

Guilherme Mariano Martins da Silva

Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli:
hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance
e o romance gráfico

São José do Rio Preto
2015

Guilherme Mariano Martins da Silva

Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli:
hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o
romance gráfico.

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher

São José do Rio Preto
2015

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 / Guilherme Mariano Martins da Silva. -- São José do
Rio Preto, 2015
303 f. : il.

Orientador: Álvaro Luiz Hattnher

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica. 2. Literatura
moderna brasileira - História e crítica. 3. Ficção brasileira - História e
crítica. 4. Romances gráficos. 5. Mutarelli, Lourenço, 1964- Crítica e
interpretação. I. Hattnher, Álvaro Luiz. II. Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências
Exatas. III. Título.

CDU – B869.09"19"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Guilherme Mariano Martins da Silva

Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattnher
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro
USP - Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro
UFU – Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Marcio Scheel
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
24 de fevereiro de 2015

RESUMO

Este trabalho propõe-se a discutir a obra de Lourenço Mutarelli, visando destacar os procedimentos interestruturais operados pelo autor nos romances *O cheiro do Ralo* (2010) e *A arte de produzir efeito sem causa* (2009), e no romance gráfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005). Essas obras demonstram o diálogo das artes textuais com as artes imagéticas por explorarem a confluência no romance e no romance gráfico de mídias e técnicas de gêneros diversos, como o cinema, a fotografia e a pintura, o que, segundo a perspectiva da pesquisa, revela um olhar crítico do autor para a forma, não somente como invólucro, mas também como conteúdo, gerando uma reflexão acerca da relação dialética que este *corpus* produz com o contexto social em que foi produzido. Para tanto, propõe-se a discussão acerca dos conceitos de estrutura e interestrutura como embasamento teórico da análise formal dessas obras estudadas. Assim como a realização de um percurso analítico da história do romance como gênero, passando por diferentes abordagens acerca de sua delimitação embrionária. Desse modo, essa tese busca evidenciar as características e possibilidades do romance e do romance gráfico mutarellianos enquanto gêneros literários interestruturalizados da contemporaneidade.

Palavras-chave: Romance. Romance Gráfico. Interestruturas. Literatura Contemporânea. Lourenço Mutarelli

ABSTRACT

This dissertation intends to discuss Lourenço Mutarelli's works aiming to highlight the interstructural procedures operated by the author in the novels *O cheiro do ralo* (2010) and *A arte de produzir efeito sem causa* (2009) as well as in the graphic novel *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005). These Works shows a dialogue between the written arts and the visual arts as they explore different media and genre technique's confluence in the novel and graphic novel, as the cinema, the photography and the painting. This stance, according to this thesis perspective, reviews the author's analytical vision of form, not only as a sheath, but also as content, creating a reflection about the dialectic relationship that this corpus has with the social context of its production. Thus, this dissertation discusses the concepts of structure and interstructure as a theoretical basis for these works formal analysis. In addition, an analytical path of the novel's history as genre is done covering different approaches about its germinal delimitation. Therefore, this thesis seeks to point out Mutarelli's novel and graphic novels characteristics and possibilities while interstructuralized literary genres of contemporaneity.

Keywords: Novel. Graphic Novel. Interstructure. Contemporary Literature. Lourenço Mutarelli.

DEDICATÓRIA

*Em memória de José Mariano, pelos causos e pelo carinho que o eternizam na
memória dos que ficam.*

*Aos meus pais, Amaury e Ivana, por tudo aquilo que as palavras não podem
dizer.*

*Às minhas avós, Nilza e Maria do Carmo, minhas mães mais velhas, com
amor.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Álvaro, pela parceria nestes longos anos de caminhada acadêmica.

Ao Prof. Dr. Shyamal Bagchee, da Universidade de Alberta, co-orientador desta tese, pela amizade e pela enorme contribuição para o trabalho e para minha formação profissional e pessoal. Agradeço também à sua família pela recepção sempre calorosa.

Aos professores que contribuíram com o desenvolvimento deste trabalho, em especial, Prof. Dr. Marcio Scheel, Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, cujas leituras foram essenciais na feitura da tese.

Aos professores, Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos Vergueiro e Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por aceitarem o convite para comporem a banca de defesa.

À CAPES, pela bolsa de doutorado sanduíche que possibilitou a pesquisa no Canadá.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação do IBILCE/UNESP, em especial ao Felipe, pela ajuda com a documentação do doutorado Sanduíche.

Aos funcionários da biblioteca do IBILCE/UNESP.

Aos funcionários da Universidade de Alberta. Em especial a Bob e Diane, pela ajuda com a burocracia.

Ao Lourenço Mutarelli, pela pessoa delicada e humilde que é.

Ao Michael e sua família, amigos inesperados e verdadeiros.

A Adriana, Camila, Júnior, Mateus e Enemércio, pela força que sempre me dão.

Aos irmãos Fernando, André, Juca, Cal, Ricardo, Ana, Rogério, Cohab e Anselmo, pelo carinho e atenção que fazem a vida valer a pena.

A Cátia, Pedro e Pedrinho, minha família de lei e coração, pelo apoio e carinho.

Às minhas avós, pelo tempo repleto de amor que sempre me dedicaram.

Aos meus pais, pelo exemplo de dedicação, pela dívida que não posso pagar.

À minha irmã Helena, pela rebeldia amorosa e teimosia genética, pelas horas de videogame e pelo orgulho que sempre me dá.

À Ana Carolina, companheira de vida, pela tolerância, carinho e atenção. Sem você este trabalho não existiria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: página 32 do Volume IXX de Lourenço Mutarelli Sketchbooks.	25
Figura 2: Página 32 de Mundo Pet (2004).	29
Figura 3 Página 63 de Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente (2013).	31
Figura 4 Screenshot da tela do jogo Doom (1995).	34
Figura 5 Cena do filme Doom (2005).	35
Figura 6 Página 121 do romance House of Leaves (2000) de Mark Danielewski	63
Figura 7: Páginas 16 e 17 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).	83
Figura 8: Páginas 18 e 19 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).	85
Figura 9: páginas 24 e 25 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).	89
Figura 10: O triunfo da morte (1562), de Pieter Brueghel, o velho.	90
Figura 11: Páginas 36 e 37 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).	95
Figura 12: páginas 39 e 40 de A caixa de Areia ou eu era dois em meu quintal (2005)	99
Figura 13: Páginas 88 e 89 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).	107
Figura 14: Páginas 128 e 129 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).	112
Figura 15: Páginas 139 e 140 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).	113
Figura 16 : Página 74 de O cheiro do ralo (2010).	124
Figura 17: Página 75 de O cheiro do ralo (2010).	125
Figura 18: Página 176 de O cheiro do ralo (2010).	131
Figura 19: Página 177 de O cheiro do ralo (2010).	132
Figura 20: Recorte do quadro O Jardim das Delícias Terrenas, 1503-1504.	162
Figura 21: página 43 de A arte de Produzir efeito sem causa (2008).	188
Figura 22: Recorte do livro <i>Quadrinhos e Arte sequencial</i> (EISNER, 1999, p. 15).	190
Figura 23 : Capa de A arte de produzir efeito sem causa (2008).	195
Figura 24 : Página 138 de A arte de produzir efeito sem causa (2008).	223
Figura 25: Página 139 de A arte de produzir efeito sem causa (2008).	224
Figura 26: Página 140 de A arte de produzir efeito sem causa (2008).	228
Figura 27: Página 144 de A arte de produzir efeito sem causa (2008).	229
Figura 28 : Página 48 de Transubstanciação (1991)	248
Figura 29 : Página 52 de Transubstanciação (1991).	251
Figura 30: Página 78 de Diomedes (2011).	254
Figura 31 Página 216 de Diomedes (2012).	256
Figura 32 Página 266 de Diomedes (2012).	258
Figura 33 : Página 72 do romance O Natimorto (2004).	264
Figura 34 Exemplo de abstração em Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente (2013).	271

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005)	97
Tabela 2: O cheiro do ralo (2010)	119

SUMÁRIO

Introdução	09
1. Estruturas e interestruturas do romance e do romance gráfico	14
1.1. Estruturas e Interestruturas	14
1.2. Interestrutura como estrutura do romance.	40
1.3. Estruturas híbridas da narrativa sequencial	64
1.3.1. A estrutura do romance gráfico	69
1.3.1.1. A página	74
1.3.1.2. A vinheta	74
1.3.1.3. A canaleta	75
1.3.1.4. O balão	75
1.3.2. O romance gráfico como gênero	76
2. <i>A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal</i>	78
2.1. O romance gráfico e a interestruturalidade	78
2.2. Análise estrutural	82
3. <i>O cheiro do ralo</i>	117
3.1 A diagramação das cenas	117
3.2 A interestrutura de composição em <i>O cheiro do ralo</i>	119
3.3. O narrador	134
3.4 Distração e choque em <i>O cheiro do ralo</i>	142
3.5 As imagens da bunda, do olho e do ralo	151
3.6 A caricatura como procedimento	174
4. <i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	180
4.1 Intertextos	185
4.2 Os ex-votos como um elemento sinedóquico e metonímico	194
4.3 O foco narrativo e a diagramação visual no romance	202
4.4 A imagem, a palavra e o gesto	222
5. O deslocado grito utópico do modernismo Melancólico	238
Considerações Finais	285
Referências bibliográficas	291
Bibliografia	300

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende averiguar de que modo os procedimentos formais de diferentes artes se relacionam, tendo como foco a incorporação de técnicas prototípicas de outras esferas do campo artístico dentro da estrutura narrativa do romance. No entanto, é também de interesse a investigação de que essa incorporação não ocorre em uma única direção, isto é, de que não é somente o romance que se apropria das técnicas narrativas visuais, mas que as artes visuais, as narrativas gráficas e o cinema também dialogam com a literatura, apropriando-se, por sua vez, dos elementos textuais em sua composição. Dessa forma serão feitas análises críticas de obras na tentativa de mapear o modo como os textos do *corpus* interagem com os demais sistemas artísticos e midiáticos, assim como estes dialogam com o próprio contexto em que são produzidos.

Essas análises serão elaboradas tendo em mente os conceitos de estrutura e interestrutura, bases operacionais deste trabalho. Por isso, a definição de interestrutura busca nesta tese apresentar as diferenças entre os conceitos de estrutura como formulados por Aguinaldo Gonçalves (1994) e por Fredric Jameson (1991), de forma a elaborar um conceito próprio ao trabalho que consiga juntar a operacionalidade do conceito utilizado por Gonçalves com a historicidade pertencente ao empregado por Jameson.

Esta disparidade deriva da autonomia do conceito de Gonçalves que, se por um lado torna a sua aplicação mais viável, por outro cria uma maior dificuldade da análise de vinculação da obra com a sociedade. Tendo isso em mente, propõe-se como ponte entre Gonçalves e Jameson o conceito adotado por Lucien Goldmann (1967) de homologia estrutural, pois emprega o termo homônimo ao de Gonçalves, mas sem perder a relação em si entre obra e sociedade, sendo um conceito que não se encontra em autonomia, estando, assim, historicizado.

Como se percebe, a homologia estrutural de Goldmann será utilizada como ligação entre os estudos de Aguinaldo, que retoma o diálogo da *ut pictura poesis* de Horácio, tal como estabelecido primeiramente por Lessing em seu *Laokoon* (1766), com os ideologemas de Fredric Jameson. Em outras palavras, a homologia estrutural de Goldmann será concebida como um elo entre a homologia estrutural autônoma e a estrutura Jamesoniana, tendo em vista suas ramificações como compositiva dos conceitos de *wrapping* e *paródia*, pois serão essenciais para a discussão do último capítulo, o qual tenta criar uma conexão entre a obra, seu autor e sua sociedade.

