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *O Filho Mais Velho de Deus e/ou O Livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *CAPA PRETA*. São Paulo: Comix Zone!, 2019

_____. *Bife que desenha*. Entrevista concedida a Ronaldo Bressane. Revista Trip, volume 14, nº 90. São Paulo, 2001c. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=IC0EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 27 mar. 2021.

_____. *Lourenço Mutarelli: um artista na acepção da palavra*. Entrevista concedida a Sidney Gusman e Marcelo Naranjo. Universo HQ, São Paulo, 2001d. Disponível em: <<http://universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

_____. *A estranha arte de produzir efeito sem causa*. Ide, v. 31, n. 47, p. 170-179, São Paulo, 2008. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 26 jul. 2021.

_____. *Um Escritor na Biblioteca com Lourenço Mutarelli*. Entrevista concedida a Luís Henrique Pellanda. Biblioteca Pública do Paraná, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yolQGhzEa-M>>. Acesso em: 28 maio 2021.

_____. *As mil faces de Lourenço Mutarelli*. Entrevista concedida a Fernanda Reis. Risca Faca, 2015. Disponível em: <<https://riscafaca.com.br/perfil/as-mil-faces-de-lourenco-mutarelli/>>. Acesso em: 16/ abr. 2021.

_____. *Meu pai é uma figura central na minha vida*. Entrevista concedida a Luciano Trigo. G1, 2015. Disponível em < <http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/lourenco-mutarelli-meu-pai-e-uma-figura-central-na-minha-vida.html>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

MUTARELLI, Lucimar Ribeiro. *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004a.

_____. *Lourenço Mutarelli e a representação do herói*. Revista Agaquê, vol. 3, n. 1. São Paulo, 2001. Disponível em:

<http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano3/numero1/agaquev3n1_2.htm> Acesso em 13 abr. 2021.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Joaquim Adelino Dantas de. *Com as bestas no vale das sombras: a questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli*. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

PAZ, Liber Eugênio. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e Linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia Comparada) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2008.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Alegoria e modernidade em Augusto dos Anjos. *Revista Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, volume 12, número 27, p. 21-42, 2020. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/8495>>. Acesso em 12 mar. 2021.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, [S.l.], n.39, p. 129-148, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793>. Acesso em: 6 out. 2021.

SILVA, Ana Paula Rodrigues da. O jogo da escrita e a prisão de Narciso. In: Maria Rosa Duarte de Oliveira; Maria José Palo. (Org.). *Impasses do narrador e da narrativa contemporânea*. São Paulo: EDUC, 2016, p. 283-308.

SILVA, Guilherme Mariano Martins da. *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, São Paulo, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.