Nesse sentido, foi escolhido como foco principal desta tese o trabalho de Lourenço Mutarelli, artista nascido em São Paulo no dia 18 de abril de 1964, que no início de sua carreira trabalhou nos estúdios de Maurício de Souza como intercalador e cenarista. No entanto, suas primeiras obras autorais como quadrinista foram produzidas em *fanzines*: *Over-12* (1988) e *Solúvel* (1989), cuja pequena tiragem transformou-os em objetos raros e de difícil acesso. O autor ainda colaborou na extinta revista *Animal* (1987-1991), de Rogério Campos, além de publicar também no site *cybercomix* do provedor Terra, cujo endereço não mais existe.

Sua bibliografia¹ compreende as narrativas gráficas: *Transubstanciação* (1991); *Desgraçados* (1993); *Eu Te Amo, Lucimar* (1994); *A confluência da Forquilha* (1997); *Sequelas* (1998); e *O dobro de cinco* (1999), *O rei do Ponto* (2000), *A Soma de Tudo 1* (2001), *A Soma de Tudo 2* (2002), os quais foram relançados em um volume único chamado *Diomedes* (2012); *Mundo Pet* (2004); *A caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal* (2005); e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2012). Ele também escreveu um livro de gênero dramático: *O Teatro de Sombras* (2007), que contém cinco peças. Além disso, produziu os romances: *O Cheiro do Ralo* (2002); *O Natimorto* (2004); *Jesus Kid* (2004); *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* (2008); *Miguel e os Demônios* (2009); e *Nada me Faltará* (2010).

Recentemente, o autor lançou um trabalho experimental financiado por meio de financiamento coletivo (*crowdfunding*): *Os Sketchbooks de Lourenço Mutarelli* (2013), um box com 5 livros que reproduzem os cadernos que o autor utiliza em seu processo criativo. Essa série de cadernos trabalha com um diálogo fronteiro amplo, discutindo as barreiras que se estabelecem entre texto e imagem, entre autor e obra e mesmo entre arte e não arte, pois em meio ao processo criativo, desenhos trabalhados, verificam-se anotações cotidianas e efêmeras da rotina do autor.

Além das obras escritas e ilustradas, Mutarelli foi retratado como personagem na narrativa gráfica *O Astronauta* (2010) de Saiki, cujo conteúdo baseia-se num texto do próprio Lourenço, formando o roteiro do romance gráfico em questão. O autor também atuou nas adaptações de obras suas para o cinema: Em *O cheiro do Ralo* (2007), do diretor de cinema Heitor Dhalia, assumiu o papel de um personagem secundário, o segurança, e em 2009 atuou como protagonista de outra releitura cinematográfica de uma obra sua, *Natimorto*, dirigido por Paulo Machline. Lourenço ainda criou as ilustrações do filme *Nina* (2004) de Heitor

¹ Biografia < <http://www.devir.com.br/mutarelli/entrevista.htm> > Acesso em 08 set. 2010.

Dhalia, assim como atuou em curtas-metragens independentes, como *Antônio Pode* (2007), *Cidade do Tesouro* (2008), *É proibido fumar* (2009), *Bartô* (2010), *Descompasso* (2011), *Chamada a cobrar* (2012), *O diabo era mais embaixo* (2014).

Portanto, a lista de produções de Lourenço Mutarelli deixa clara a versatilidade do artista no campo das artes, revelando um autor no significado mais amplo da palavra, que não se limita a um rótulo cerceador como quadrinista, dramaturgo, escritor, ator, ou ilustrador, mas sim um artista que explora os limites dessas definições cerceadoras, produzindo uma arte que se esparrama em diversos continentes, os quais, justamente, em Mutarelli, não apresentam barreiras solidamente definidas e definitivas entre si.

A obra do autor, por consequência, representa momentos e modos distintos da interação da literatura com as demais artes e mídias, pois subvertendo as convenções do romance e do romance gráfico, Mutarelli ora escreve como se desenhasse uma história, ora como se compusesse um poema. Desse modo, as narrativas do autor espelham um experimentalismo formal que, conseqüentemente, demonstra uma confluência estrutural com outras artes. Ademais, a interestruturação dessas artes no trabalho do autor representa não uma colagem de outros suportes, mas a construção de uma narrativa que liquefaz as barreiras desses suportes, utilizando-se de sua própria ferramenta, a linguagem textual no romance e a diagramação sequencial das imagens nos romances gráficos.

Mais precisamente, este trabalho propõe-se a discutir a obra de Lourenço Mutarelli, visando destacar os procedimentos operados pelo autor nos romances *O cheiro do Ralo* (2010) e *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), assim como nos romances gráficos *Diomedes* (2012) e *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005), os quais contêm em sua forma um diálogo das artes textuais com as artes imagéticas, tal como a confluência no romance e no romance gráfico de mídias e técnicas de gêneros diversos, como o cinema e a fotografia.

Essa postura, segundo a perspectiva desta pesquisa, revelará um olhar crítico do autor para a forma, não somente como invólucro, mas como conteúdo, o que criará uma reflexão acerca da relação dialética que este *corpus* produz com o contexto social em que foi criado. Desse modo, esse trabalho busca evidenciar as características e possibilidades do romance e do romance gráfico mutarellianos enquanto gêneros literários interestruturalizados da contemporaneidade.

Para comprovar esta interestruturalização nas obras estudadas, faz-se necessário a definição no trabalho dos conceitos operacionais de estrutura e de interestrutura. Por isso, o

primeiro capítulo desta tese se dedica a elucidação desses conceitos utilizados, os quais serão brevemente historicizados, destacando-se o conceito operacional autônomo de estrutura e o de estrutura como um produto cultural, ambos importantes ferramentas na discussão proposta, mas com propósitos distintos.

Dessa forma, o primeiro capítulo se inicia com a discussão dos termos estrutura e interestrutura valendo-se para tanto dos conceitos de Aguinaldo Gonçalves (1994) e sua teoria da homologia estrutural e de Fredric Jameson (1991), com sua concepção da estrutura como um artefato histórico-social, passando pela definição de homologia estrutural de Lucien Goldmann (1967).

Este capítulo prosseguirá definindo o conceito de interestrutura no contexto desta tese e para tanto, alguns breves exemplos de obras conhecidas serão utilizados com a função didática de demonstrar a aplicabilidade da definição de interestruturas como um conceito operacional utilizável.

Após isto feito, a segunda parte do primeiro capítulo se voltará para uma história da genealogia do romance com o objetivo de apresentar a visão deste trabalho acerca das definições genéticas romanescas já estabelecidas por Luckács (2000), Bakhtin (1989), Watt (2010), entre outros autores para, paralelamente, apresentar um conceito particular do gênero romanesco.

Finalmente, a última parte do primeiro capítulo será voltada para uma breve análise histórica das narrativas gráficas, observando os conceitos apresentados por McCloud (2005), Eisner (1999) e Srbek (2005), de tal modo a traçar não somente um breve histórico da forma da arte sequencial, como demonstrar elementos básicos das estruturas dos quadrinhos.

Ao mesmo tempo, tenta-se demonstrar a visão deste trabalho acerca do conceito de romance gráfico como uma forma específica dentro das narrativas gráficas, sua história e estruturas particulares visando explicitar dados referentes a esta arte que servirão como complemento para as análises do *corpus*, mais específicas e detalhadas, apresentadas nos capítulos posteriores.

Desse modo, o segundo capítulo se dedica a analisar o romance gráfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005), estabelecendo relações entre a obra de Mutarelli com o cinema, o romance e a pintura, em especial com a releitura do quadro de Brueghel, *O triunfo da Morte* (1562).

Esse processo de análise se repete no terceiro capítulo pelo caminho inverso, ou seja, das formas de outras narrativas visuais para o romance. Aqui se expõe, portanto, as estruturas

presentes no romance *O cheiro do ralo* (2010), pois, nesta obra se interligam as formas do romance gráfico, do poema processo e do cinema em uma situação de hibridismo estrutural, criando assim, um romance híbrido e complexo.

O quarto capítulo se mantém no gênero romanesco, analisando as relações entre texto e imagem no romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), utilizando as teorias de Márcia Arbex e Anne Christin (2009) acerca do signo duplo da linguagem, assim como dos conceitos de montagem de Eisenstein (2001) e de conclusão de McCloud (2005). Nesta análise também serão observadas as proximidades da obra de Mutarelli com a obra do escritor norte-americano *beat* William Burroughs e com a estética de composição do pintor e calígrafista Cy Twombly.

O último capítulo desta tese procurará, por sua vez, reunir as análises apresentadas afim de propor uma “estética mutarelliana”, a qual seria, por definição, interestrutural. Desse modo, essa conceitualização procura reconhecer nos elementos estéticos da obra do autor paulistano, os ideogramas (JAMESON, 1992) que vinculam sua produção à sociedade brasileira contemporânea. Portanto, espera-se que com tais procedimentos se consiga situar o autor estudado dentro da fortuna crítica do romance brasileiro contemporâneo.

1. ESTRUTURAS E INTERESTRUTURAS DO ROMANCE E DO ROMANCE GRÁFICO

1.1 Estruturas e interestruturas

O título desta tese, *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli (...)*, faz uma exigência na sua construção: a definição do conceito de interestrutura. Este, por sua vez, necessita de um outro esclarecimento, no caso, a explicitação do conceito operatório de estrutura que especificamente será utilizado nestas análises.

Estrutura... a palavra deriva do termo latino, *structura*, o qual, por sua vez, tem suas raízes no verbo *struere*, que, rudimentarmente, pode ser traduzido como empilhar. Neste ponto encontramos o significado mais usual de estrutura, ou seja, o corpo, a forma que sustenta a construção (notem que o próprio termo construção possui o radical *stru-* em sua formação) do todo.

No que toca à crítica literária, a estrutura tornou-se um elemento de disposição do dilema entre a forma e o conteúdo. Portanto o conceito de estrutura também está presente no termo correlato **forma**, pois assim como a estrutura é vista como o alicerce que sustenta o conteúdo da edificação, a forma também foi concebida como um receptáculo sobre o qual o conteúdo era despejado. Neste sentido, elenca-se aqui a (in) definição de forma e conteúdo em Kant, segundo os apontamentos de Terry Eagleton:

A epistemologia de Kant mistura conceito e intuição, a forma masculina e o conteúdo feminino, mas esse casamento é instável desde o início, nem peixe, nem carne. A forma é externa ao conceito na dimensão do entendimento; é deixada sem conteúdo na razão prática, e elevada a um fim em si mesma no juízo estético. (EAGLETON, 1993, p.92)

Da crítica que Eagleton estabelece sobre as três diferentes aplicações do conceito de forma e conteúdo na epistemologia kantiana, interessa aqui a definida no juízo estético, no qual percebe-se que, segundo o crítico inglês, para Kant a forma, como objeto estético, possui um fim em si mesma, ou seja, ela é autônoma.

Outra vertente dessa concepção da forma como elemento autoformador, percebe-se na ideia do elemento estrutural e formal como invólucro. Contudo, esse pensamento pressupõe que a parte que encorpa seja inferior ao conteúdo sobre ela derramado. Do mesmo modo, a metáfora de forma como fundo da obra de arte, cria a sensação de que esta seria apenas um

palco para a realização do espetáculo, que sua função ali seria meramente de sustentação, e não que a forma faça, de fato, parte da obra em sua realização plena. A resposta a esta concepção é dada pelo formalismo russo na contraposição às ideias de Potebnia:

Distanciando-se de Potebnia, os formalistas se livraram da correlação tradicional de forma-fundo e da noção de forma como invólucro, como um recipiente no qual se deposita o líquido (o conteúdo). Os fatos artísticos testemunhavam que a *differentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles. Assim sendo, a noção de forma obtinha um outro significado e não necessitava de nenhuma noção complementar, nenhuma correlação. (...) A noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação. (EIKHENBAUM, 1916, in TOLEDO 1976, p. 13)

Nota-se que nas palavras de Eikhenbaum a forma, para os formalistas, possui um conteúdo inerente a ela. Neste sentido, a estrutura/forma aqui é vista pelo formalismo russo como uma entidade que possui em si própria a sua significação, e nisto, percebe-se alguma herança aqui da concepção kantiana no juízo estético. Mas a grande diferença é que os formalistas criam um conceito operatório de forma que lhes permite analisar as obras literárias valendo-se apenas destas, buscando na própria estrutura da composição das obras a sua significação. Desse modo, a forma para o formalismo é uma estrutura autônoma cujo conteúdo existe em seu próprio ser, ou seja, usa-se aqui a definição de forma como conteúdo.

Essa ideia de estrutura como esqueleto de um sistema como fundação reflete-se paralelamente na escolha de Saussure para o emprego do termo em sua teoria da linguagem e na sua concepção do signo linguístico na dicotomia estrutural entre significante e significado, isto é, numa dupla formação do signo na sua divisão estática entre forma e conteúdo. O emprego do termo por Saussure resultou no uso do mesmo por Strauss para a descrição de seus sistemas antropológicos estruturais, o qual reconheceu o avanço da linguística como ciência propiciado pelo trabalho de Saussure, mas não sem críticas e respaldo, como é visível em sua fala contra, justamente, a estaticidade e a arbitrariedade do signo na teoria da linguagem elaborada pelo pai da linguística estrutural (STRAUSS, 1985 p.240).

A estrutura, assim, nomeia o estruturalismo francês, mas a sua fundação teórica também possui raízes inegáveis no formalismo russo. E isto ocorre em grande parte por conta da dupla participação de membros do grupo dos formalistas russos, no círculo dos linguistas

de Praga, como Roman Jakobson o fez, pois esta troca de influências resultou em um conceito operatório de forma que transita entre a linguística e a literatura no estruturalismo.

Desse modo, nota-se uma semelhança entre a definição, dentro do parâmetro da linguística geral, de estrutura de L. Hjelmslev, o qual considera a estrutura uma entidade autônoma de relações internas constituídas em hierarquias (CORTÉS e GREIMAS, 2008, p. 183) com a frase de Eikhenbaum, se retomarmos aqui um trecho da citação acima do mesmo em que ele diz que a forma é “uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação.”.

Por consequência, percebe-se que nestas semelhanças entre as definições de Eikhenbaum, de forma, e de Hjelmslev, sobre a estrutura, reside uma diferença singular frente o conceito de estrutura de Saussure. A forma para os dois primeiros é uma entidade dinâmica, uma entidade que possui relações de movimentação internas, enquanto para Saussure o signo, em seu caráter duplo de forma e conteúdo, é estático e arbitrário:

Na verdade, como já disse, os formalistas haviam atribuído à noção de “forma” o sentido de integridade e a haviam confundido assim com a imagem da obra artística na sua unidade, de modo que não acontecia nenhuma oposição, salvo com as outras formas privadas de um caráter estético. Tynianov indicava que o material da arte literária é heterogêneo e comporta significações diferentes, que “um elemento pode ser promovido às expensas de outros, que conseqüentemente são deformados e por vezes mesmo degenerados, até se tornarem materiais neutros”. Daí a conclusão: “A noção de 'material' não ultrapassa os limites da forma, material é também formal; e é um erro confundi-lo com os elementos exteriores da construção”. E mais, a noção de forma se enriqueceu pelos traços de dinamismo: “A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica tendo seu próprio desenvolvimento; seus elementos não estão interligados por um sinal de igualdade ou de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e integração. A forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica”. (EIKHENBAUM, 1916, apud TOLEDO, 1976, p. 29-30)

Por sua vez, para Tzevan Todorov, há dois elementos que distinguem o método de pesquisa estrutural do método formal. Dessa forma, há uma diferença de procedimento que está relacionada a uma diferença no conceito de estrutura. Todorov, considerado como uma ponte entre o estruturalismo francês e o formalismo russo, portanto, parte tanto do pressuposto de imanência e autonomia da obra de arte, quanto de sua correlação com o sistema literário, e, desse modo, com a relação que se estabelece entre as obras literárias.

Esta ideia, Todorov retoma de Tynianov (1927 apud TOLEDO, 1976), em seus escritos acerca da evolução literária e percebe-se que há, em ambos, portanto, na aplicação deste conceito, uma concepção de estrutura como um elemento autônomo, mas não necessariamente definido *a priori*, e sim em uma espécie de tensão dialética hegeliana com as outras estruturas presentes no sistema literário, ou seja, há uma expansão das forças internas de Eikhenbaum e Hjelmslev em uma relação de sistema.

Outra diferença para Todorov é que o método estrutural deve levar em consideração o ponto de vista do pesquisador. Em outras palavras, a definição do objeto, da forma, da estrutura, define-se não anteriormente à investigação, mas no curso desta, sob a aplicabilidade destas estruturas pelo propósito do investigador.

Parece que Todorov reúne aqui um conceito de estrutura que tenta ser o mais facilmente operacionalizável na pesquisa literária, retomando as contribuições da linguística e do movimento do formalismo russo. Contudo, nota-se que mesmo em Todorov a correlação do objeto estético se dá simplesmente com outros objetos do mesmo sistema, em uma dinâmica de diferenciação, muito próxima da concepção de Jakobson acerca do conceito de estrutura. Logo, há uma autonomia da estrutura/forma do objeto literário frente à cultura e sociedade.

Isso ocorre porque concebe-se o movimento dialético do sistema literário em relação apenas ao confronto de obras passadas e obras presentes, ignorando-se nesse processo que as obras possuem vínculos inerentes à sociedade que as produziu. Vínculo que está presente neste conflito entre o processo criativo inovador e a tradição, visto que a tradição é, em si, histórica, e o criador contemporâneo, por ser humano, não escapa ele próprio das amarras sociais. Por isso, ignorar estas amarras e as ligações das obras passadas como marcas históricas é separar objeto e obra, desvinculando nesse processo uma gama extremamente importante de significação.

Isso cria uma autonomia da obra que, por mais sedutora que seja para a elaboração de um trabalho acerca dos elementos constitutivos de uma obra de literatura, principalmente na diferenciação entre os sistemas literário e visual nas artes, visto que torna estes dois sistemas válidos por si, perdendo as ligações distintas que ambos possuem com sociedade e cultura, não pode ser usada aqui, justamente, por sua total separação frente à cultura e à sociedade que a produziu. Para o propósito dessa tese, a estrutura será um conceito considerado como a parte de um sistema de cultura que contém em si mesma elementos da cultura, no sentido de forma como conteúdo também histórico, pois como diz Walter Benjamin:

Estrutura e pormenor têm sempre, em última análise, uma carga histórica. O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda obra significativa. (BENJAMIN, 2011, p. 194)

Doravante, não será esquecido nesta tese que a estrutura não é um objeto autônomo de forças internas, cuja definição ocorre apenas por meio do embate desta com outras estruturas de um mesmo sistema. Pelo contrário, reconhece-se aqui que a estrutura é socialmente motivada e que em todo elemento estrutural residirá sempre as marcas da sociedade que a produziu, porque toda estrutura possui em si, dialeticamente, o conteúdo sócio histórico de sua superestrutura, visto que ambas se confrontam mutuamente em um movimento perpétuo. Logo, as estruturas de um romance não podem ser vistas apenas como elementos literários, como marcas do sistema da literatura, mas devem ser tomadas como produtos culturais que estão em tensão dialética com a sociedade que as cria e as consome.

Por isso, retoma-se aqui as palavras de Fredric Jameson em sua obra *O inconsciente político, a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), pois é na construção de sua teoria histórica da hermenêutica que ele define as bases para a atividade de interpretação do texto literário. E, assim, percebe-se indiretamente, que a sua definição de estrutura, não pode fugir desta base epistemológica:

Imaginar que já existe, à salvo da onipresença da História e da implacável influência do social, um reino da liberdade – seja ele o da experiência microscópica das palavras em um texto ou os êxtases e as intensidades de várias religiões particulares – só significa o fortalecimento do controle da Necessidade sobre todas as zonas cegas em que o sujeito individual procura refúgio, na busca de um projeto de salvação puramente individual e meramente psicológico. A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político. (JAMESON, 1992, p. 18)

Historicizar o conceito de estrutura é, de fato, reconhecer que este é um objeto da cultura, um produto, assim como os sistemas que o engendram em suas organizações internalizadas. Dessa forma, reconhecer que as estruturas são um produto da cultura é já aqui delimitar que as obras de arte, assim como a própria crítica e a teoria também o são, pois, segundo Benjamin:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim, como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Como se percebe nas palavras de Benjamin, os bens da cultura são monumentos da barbárie, obras erguidas nas ruínas dos massacres na história. Por isso, para este trabalho, apesar desta escolha representar uma maior dificuldade, a estrutura como a definem Benjamin e Jameson, como um produto cultural e histórico, parece mais propícia para a criação de um diálogo entre a obra de Lourenço Mutarelli e a sociedade contemporânea com a qual esta dialoga.

Porém, a escolha desta tese por uma abordagem materialista-histórica do conceito de estrutura não significa uma depreciação dos conceitos apresentados pelo formalismo russo e pelo estruturalismo francês, muito pelo contrário, visto que estes movimentos tiveram o trabalho árduo e pioneiro em esmiuçar as obras da literatura em busca de conceitos estruturais operatórios que são inestimáveis para a crítica moderna.

Tendo explicitado o conceito de estrutura, necessita-se aqui, ainda, definir outro, o conceito operacional de interestrutura. O qual, obviamente, forma-se em decorrência do primeiro e, como tal, não pode escapar à necessidade de ser definido como historicamente motivado, ou seja, como um elemento de cultura.

Desse modo, o compartilhamento de estruturas é o que aqui se denomina como interestruturação. Para esta definição realmente não importa qual é o ponto de origem de uma estrutura, se determinado gênero ou se determinada mídia, pois o que importa é determinar se esta estrutura é compartilhada por duas ou mais mídias ou por dois ou mais gêneros e o que isso diz a respeito desta estrutura e desses gêneros.

Por isso, os apontamentos de Aguinaldo Gonçalves (1994) são importantes neste trabalho, visto que, em seu *Laokoon revisitado*, o autor historiciza a discussão acerca do diálogo entre as artes presentes na fala de Horácio *ut pictura poesis*, assim como a sua retomada no *Laokoon* (1766) de Lessing, valendo-se do termo **homologia estrutural** para analisar os pontos de contato entre pintura, poesia e cinema:

mais que uma busca de correspondências entre elementos mínimos constitutivos de cada uma das duas artes (cor-som, linha-sintaxe, etc.), acredito num princípio consciente de construção em que esses elementos são utilizados como ingredientes – mas em relação aos demais- próprios de cada sistema. São os procedimentos construtivos que podem ser apreendidos, por

um e outro artista, da arte vizinha, e são eles os responsáveis pela homologia estrutural entre as artes. (Gonçalves, p. 209, 1994).

Contudo, o problema que se apresenta aqui para a definição do conceito de interestrutura baseado na homologia estrutural ocorre na reunião do conceito de estrutura para Jameson (1992) e o apresentado por Gonçalves (1994) acima, pois estes são completamente diferentes, visto que para Gonçalves a estrutura se apresenta como autônoma em suas análises.

Desse modo, o uso dos conceitos de Gonçalves (1994) aqui serve tanto como função didática das relações interestruturais, quanto como reconhecimento da dívida desta tese para com a obra do autor, pois a delimitação dos elementos mínimos componentes no nível da estrutura física da obra são retirados das ideias de Gonçalves. Porém, tais conceitos deverão ser relativizados pelo reconhecimento deste contato entre as estruturas, entre estes elementos mínimos, como socialmente motivados. Portanto, o ponto de interesse é saber se existem diferentes formas de arte que compartilham de técnicas de composição similares, de estéticas que utilizam temas e formas recorrentes e o que esta hibridização da forma revela acerca da sociedade que as produz.

A dívida presente neste trabalho com a obra anterior de Gonçalves (1994), também levanta a questão de o porquê utilizar-se do termo interestrutura e não retomar o já criado homologia estrutural. O motivo inicial para tal distanciamento já existe na diferenciação básica do conceito de estrutura para Gonçalves e o que aqui se busca alcançar, ou seja, uma estrutura como elemento histórico e político.

Por essas razões, diferencia-se nesta tese o termo homologia estrutural, já que o conceito de estrutura utilizado aqui difere do de Gonçalves ao considerar a forma como socialmente motivada, dessa maneira, retoma-se, como elo entre Jameson e Gonçalves, o conceito de homologia estrutural utilizado por Lucien Goldmann em *A sociologia do romance* (1967), visto que tal conceito é empregado, justamente, para a comparação das estruturas sociais e literárias.

Logo, há uma conjunção na pesquisa de Goldmann entre a aplicabilidade do conceito de homologia estrutural, sua operacionalidade, assim como sua historicização, pois em seu estudo ele percebe que:

se encontramos uma homologia rigorosa entre as estruturas da vida econômica e certa manifestação literária particularmente importante, não se

pode descobrir qualquer estrutura análoga no nível da *consciência coletiva* que parecia, até então, ser o elo intermediário indispensável para realizar, seja a homologia, seja uma relação inteligível e significativa entre os diferentes aspectos da existência social. (GOLDMANN, 1967, p. 19-20)

Nesse trecho, percebe-se duas importantes características da homologia estrutural de Goldmann, sua preocupação na especificação da correspondência homóloga entre estruturas similares ao invés de uma correspondência análoga, assim como sua preocupação em diferenciar essa relação de homologia frente a uma estrutura social que não mais pode ser baseada em um equivalente da *consciência coletiva*, visto que ele encontra uma disparidade entre os valores da economia moderna e os valores defendidos por cada grupo social em específico.

É por meio desta disparidade entre economia e sociedade, reveladora da estrutura econômica de sua época, que Goldmann decifra uma homologia entre a estrutura econômica, cujos valores não são defendidos plenamente por nenhum grupo social, mas sob os quais todos estes grupos estão sujeitos, e a sua manifestação na literatura moderna.

Vale-se neste trabalho do conceito de homologia estrutural de Goldmann como parte compositora da base teórica, mas pretende-se um distanciamento na terminologia pelo termo interestrutura, pois acredita-se que mesmo o termo de Goldmann pode ser ainda mais operacionalizável e subdividido desta forma, porque adiante, nesta tese, buscar-se-á estratificar possíveis diferenças entre homologias estruturais, ou seja, entre estruturas que são compartilhadas entre diversos veículos, logo, interestruturas, as quais podem ser relacionadas ao veículo em si ou a um procedimento narrativo.

Além disso, apesar de tratar brilhantemente de questões estruturais, como a configuração do protagonista em paralelo com a do indivíduo moderno, em vários trechos de suas análises acerca da obra de Malraux, Goldmann atribui demasiado valor estrutural à história narrada. Desse modo, a escolha pelo termo interestrutura procura conjugar as homologias estruturais de Goldmann sem perder de vista as qualidades de historicização deste, mas operacionalizando-se a ponto de distinguir as estruturas de composição do eixo narrativo e do eixo da narração, conjugando-se assim o conceito de Gonçalves, Goldmann e Jameson em sua formulação.

Também outra questão se levanta na utilização dos termos forma, estrutura e mídia e pede esclarecimento, pois o conceito forma e o conceito estrutura são tomados aqui como sinônimos e se repetirão durante o trabalho, contudo, o termo mídia gera novos problemas de

diferenciação e pede um maior esclarecimento. Neste ponto, retoma-se os apontamentos de Jameson:

Nós, pessoas pós-contemporâneas, temos uma palavra para esta descoberta – uma palavra que tem tendido a deslocar a antiga linguagem de gêneros e formas – e esta é, obviamente, a palavra *medium*, e em particular o seu plural, *media*, uma palavra que agora reúne três relativamente distintos sinais: o de um modo artístico ou forma específica de produção estética, o de uma tecnologia específica, geralmente organizada em volta de um aparato ou máquina central; e, finalmente, o de uma instituição social. Essas três áreas da significação não definem um medium, ou a mídia, mas designam as dimensões distintas que devem ser abordadas para que tal definição seja completada ou construída.² (JAMESON, 1991, p. 67. Tradução minha.)

Percebe-se que para definir o conceito de mídia, deve-se levar em conta os três aspectos distintos explicados por Jameson. Por isso, escolhe-se aqui a apresentação do primeiro elemento reunido ao segundo, ou seja, a de uma forma específica ou de uma composição específica estética que está paralelamente vinculada à sua característica como aparato, ou seja, como um artefato.

Assim, a mídia define-se aqui como o veículo da obra, ou seja, como uma estrutura maior que possui o caráter de veículo material de uma obra. Desse modo, a mídia está, necessariamente, vinculada ao material corpóreo, um material do qual determinadas estruturas podem ser desvinculadas, por se tratarem, não necessariamente, de um aparato formal, mas de um componente estético, dessa forma, a mídia pode ser reduzida ao formato tipográfico ou digital, mas a redução a elementos mínimos como cor e som serão apenas aplicadas à definição de estrutura e não de mídia.

Tal definição se baseia aqui nos conceitos apresentados por Klaus Cluver em texto publicado na revista *Aletria* de 1998-1999, pois neste depreende-se mídia como valor material, o qual se adota nesta tese para uma diferenciação do conceito de estrutura. Todavia, Cluver em um texto mais recente, publicado na própria revista *Aletria* de 2007, apresenta um conceito de mídia muito mais amplo, próximo ao conceito de signo, problematizando as abordagens realizadas pelos estudos intermediáticos realizados até então.

² We postcontemporary people have a word for that discovery – a word that has tended to displace the older language of genres and forms – and this is, of course, the word *medium*, and in particular its plural, *media*, a word which now conjoins three relatively distinct signals: that of an artistic mode or specific form of aesthetic production, that of a specific technology, generally organized around a central apparatus or machine; and that, finally, of a social institution. These three areas of meaning do not define a medium, or the media, but designate the distinct dimensions that must be addressed in order for such a definition to be completed or constructed. (JAMESON, 1991, p. 67.)

Por isso, essa revisão do conceito de mídia levanta também questionamentos para este trabalho, visto que, se por um lado torna o conceito de mídia e de intermídia mais próximos dos conceitos de estrutura e interestrutura adotados nesta tese, facilitando assim conexões entre material e procedimento, por outro, gera uma ofuscação do próprio conceito de mídia como material em decorrência de sua abrangência aos signos e procedimentos formais.

Dessa forma, é importante ressaltar que interestruturalização não é, necessariamente, intermedialidade sob a perspectiva adotada nesta tese, porque a primeira é vista aqui como uma mudança na forma que cria uma mudança na composição da estrutura de uma narrativa sem importar, necessariamente, outra mídia, ou ainda outro material, podendo ocorrer apenas com o compartilhamento de sua estrutura composicional, sua técnica.

Desse modo, a maioria dos trabalhos a serem citados nesta tese não lidarão com o elemento da intermedialidade, visto que trabalham com a mesma mídia em diferentes gêneros ou com mídias distintas, como no caso do cinema, mas que não envolvem a composição multimídia, intermídia ou míxmídia (CLÚVER, 1998-99).

Pensando especificamente na obra de Lourenço Mutarelli, a relação entre interestruturas e intermedialidade é problemática, pois o autor apresenta uma experimentação crescente de aplicação de procedimentos e técnicas variadas em sua composição romanesca, mas sua produção multimídia, míxmídia e intermídia está em outras obras que não os romances, pois, entendendo-se aqui a mídia como *medium* em seu sentido restrito, o de veículo material, excetuando-se os quadrinhos que são em si próprios um gênero míxmídia, percebe-se que o autor realiza experimentações de “mistura” de veículos no teatro, destacando-se aqui, como produto da intermídia as experimentações do teatro virtual *Corpo Estranho*, o qual mescla palco, *streaming* e formato serial em sua formulação, tornando-se assim uma obra multimídia.

De fato, o único trabalho livresco em que surge uma intermedialidade composicional evidente é o box: *Lourenço Mutarelli Sketchbooks* (2013)³. Tal fato ocorre porque os cadernos moleskines originais do autor, nos quais se baseiam as reproduções do box, apresentam uma estética da arte *ready-made*, relacionando desenhos e notas com colagens de jornal, tickets de metrô, caixas de cigarro, etc.

Dessa forma, esses cadernos adicionam à tinta e ao papel outras técnicas como colagem e o uso de outros materiais, como plástico, carimbos, papelão, etc., contudo, todas essas técnicas e materiais não são recebidas em seu conteúdo midiático genuíno pelos leitores,

³ O conjunto de *Sketchbooks* é composto por reproduções dos cadernos de desenho originais do autor.

mas sim em uma reprodução impressa, feita de papel e tinta, portanto a cola, os timbres de carimbo, as caixas, os papéis laminados e toda essa experiência tátil inexistem completamente no exemplar ao qual o leitor tem acesso.

Isto faz com que a mixmidialidade que existe no produto original, os cadernos do autor, não seja completamente transposta para a cópia do mercado, a qual se torna mais simulacro do que obra, uma réplica que, alguém do original, não carrega em si sua totalidade, sua textura, seu cheiro, sua essência, ou seja, sua característica aurática.

Isso pode ser percebido no exemplo abaixo (Figura 1), pois ocorre neste uma composição híbrida, já que há uma colagem de uma imagem que é ela própria manipulada, visto que ocorre a transposição das mãos dessa figura para a face e uma recriação dessas mãos pelo desenho. Nesse sentido, nota-se a presença simultânea da colagem e do desenho, contudo, a colagem só é perceptível pela sua imagem, não há uma diferença de textura no caderno, o que faz com que a intermidialidade seja reduzida a uma citação midiática de composição e não a uma recepção dessa mídia. Há ainda a reprodução da imagem mista em uma forma maior ao fundo somente pintada e a inserção de balões de fala que retomam em sua presença os quadrinhos e a literatura.

Nesse sentido, algumas interestruturas são mais visíveis do que outras, ou mais facilmente percebidas, pelo menos. A **interestrutura de formato**, por exemplo, encaixa-se nesse parâmetro, visto que se caracteriza pela adoção de uma forma/ formato/ invólucro/ material que remete imediatamente a outro gênero ou mídia diferentes daquele que veicula primariamente. Dessa forma, são modos de interestruturação de formato: um livro que adota a forma de um álbum de fotografia ao incorporar suas dimensões, ou que incorpora, a aparência de um Atlas geográfico, de um diário pessoal, pois em todas estas situações um romance, um livro de contos ou de poesia estariam travestindo sua diagramação e veiculação esperada em outra e, doravante, transformam o sentido de sua mídia em outro.



Figura 1: página 32 do Volume IXX de *Lourenço Mutarelli Sketchbooks*.

Como se percebe, a interestrutura de formato está próxima da intermedialidade pelo conceito estabelecido nesta tese ser o da mídia como veículo. Um exemplo mais específico da **interestruturação de formato ou de veículo** pode ser dado na análise da obra *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2012), de Lourenço Mutarelli, pois nesse romance gráfico, tal relação interestrutural é visível ao primeiro contato. Seu formato (27,50 cm por 20,50 cm) instantaneamente remete o leitor ao mesmo adotado pelos álbuns de fotografia e o que torna a recepção dessa estruturação de formato mais interessante e rica em sentido é que a narrativa do romance gráfico desenvolve uma forte relação temática com a tensão entre fotografias e memória, como dito por Martins:

Cada página, no formato 28 x 21 cm, contém um desenho, que se assemelha a uma fotografia, e não mais do que algumas palavras. Não há marcação de números nas páginas nem tampouco relação direta entre as imagens e as palavras. Muitas das imagens se repetem, porém com alterações na composição, seja por meio de cores ou efeitos diferentes. Algumas imagens, vistas no início do livro, parecem ilustrar fatos que somente são narrados no final, outras, totalmente abstratas, desafiam o leitor à compreensão de sua relação com a história. (MARTINS, 2012, p.2)

Como se vê na citação acima, em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*, a **interestruturação de formato** remete o receptor da obra a outra mídia, a fotografia, logo em sua forma, visto que existe em si uma associação metonímica do conteúdo pelo continente. Ou, em outras palavras, o que se espera encontrar em um álbum de fotografias é que este contenha fotografias, portanto, ao assumir essa forma, o romance gráfico flerta com outra mídia sem, de fato, adotá-la fisicamente, pois não há a incorporação do filme fotográfico, ou de fotografias em sua forma física dentro da diagramação.

Não há, então, um procedimento de colagem de fotos materiais dentro do romance, mas sim uma figurativização do álbum material. No entanto, dentro da narrativa, há uma pintura de fotografias que reforça ainda mais a figurativização do formato, o que também retoma, por sua vez, uma discussão entre a oposição fotografia e pintura. Neste sentido, volta-se aqui para as palavras de Gonçalves acerca da diferença entre estas artes na concepção da história da arte, o qual vale-se dos apontamentos de Degas para definir o conceito de pintura em Lessing:

Parece-me que essa ideia contém um traço relevante que diz respeito as tão discutidas questões sobre os limites entre tempo e espaço como demarcadores entre poesia e pintura. Ao comparar fotografia e pintura, Degas coloca o microscópio sobre uma tênue e difícil questão. Defrontando-se com a “questão” fotográfica e até se valendo da própria, estabelece uma diferença fundamental: “a fotografia dá um instante” (simultaneidade por justaposição no espaço); “a pintura dá uma síntese do movimento” (vai além da simultaneidade, implicando sucessão, mesmo que em forma de síntese). O que Lessing e seus seguidores defendem é, na verdade, uma concepção fotográfica da pintura.” (GONÇALVES, p. 175, 1994).

Desse modo, na fala de Aguinaldo percebe-se um ponto de dissociação da fotografia e da pintura no que toca à sua execução da representação. A sensação de simultaneidade da fotografia, do movimento unívoco, separa-se da ideia de uma narratividade alcançada pela pintura e pelo desenho. Nesse sentido, a fala de Gonçalves dialoga com a estética apresentada em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005), na qual o autor-personagem afirma querer “provar com isso que uma fotografia pode ser mais realista...mas um desenho pode captar mais realidade.” (MUTARELLI, 2005, p. 98). Essa ideia de narratividade da pintura e do desenho são importantes para a definição a ser feita, ainda neste capítulo acerca do romance gráfico, assim como da definição de tempo e movimento dentro de uma imagem dos quadrinhos.

Contudo, no momento, há ainda um outro aspecto importante a ser destacado acerca da obra *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*, o qual se dá na adoção, dentro da narrativa do romance gráfico, de um ritmo estático em sua composição, um ritmo muito parecido com o do álbum fotográfico de família que contém o aprisionamento de instantes do passado familiar e que os congela em uma narrativa descompassada de episódios congelados. Nesse sentido, o romance gráfico em questão é exemplar em outro tipo de interestruturação, menos visível, mas não menos importante, a **interestruturação de composição**. Aqui percebe-se que uma determinada estrutura narrativa, a das narrativas gráficas, dos quadrinhos e dos romances gráficos, utiliza-se da estrutura visual de uma outra mídia, neste caso, da estrutura dos álbuns de fotografia e da fotografia em si, para compor sua narrativa em um ritmo determinado.

Nesta relação de estruturas que se reúnem numa composição comum, ressalta-se a fala de Líber Paz (2008), para quem a fotografia e a memória estão entrelaçadas na obra de Mutarelli, sendo a memória acionada na narrativa pelo objeto fotográfico. Nessa linha, o crítico faz ressalvas importantes sobre o uso das técnicas de coloração e composição do

desenho mutarelliano com a fotografia nas obras do autor. Ele destaca o uso de fotografias como parte da estruturação da obra *Mundo Pet* (2004) nas histórias “Crianças Desaparecidas”, “Meu Primeiro Amor”, “Dói Story” e “Dor Ancestral”. Sobre a última ele afirma que:

Dor Ancestral (Figura 58) é uma história em homenagem à sua mãe. Nessa história, as ilustrações são pintadas sobre fotografias. Toda a sequência de imagens é construída sobre a linguagem das fotografias dos álbuns de família. Para Mutarelli, a fotografia não corresponde a uma reprodução precisa da realidade, mas faz parte do intrincado e intangível processo da memória. (PAZ, 2008, p. 161)

Dessa forma, evidencia-se que tanto no plano do conteúdo, quanto no plano do continente, há um entrelaçamento da arte fotográfica com a obra mutarelliana. No plano do conteúdo, associa-se a fotografia à memória e à autobiografia, enquanto no plano do continente, percebe-se que a fotografia torna-se parte da estrutura narrativa, sendo tanto os temas das vinhetas baseados nas imagens fotográficas, quanto o elemento de imobilidade provocado pelo fotograma utilizado na composição do ritmo narrativo dessas histórias.

No caso específico de “Dor Ancestral” e do romance gráfico “*Quando meu pai se encontrou com o et* fazia um dia quente (2013), pode-se afirmar que o elemento fotográfico constitui uma **interestrutura de composição**, pois ambas as narrativas incorporam tanto temática quanto estruturalmente as sensações, o ritmo e o aspecto dos álbuns de família. Essa forma de compor, portanto, parece recuperar a estrutura de uma outra arte em sua forma, ou apresentar em sua existência o fato de que estas estruturas transitam entre as artes e não são fixas.

Repare que as imagens que formam as vinhetas da página trinta e dois de *Mundo Pet* (2004) são de fato fotografias manipuladas. Isso estabelece uma composição híbrida que se vale de uma transformação da matéria da fotografia em um elemento específico da narrativa sequencial pela sua manipulação e inserção que as ressignificam dentro da diegese e que, ao mesmo tempo, estabelece uma relação de tensão entre a fotografia como representante do real e o desenho como representante da ficcionalização.

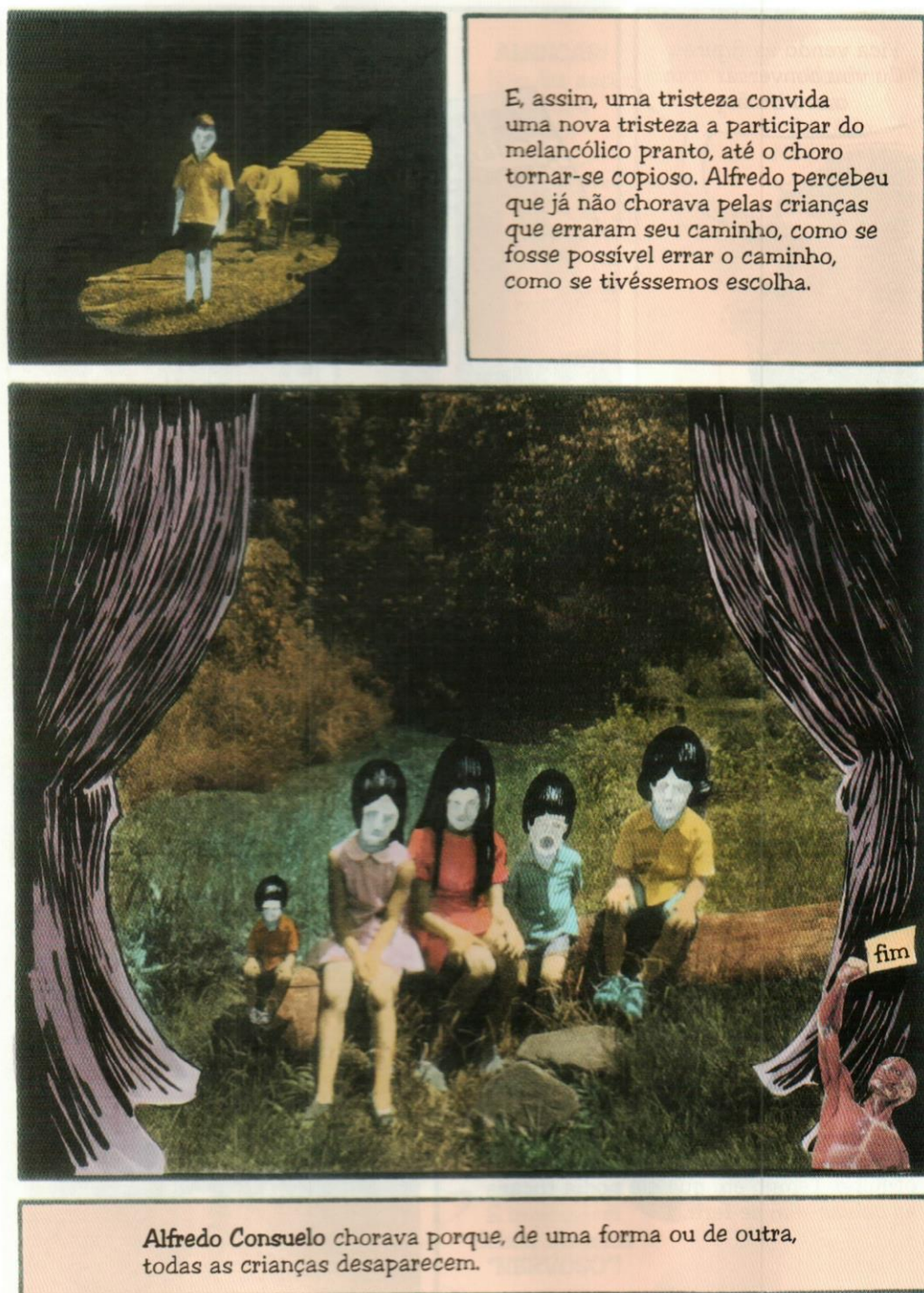


Figura 2: Página 32 de *Mundo Pet* (2004).

É interessante reparar que essas fotografias utilizadas em *Mundo Pet* são também reutilizadas (Figura 3) na elaboração de *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2013), contudo, neste novo romance gráfico não parece haver uma inserção da

fotografia, como mídia, diretamente, mas uma refeitura artesanal dessa imagem em um novo desenho.

Desse modo parece haver em *Mundo Pet* uma busca da interestrutura em um nível intermediático, ou seja, uma exploração de um hibridismo de técnicas, como se percebe no uso de linguagens escaneadas para compor a imagem do cérebro na narrativa homônima ao livro (da página 96 até a página 100), ou na manipulação gráfica de montagens com soldadinhos de plástico na história “Dói Story”.

Já em *Quando meu pai se encontrou com o et* fazia um dia quente parece haver uma busca interestrutural na produção rítmica mais do que na visão midiática, a qual se funda em um trabalho mais focado no uso da tinta sobre o papel. Assim, a presença da fotografia se dá não pela inserção direta da mesma dentro de uma manipulação por programa de computador, mas pela criação de uma nova imagem manualmente produzida pela tinta. Mas a presença da mesma fotografia como fonte nas duas obras é reveladora de um processo de criação focado nessa interestruturalização.

A **interestruturação de composição** é extremamente comum na forma do romance, mas não tão explícita quanto a **interestruturação de formato**. Pode-se citar, por exemplo, o romance de Herman Melville, *Moby Dick*, publicado em 1851, o qual se compõe com cartas, músicas e ensaios científicos. Desse modo, há na obra de Melville, uma interestruturação de composição com outros gêneros literários, mas também há um flerte com intermedialidade ao se levar em conta que o romance também apresenta canções dentro de sua forma.

A interestrutura de composição também pode ser vista na obra de Mary Shelley, *Frankenstein*, publicada em 1818, que usa elementos pertencentes ao modo de composição dos diários pessoais, assim como *Pamela*, de Richardson, incorpora em sua composição a técnica da escrita epistolar. Logo, dois exemplos de duas técnicas de composição que transitam entre os seus gêneros e a estrutura romanesca.

Mas esta forma de interestruturação não é uma exclusividade do romance e do romance gráfico. No caso do cinema, encontram-se vários exemplos de obras que emulam outras técnicas e gêneros, tal qual o filme *Dick Tracy*⁴ (1990), de Warren Betty, que não traduz somente a temática dos quadrinhos para o cinema, mas incorpora efeitos e tomadas que tentam recriar técnicas de coloração desta mídia em sua construção, como se vê na fala de Cohen acerca da produção de um efeito dos quadrinhos:

⁴ http://www.imdb.com/title/tt0099422/?ref_=nv_sr_2



Figura 3 Página 63 de *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2013).

A produção completamente artificial do design em *Dick Tracy*, a qual afasta a possibilidade do “efeito de realidade”, possibilita esta definição de uma “estética dos quadrinhos”. “Tracy Town” é implausível porque o “efeito ficcional” criado pelo “opaco” desdobramento da produção do design é estilisticamente ligado ao foco narrativo sob um personagem dos quadrinhos. (COHEN p. 16, in: GORDON; JANCOVICH; McALLISTER, 2007, tradução minha)⁵

Outro exemplo a ser citado é presente no filme de Edgar Wright, *Scott Pilgrim v.s. the world*⁶ (2010), o qual utiliza da divisão em cenas simultâneas em uma única tela que simulam a diagramação quadrinística, assim como de elementos temáticos composicionais da narrativa presente em videogames, como menções intertextuais a pontos de vida, barras de energia, golpes especiais, etc. Essa associação entre as narrativas dos quadrinhos e dos videogames no

⁵The fully artificial production design in *Dick Tracy*, which eschews the possibility of the “reality effect”, enables this definition of a “comic aesthetic”. “tracy Town” is implausible because the “fiction effect” created by the “opaque” deployment of the production design is stylistically linked to the narrative focus on a comic character. (COHEN p. 16, in: GORDON; JANCOVICH; McALLISTER, 2007).

⁶ http://www.imdb.com/title/tt0446029/?ref_=nv_sr_1

filme é paralela à que ocorre na obra original de Brian O'Malley, a série de narrativas gráficas publicadas entre 2004 e 2010.

No filme de Guy Moshe, *Bunraku*⁷ (2010), encontram-se elementos de composição de inúmeras outras formas, como os quadrinhos, os livros *pop-ups* e videogames, extremamente bem elaborados na junção da narrativa, como se percebe na sequência em que o personagem de Josh Hartnett efetua um ataque a uma prisão e a disposição da cena se dá exibida pelo mesmo modo empregado em jogos de plataforma como *Mario Bros* (1983), o que cria uma interestrutura de composição.

Tal diálogo entre literatura e vídeo game é mais comumente empregado pela transição da narrativa de jogos que se transformam em romances e retornam aos videogames, formando assim uma conjunção de um universo narrativo que se desdobra em diferentes mídias. Do lado da influência do romance na mídia dos videogames, pode-se citar aqui a obra de Harold Goldberg *All your base belong to us* (2011), na qual o jornalista apresenta como as grandes produtoras de *games* atuais tentam replicar a qualidade da narração e da história romanesca em suas obras, criando jogos que devem envolver o leitor na experiência não apenas cinética e lúdica, mas pelo elemento da narratividade e do modo como o tema é apresentado ao jogador.

E, no que toca a narratologia, especificamente a transição de uma narrativa por diferentes mídias, encontram-se diversos estudos acerca desta temática, entre eles pode-se citar aqui as pesquisas do professor Dr. Álvaro Hattnher, que atualmente se debruça sobre a transição da narrativa dos mortos-vivos zumbis pelas diferentes mídias (cinema, quadrinhos, games) na contemporaneidade.

Ainda sobre a incorporação da estrutura narrativa dos videogames, destaca-se o filme de Andrzej Bartkowiak, *Doom*⁸ (2005), o qual adapta o famoso jogo homônimo para os cinemas, incorporando a câmera em primeira pessoa para simular o efeito da tela dos jogos em sua estrutura narrativa.

Tal relação pode ser vista na incorporação, primeiramente, de uma técnica de visão em primeira pessoa, mas que além do emprego documental e rotineiro desta forma de narrar em primeira pessoa passa também a ser uma constante na literatura, com a presença dos narradores protagonistas dos romances e contos canônicos.

Esta técnica narrativa então começa a ser empregada no cinema, a princípio na exibição da tela para o espectador do que é observado pelo ponto de vista das personagens em uma tomada específica que foca um objeto diretamente. Mas, mais recentemente, esta técnica

⁷ http://www.imdb.com/title/tt1181795/?ref_=fn_al_tt_1

⁸ http://www.imdb.com/title/tt0419706/?ref_=fn_al_tt_1

se converteu em um uso mais conciso da primeira pessoa narrativa pela câmera, o que gera uma narrativa com foco em um ponto de vista que pretende ser direto, não intermediado pela personagem, um ponto de vista no qual a câmera se torna a própria personagem, como se percebe em filmes tais quais *A bruxa de blair*⁹ (1999), *Cloverfield*¹⁰ (2008) e *Chronicle*¹¹ (2012).

Pensa-se aqui que o sucesso recente dessa estrutura narrativa nos cinemas, pode ser decorrente de duas questões diversas, a primeira é a busca pela verossimilhança, ou seja, uma tentativa de se aproximar o filme claramente fictício de um documentário factual, ou de criar a experiência de recepção de uma fantasia como algo factível e real. Neste caso, a presentificação de uma sensação de factualidade que se reconhece como uma estética recorrente na contemporaneidade. A outra influência, contudo, pode ser originária do extremo sucesso de séries de jogos de videogame de ação e de tiro em primeira pessoa que revigoram esta técnica narrativa. Desde *Doom* (1995), até os mais recentes *Call of Duty* (2003-2014) e *Halo* (2001-2010), criou-se uma narrativa lúdica que se utiliza fortemente dessa estrutura e que a devolve ao cinema com um novo significado, o de interação do observador. Notem a passagem do uso de uma cena em primeira pessoa do jogo *Doom*, de 1995, para a adoção dessa estrutura na sua adaptação fílmica, nas figuras seguintes.

O foco narrativo em primeira pessoa dos jogos de ação possui elementos do jogo visíveis, ou seja, o realismo da ação do jogo é mediado pelos dados do mesmo que assomam na tela, como a barra inferior na figura acima mostra, pois a mesma contém os dados do sistema estrutural do jogo, como quantidade de munição, pontos de vida, etc.; estes, portanto, são elementos que enfraquecem a sensação de imediatismo, mas são elementos extremamente necessários para a interação do jogador, pois sem os mesmos, este perde elementos significativos dessa narrativa que ele mesmo desenvolve ao jogar.

⁹ http://www.imdb.com/title/tt0185937/?ref_=nv_sr_2

¹⁰ http://www.imdb.com/title/tt1060277/?ref_=nv_sr_1

¹¹ http://www.imdb.com/title/tt1706593/?ref_=nv_sr_2



Figura 4 Screenshot da tela do jogo *Doom* (1995).

Por sua vez, ao ser passado para o filme, o ponto de vista em terceira pessoa se desfaz das barras de dados de jogabilidade, pois não importa aos espectadores os acessos a dados como munição e barra de vitalidade da personagem que narra pela câmera, visto que o espectador, diferentemente do jogador não possui o controle interativo da narrativa ou do personagem.

No entanto, o que ocorre com a utilização de uma cena na perspectiva em primeira pessoa dentro de uma narrativa fílmica é o aumento da sensação de ação, pois aqui se cria uma ilusão de interatividade na qual o espectador se projeta para a posição do personagem-câmera. Ao mesmo tempo, este uso remete ao jogo adaptado, criando assim uma interestruturação do procedimento narrativo que ambos utilizam.

Portanto, há uma interestrutura de composição que é compartilhada pela narrativa da literatura, dos cinemas, dos quadrinhos e dos videogames. Neste caso, é interessante perceber que a narrativa em primeira pessoa aparece nos cinemas também pela narração oral/textual, além da perspectiva gráfica. Ela é, por exemplo significativo, marca dos filmes *noir*, nos quais a *voz off* conta a história em paralelo à representação imagética em terceiro plano.



Figura 5 Cena do filme *Doom* (2005).

Este uso do foco duplo também é muito comum nos quadrinhos quando se encontra um narrador em primeira pessoa nos quadrados narrativos em conjunto com a narrativa pela imagem. Um exemplo desse uso em questão, associando-o às narrativas do cinema *noir* pode ser encontrado na minissérie *Madrox* (2000) de Peter David, pois nela o recurso de narrações em paralelo é utilizada justamente para se criar uma associação direta com a narrativa do cinema.

Ainda no que tange aos quadrinhos, uma estrutura de composição em relação a técnicas cinematográficas pode ser identificada na obra de Mutarelli, visto que o romance gráfico *Diomedes* (2012), incorpora uma trilha sonora surda, por meio de uma representação gráfica de sua presença.

Deve-se levar em conta que a adaptação das obras de Mutarelli para o cinema é embasada por uma característica estilística do autor enquanto narrador, ou seja, a visualidade de suas obras, ou a capacidade de visualizar a história por meio da escrita, descrevendo por meio de sentenças curtas e rápidas, as quais se unem em uma sintaxe que se aproxima do roteiro do cinema e, por isso, da montagem cinematográfica como se pode ver no trecho de

Jesus Kid (2004), caracterizando uma interestruturação de composição do romance com o cinema.:

[...] Ação! Chet voa de costas até encontrar a parede. Vejo Chet aderindo a parede feito um escarro. Ação! Sua cabeça estala num baque tão surdo. Depois, surpreendentemente, Chet com as costas ainda grudadas na parede toma impulso e se lança em direção ao carrinho de bagagem empurrando-o com toda força contra meu peito. Ação! O impacto me lança para dentro do quarto e eu desequilibrado atravesso o quarto de costas. Dessa vez sou eu quem encontra a parede. Minha cabeça estala contra sua solidez. Ação! Escorro pela parede até bater com a bunda no chão. Chet bate a porta[...]
(MUTARELLI, 2004, p. 122-123)

Nota-se no trecho acima uma alternância entre sentenças curtas e longas, intermediadas pelo termo “Ação!”. Como essas sentenças descrevem uma cena de ação filtrada pelos olhos do narrador/personagem, o qual escreve na narrativa um roteiro para um filme, pode-se ver a clara relação provocada por esse filtro narrativo entre um ritmo acelerado dos cortes, representados pelo termo “Ação!”, o qual simboliza tanto a presença de um diretor que “corta” tomadas, quanto provoca um sentido imediato entre o termo técnico e o fato de se passar uma cena de confronto, logo, uma cena de ação no romance.

Esse corte possui uma leve desaceleração nas sentenças mais longas e descritivas (o modo como Chet adere na parede e o modo como a personagem narrador atravessa o quarto) que se aproximam da câmera lenta (*slow motion*), mais especificamente, o chamado *bullet time*, procedimento extremamente utilizado em cenas de ação desde o lançamento do filme *Matrix*, em 1999, que o popularizou.

A relação entre cinema e literatura no que toca à interestruturação, pode ser vista também na obra de Antônio Alcântara Machado, *Pathé Baby* (1926), um conjunto de crônicas de viagem hibridizado com xilogravuras que assomam uma narrativa sequencial que flerta com o cinema, uma hibridização formal que translada crônica, cinema e narrativa gráfica. Como mostra Rodrigues, Alcântara:

Faz isso numa prosa telegráfica, de sintaxe rápida e fragmentária, em que aparecem valorizadas a velocidade, no uso exaustivo da pontuação, a visualidade, inclusive na configuração das fontes, e a simultaneidade de eventos, de objetos e até mesmo de discursos, na incorporação de frases de letreiros das fachadas de prédios, por exemplo. Características que, se de um lado fez com que a crítica lhe denominasse literatura de cartaz ou prosa cinematográfica, também motivou a classificação de *Pathé-Baby* (1926) como reportagem. Ambos os pontos de vista críticos, no entanto, reforçam a natureza híbrida da narrativa e sua aproximação com o cinema da época.
(RODRIGUES, 2012, p. 2)

Outro uso de interestruturação composicional a ser destacado é a estética de moldura. Nessa questão o trabalho de Andrade (2010) apresenta uma análise interessante do percurso de troca estrutural da técnica de emoldurar, pois em seu trabalho demonstra como no *Decamerão* de Bocaccio, obra do século quatorze, a técnica da moldura é utilizada e como a mesma é revista e incorporada na versão filmica de Pasolini. Pelo trabalho dela, percebe-se um ponto de contato estrutural entre duas formas distintas de narrativa, pois quando uma estrutura da narrativa textual é transposta para o cinema, vê-se que há mudanças de realização e de mídia, mas que a técnica narrativa se mantém, assim como se mantém a relação da mesma estrutura com as pinturas, ou seja, uma forma de invólucro do conteúdo apresentado pela técnica do *mise en abyme*.

Desse modo, a relação da moldura como elemento interestrutural coloca em questão a relação não apenas da troca estrutural entre as artes narrativas, como o cinema e a literatura, mas retoma aqui também sua função ornamental na pintura. Portanto, esta técnica já estabelecida na obra *As mil e uma noites*, uma das mais antigas narrativas conhecidas, traduzida para o francês em 1704, apresenta-se como um elo entre o textual e o visual, no qual engloba as mídias livrescas, cinematográficas e pictóricas.

No que toca aos pontos de contato entre as diferentes artes, um conceito importante para esta análise é encontrado na obra de Scott McCloud. Sua definição de **conclusão** (McCloud, 2005), apesar de não correlata à estrutura formal, é um conceito que se debruça sobre as questões de recepção e dedução humanas. Por consequência, a conclusão revela em sua existência similaridades entre as estruturas narrativas e as mídias no que toca à receptibilidade, pois para McCloud, o procedimento de conclusão é um ato comumente empregado por todos nós diariamente, seja no reconhecimento de outras pessoas, seja na experiência de uma obra de arte, seja no fato de projetar características humanas a objetos, reconhecendo faces humanas em buracos de tomada. Em outras palavras, a conclusão é um ato humano que ocorre em qualquer situação que um todo possa ser percebido somente por suas partes ou traços (McCLOUD, 2005, p.63). Para ele:

Sempre que vemos uma **fotografia** num **jornal** ou **revista**, nós praticamos a conclusão. Nossos **olhos** captam a **imagem em preto e branco fragmentada** em **retículas** - - e nossas mentes a transformam na “**realidade**” - - da **fotografia**! Na **mídia eletrônica**, a conclusão é constante, até **excessiva**! Nos **filmes**, a conclusão acontece continuamente – vinte e quatro vezes por **segundo** – enquanto nossas mentes transforma uma série de

imagens paradas numa história em **movimento contínuo**. (McCLOUD, 2005, p. 64-65)¹²

O criador de *Zot!* (1987-1991) também aponta outra mídia na qual a conclusão se desenvolve de maneira ainda mais complexa e subliminar, a televisão, pois esta é “só um único **ponto de luz** cruzando a tela tão rápido que meu rosto é representado **centenas de vezes** antes que você possa engolir uma **pipoca!!**”. (McCLOUD, 2005, p.65).

Com essa citação se pode notar que McCloud define um processo cognitivo de recepção, o qual seria inerente ao ser humano e que circundaria todas as suas relações de interação com o mundo, sejam pragmáticas, artísticas ou sociais. Sob essa luz, mesmo que a técnica e a mídia sejam distintas, fica claro que há um padrão demonstrado nas estruturas composicionais que aproxima estas formas rompendo estas fronteiras.

Na mesma linha de pensamento de McCloud, Ronald Paulson (1996, p.38 apud COGGIN; FOREST, 2010, p.14) cria o conceito de **Lógica Sinedóquica**¹³ (PAULSON, p.38, in COGGIN, FOREST, p.14, 1996), o qual deve ser também relacionado por sua proximidade com o conceito de **conclusão** de McCloud. Nesse sentido, a lógica sinedóquica é a capacidade de reconhecer o todo por meio de sua parte, assim como a projeção e o raciocínio no ato de conclusão permite dar prosseguimento ao todo da narrativa, compreendendo o corte da cena e preenchendo esse vazio para dar ligamento à mesma. O processo de recepção é estruturalmente muito próximo para ambos os teóricos.

Paulson afirma que o processo narrativo criado pela **canaleta**¹⁴, ou seja, o processo de decifração narrativo de um todo pelos fragmentos apresentados, tal como originalmente percebida pelo vácuo criado na distância que separa cada quadro das séries de William Hogarth¹⁵, *O progresso de uma prostituta*¹⁶ (1731), realizando um corte espaço-temporal entre cada ato respectivamente representado em cada quadro, teriam sido “emprestados” por Samuel Richardson para a elaboração de seu romance *Pamela* (1740)¹⁷.

Isso ocorre, porque a obra de Hogarth se baseia na disposição de quadros (ou ilustrações xilogravuradas) na parede em determinada ordem cumprindo uma narrativa visual,

¹² Grifos do original.

¹³ *Synedocdochal Logic*, o termo Lógica sinedóquica é uma tradução minha.

¹⁴ Chama-se canaleta a estrutura em branco entre os painéis dos quadrinhos.

¹⁵ Pintor e xilogravurista inglês nascido em Londres no ano de 1697, foi precursor na técnica da caricatura e na venda massiva de ilustrações por xilogravuras. Entre suas obras escritas destaca-se o ensaio *The Analysis of Beauty* (1753).

¹⁶ No original, *A harlot's progress*, é uma série de pinturas (1731) e xilogravuras (1732) composta por 6 peças que narram a transformação de uma jovem mulher em uma prostituta.

¹⁷ Samuel Richardson é considerado um dos primeiros romancistas ingleses do século XVIII, sendo *Pamela* seu primeiro romance, o qual narra a história de uma jovem empregada que resiste às investidas de seu patrão. Disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/r/richardson/samuel/pamela/>>

a qual é ordenada em “atos” separados por um vão entre cada quadro. Tal composição ordenada seria similarmente emprestada na escrita do romance *Pamela*, visto que a organização da narrativa se dá por meio de uma divisão de cartas (carta 1, carta 2...) que separam momentos específicos da narrativa.

Para Paulson, este empréstimo criaria uma mudança na concepção textual do ritmo narrativo, principalmente no que envolve o efeito de suspensão e digressão. Ele utiliza como argumento uma forte distinção entre o ritmo de Richardson e o de Defoe, porque para ele, o autor de *Robinson Crusoé* (1719) possui um ritmo muito acelerado, sem pausa, que não permite ao leitor realizar uma leitura efetiva, que diferencie as cenas da narrativa. Paulson ainda avança nesta ideia, afirmando que o ritmo incontrolável de Defoe não permitiria nem mesmo a criação de cenas, sendo narração pura e constante.

Apesar da teoria de Paulson carecer de um maior desenvolvimento nas postulações sobre Hogarth, Richardson e Defoe, principalmente no conceito de **canaleta** como um vazio implícito em um arranjo de quadros na parede, ao invés de um vazio estrutural explícito que se constrói como parte da estrutura narrativa de uma obra fechada, como esta ocorre nos quadrinhos, tais problemas não invalidam o artigo e sua utilidade.

Pois a lógica do artigo de Paulson pode ser explicada pela proximidade entre as obras do xilogravurista Hogarth e do romancista Richardson, visto que ambas são conterrâneas e contemporâneas, estando separadas por apenas dez anos, além do fato de que, pela popularidade alcançada pelas obras de Hogarth, Richardson provavelmente conhecia *O progresso de uma prostituta*. Ademais, ambas as obras são críticas à virtude moral e sexual de jovens mulheres inglesas.

Também é importante a associação que o crítico realiza entre o corte de espaço e tempo na arte pictórica sequencial e a criação de capítulos e diagramação que realizariam a criação de cenas delimitadas e separariam episódios relevantes no romance, porque isto demonstra uma semelhança na organização estrutural dos dois tipos de narrativas.

Contudo, é necessário destacar que a origem dos capítulos no romance não são necessariamente derivados da narrativa pictórica sequencial, já que sua origem pode muito bem estar relacionada com os folhetins que obrigavam os romancistas a escreverem blocos coesos de narrativas em cada edição, formando assim partes definidas da narrativa, o que tornaria esta divisão originária da tipografia e inerente à literatura escrita.

Do mesmo modo, anteriormente aos jornais ou a Hogarth já existia a estrutura dramática, a qual dividia a narrativa em episódios, ou melhor posto no caso do teatro, em atos

e aqui pode, talvez mais ordenadamente, ser encontrada uma hibridização do enredo romanesco com o dramático na composição episódica.

Portanto, como já visto, as narrativas sequenciais também exigem que seu leitor complemente seu significado constantemente e é também claro que os cortes espaço-temporais nos quais o leitor completa as lacunas narrativas ou em que executa uma pausa para refletir acerca do fluxo narrativo não são processos exclusivos da canaleta entre as vinhetas quadrinísticas. Esse procedimento é ainda mais intenso no virar de páginas, pois neste ato, seja ele no romance ou nos quadrinhos, há na narrativa uma mudança de ritmo e uma exigência de conclusão (McCLOUD, 2005) que se dão mais profundamente, principalmente porque a interação do leitor com o objeto material da narrativa não ocorre somente pelos olhos, mas também pelo manuseio ativo da narrativa.

Aqui também deve ser colocado que há uma aproximação entre a suspensão criada nos romances gráficos e a criada pela diagramação dos romances com a produção rítmica usada no cinema por meio da montagem (EISENSTEIN, 2001), porque a montagem intelectual como um discurso de criação da narrativa cinematográfica, do processo narrativo do corte pelo qual o ritmo e a suspensão são operados e, da mesma maneira, o corte entre cenas do cinema também requer a participação e o preenchimento de sentido pelo espectador, portanto, um procedimento de conclusão.

1.2 Interestrutura como estrutura do romance.

A origem e a identidade do romance são ainda questões não resolvidas pela academia. Não que não existam teorias que se proponham a esta empreitada, pelo contrário, o número de trabalhos acerca do romance é vasto. Desde que o romance se tornou uma das mais populares formas de literatura na maioria dos países ocidentais, entre os séculos XVIII e XIX, sua origem e sua forma se tornaram um ponto importante de discussão, por isso, muitos autores e críticos importantes debruçaram-se sobre a questão, fazendo surgir uma grande quantidade de livros para explicar a especificidade o romance, para discutir suas origens e linhas determinantes.

Nesta busca surgiram importantes conexões entre as características do romance e de outras formas literárias realizadas com a intenção de encontrar uma prótese genética, a obra que de fato houvesse dado origem ao gênero romance. Por meio destas tentativas de delimitação foram descobertas, por exemplo, as relações entre o romance e o gênero épico

(HEGEL 1829, apud Bakhtin, 1998), o romance e a novela de cavalaria, o romance e o assim denominado romance antigo Grego (Bakhtin, 1998; DOODY, 1996).

Segundo Bakhtin (1998) a concepção de que o romance seria derivado da poesia épica foi primeiramente criada por Friedrich Von Blankenburg (1774), o qual baseou-se em noções de diferenciação entre a epopeia e o romance no que toca à extensão da história narrada e seleção dos eventos dispostos pela narração.

Essa teoria de que o romance é para a contemporaneidade o que a poesia épica fora para a Grécia antiga, foi por sua vez retomada por Hegel (sendo inclusive a ele atribuída sua originalidade), o qual classificou o romance como o “épico burguês”, fato que já estabelece como base primordial a relação intrínseca entre o romance e a burguesia.

A análise de Hegel acerca desta proximidade entre o romance e a épica, por sua vez, teve grande influência na obra de Luckács (1999), pois este parte dos apontamentos daquele tanto em relação à proximidade do poema épico ao romance, quanto da própria relação entre obra e sociedade que se manifesta na famosa frase de Hegel. Segundo Luckács,

Quando Hegel define o romance como “epopéia burguesa”, coloca uma questão estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que no período de desenvolvimento da burguesia corresponde à epopéia. O romance apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original. (LUCKÁCS, p.89, 1999)

E aqui, algo importante deve ser considerado, não somente em questão da extensão comparável da narrativa épica com a narrativa do romance, nem mesmo com relação a popularidade dos mesmos em seu determinado tempo, mas sim no que tange às implicações filosóficas de cada gênero dentro de cada período histórico. Neste sentido, Lukács afirma que:

Devido a suas finalidades e propriedades, o romance apresenta todos os elementos característicos da forma épica: a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva (como, por exemplo, na lírica) ao princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior. Mas todas essas tendências alcançam sua expressão plena e acabada somente na poesia épica da Antiguidade, que constitui a “forma clássica da epopéia” (Marx). Nesse sentido, o romance é o produto da dissolução da forma épica, que, com o fim da sociedade antiga, perdeu a base para seu florescimento. O romance aspira aos mesmos fins a que aspira a epopéia antiga, mas nunca

pode alcançá-los, porque nas condições da sociedade burguesa, que representam a base do desenvolvimento do romance, os modos de realização das finalidades épicas são tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no ato de que o romance, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica. (LUCKÁCS, 1999, p.93)

Na fala acima de Luckács surge a questão da ação individual como diferença entre a epopéia e o romance. Na epopéia a ação do indivíduo se configura como ação da sociedade, porque o indivíduo não está separado de sua comunidade, ele é, portanto, um representante do *páthos* nacional. Desse modo, o personagem da epopeia representa não apenas a si, não possui apenas sentimentos individuais, mas representa toda uma sociedade, com seus desejos coletivos. O herói épico é uma parte da tradição cultural e social em sua essência, já no romance o indivíduo não mais se liga a toda a sociedade, podendo ser, com sucesso, ligado apenas à sua classe. É nesse sentido que surge o conceito de Luckács do herói problemático em desalinho, o herói que se estabelece na linha do *daemon* e não da ordenação social. Por isso, para Luckács, a sociedade moderna e burguesa é contrária à possibilidade de totalização plena:

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito. (LUCKÁCS, 2007, p.31)

A diferença entre a épica e o romance deriva de uma mudança na estrutura social, visto que o romance, para Luckács (1999 e 2007), é uma narrativa que nasce após uma completa modificação na forma como a humanidade lida com a arte e com a representação em si, pois para ele este gênero não está mais ligado ao passado épico ancestral ou mesmo à divindade, como ocorria na idade média. Na modernidade a arte não se realiza mais na esfera do intocável mundo da fé ou da ancestralidade, ou como dito por Goldmann,

Sendo o romance um gênero épico caracterizado, contrariamente à epopéia ou ao conto, pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo, encontra-se em Lukács uma análise da natureza das duas degradações (a do herói e a do mundo) que devem engendrar, simultaneamente, uma *oposição constitutiva*, fundamento dessa ruptura insuperável, e uma *comunidade suficiente* para permitir a existência de uma forma épica. (GOLDMANN, 1967, p. 9)

Doravante, há uma ruptura social que, para Luckács (1998) e Goldmann (1967), ocorre com o findar da idade média e com a ascensão da burguesia como classe dominante, porque com a implantação do capitalismo como modo econômico ocorre a ruptura entre o indivíduo e a sociedade, na medida em que a própria sociedade já não se apresenta mais pela tradição, como na antiguidade, ou mesmo por intermédio da religião, como na idade média. No capitalismo, a relação entre o indivíduo e a sociedade é intermediada pelo capital e as relações do capital são efêmeras e presentificadas. Por isso o romance, como obra de arte da burguesia e da modernidade é, simultaneamente, reflexo e agente desta perda de capacidade representativa da comunhão entre indivíduo e sociedade existentes no período clássico.

Para Eagleton (2005), esta presentificação do romance se dá de outra maneira, pois, para ele, a modernidade do romance está também associada diretamente a relação entre autor e obra. Segundo o autor, a possibilidade de criação de um estilo individual inexistiria na épica, visto que a obra ainda estava relacionada a esta distância ancestral da Lenda, enquanto no romance surge a possibilidade do estilo pessoal:

Enquanto que o épico não carrega em si assinatura autoral, o romance, por sua vez, possui as digitais do escritor individual conhecidas como estilo. Sua impaciência com modelos tradicionais também está relacionada com a ascensão do pluralismo, quando valores se tornam diversos demais para serem unificados. Quanto mais valores existem, maior se torna o problema do valor em si. (2005, p. 7, tradução minha)¹⁸

Percebe-se que o romance se vincula à modernidade tanto para Eagleton (2005), quanto para Luckács (1999 e 2007), precisamente por esta ruptura entre a sociedade e o passado ancestral. Para Eagleton, a ruptura é o que possibilita a pluralidade de sentidos do presente, a vinculação inerente, portanto, entre o individualismo do romance na era Moderna e, como essencialmente parte desta época, o romance sente em sua estrutura essa perda de conjunção, a qual é sentida por Luckács no paralelo entre o herói épico e o herói romântico, o primeiro, social, o último individual.

Já para Ian Watt (2010), o romance é produto direto da ideologia do individualismo burguês e puritano e, desse modo, Watt focaliza a ascensão de uma classe social cuja ideologia é baseada na individualização e, por consequência, o romance seria uma obra que se

¹⁸Whereas the epic bears the signature of no one author, the novel bears the fingerprints of an individual writer, known as style. Its impatience with traditional models is also related to the rise of pluralism, as values become too diverse to be unified. The more values there are, the more of a problem value itself becomes. (EAGLETON, 2005, p. 7).

vincularia a esses indivíduos, uma obra de arte não mais comunal, mas privada. Esta ideia é corroborada por Watt acerca da relação entre estilo individual e sociedade moderna:

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção do decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual - a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2010, p. 13)

O surgimento do estilo individual do autor para Eagleton pode ser vinculado à teoria de Watt acerca da ruptura entre o gênero romanesco e a tradição formal de representação da estética narrativa até então, assim como ao surgimento do individualismo burguês, visto que ambos os autores, em suas bases marxistas, estão associando a produção cultural a mudanças na formação social e, desta forma, vinculam a produção do romance ao surgimento da burguesia e às modificações na produção e veiculação das obras literárias.

Estas associações do romance como ruptura e inovação, características de uma obra da era moderna são também importantes para a construção de Goldmann de sua *Sociologia do romance* (1967), para quem: “[e]ssas hipóteses dizem respeito, por uma parte, à homologia entre a estrutura romanesca clássica e a estrutura da troca na economia liberal; e, por outra parte, à existência de certos paralelismos entre suas respectivas evoluções ulteriores” (GOLDMANN, 1967, p. 8), ou seja, a análise de Goldmann parte tanto do pressuposto de que a forma do romance está associada à economia burguesa, quanto reconhece que há neste também mudanças interiores à obra que estão em tensão dialética com esta sociedade.

Por isso o conceito de homologia estrutural de Goldmann é interessante para esta tese, pois o crítico parte da premissa lançada por Luckács acerca do herói problemático moderno e da criação de um estilo individual (chamado por Luckács de ironia), e estuda justamente como esta obra da representação humana apresenta uma estruturação homóloga às estruturas sociais vigentes em seu contexto de produção.

Também seguindo a linha de pensamento que relaciona o romance à sociedade moderna e burguesa, Colmer considera o romance como uma criança problema, como o filho mais novo da literatura, mas mais do que isso, como “a literary *parvenu*”, um gênero que se estabelece na persona de um novo-rico. (COLMER, 1967 p.1). Isso coloca o romance como

um gênero novo e que, justamente por ser novo, causa problemas em relação a seus irmãos mais velhos, assim como o novo-rico provoca tensão na aristocracia já sedimentada, uma metáfora que casa perfeitamente com uma origem burguesa do romance.

Bakhtin também considera o romance um gênero que é essencialmente moderno, porém seu conceito não está necessariamente atrelado à sociedade burguesa. Para ele o gênero ultrapassa as barreiras temporais, estando relacionado não com uma origem demarcada, mas com características gerais de uma sociedade moderna que se opõe a valores tradicionais estagnados, um gênero presentificado. Desse modo, Bakhtin aponta três características que definiriam o romance como gênero:

Aponto três dessas particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes: 1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (BAKHTIN, 1998, 404)

Segundo Bakhtin o romance, independentemente da época em que surja, seria um gênero que tem por características a pluralidade discursiva, ou em suas próprias palavras, um gênero de uma era de “heteroglossia”, uma era formada por diferentes tipos de discursos, no caso do romance, uma narrativa que se forma pelo discurso do narrador, das personagens e do autor, por exemplo. Assim, este seria um gênero que surge ao findar de sistemas sociais uniformes e ultrapassados e que renova a literariedade como um todo por não se limitar a definições prontas e fechadas, o que o torna um gênero muito mais do presente e do futuro do que do passado.

Neste sentido é interessante o apontamento de Bakhtin acerca da construção de uma nova área da imagem literária resultante desta presença do romance como um gênero que narra o presente. Tal ponderação está em muito relacionada com as ideias de Luckács acerca da ruptura entre o épico e o romance, pois em ambas a mudança da imagem literária deriva, justamente, da diminuição das barreiras temporais entre o autor e a sociedade, assim como entre o herói e o leitor:

Representar um evento em um único nível axiológico e temporal com o seu próprio e com o dos seus contemporâneos (e por conseguinte, na base de uma experiência pessoal ou de ficção) - significa fazer uma mudança radical, passar do mundo épico para o romanesco. (BAKHTIN, 1998, p.406)

Não gratuitamente, portanto, este conceito bakhtiniano do romance como uma forma moderna e transformadora do presente e do futuro está relacionado às narrativas populares e humorísticas, pois a teoria do riso e do carnavalesco para Bakhtin também são inerentemente vinculadas a esta capacidade de mudança destruidora de dogmas e tabus sociais:

É justamente aqui - no cômico popular - que é necessário procurar as autênticas raízes folclóricas do romance. O presente, a atualidade enquanto tal, o "eu próprio", os "meus contemporâneos" e o "meu tempo" foram originalmente o objeto de um riso ambivalente, objetos simultâneos de alegria e de destruição. (BAKHTIN, 1998, p. 412)

Vê-se que Bakhtin associa o romance tanto à força destrutiva do cômico, quanto ao aspecto da vida popular e mundana. Desse modo, cria-se na teoria do romance bakhtiniana dois paralelos da origem romanesca: o popularismo prosaico da plebe e a presença do baixo drama, duas instâncias que revelam uma distância enorme entre a arte aristocrática da tragédia e da épica das características inerentes ao romance nos objetos de sua representação.

Percebe-se também que, para Bakhtin (1998), o conceito de modernidade atribuído ao romance está ligado a uma tensão dialética entre estagnação e mudança, o que escapa a definições temporais. É isto que permite a Bakhtin associar o romance à sátira menipéia e, ao mesmo tempo, aos diálogos socráticos, pois para ele tanto a logicidade e prosaicidade dos diálogos, quanto a força destruidora da sátira, são elementos de uma sociedade da “heteroglossia”, assim como de uma sociedade presentificada e dialógica.

Isto concerne particularmente aos diálogos socráticos, os quais, parafraseando-se Friedrich Schlegel, podem ser chamados de "romances daqueles tempos", e ainda à sátira menipéia (incluindo-se o Satírico de Petrônio), cujo papel foi enorme na história do romance e que ainda está longe de ser devidamente apreciado pela ciência. (BAKHTIN, 1998, p. 413)

É importante notar que a definição de Bakhtin do romance, assim como das origens do romance, *Sátira Menipéia* e *Diálogos Socráticos*, é extremamente vinculada à escrita em prosa, à qual será a base mais comumente empregada para a construção dos romances, criando-se assim, uma oposição entre prosa (romance) e verso (epopeia).

Tendo isto em vista, a associação com a definição de prosa apresentada por Franco Moretti pode ser resgatada, pois leva em conta a transição das canções de gesta em versos

para as novelas de cavalaria em prosa. Em sua argumentação, Moretti pressupõe que a prosa tenha, de fato, características que se tornaram não apenas mais populares que o verso, como também seja dona de um caráter inerentemente modernizador:

Mas a prosa não é simétrica, e isso imediatamente cria um sentimento de não-permanência e irreversibilidade. Prosa, *pro-vorsa*: olhando adiante (ou defrontando, como na *Dea Provorsa* romana, deusa parideira): o texto tem uma orientação, ele aponta para a frente, seu sentido “depende do que está adiante (o fim de uma sentença; o evento seguinte da trama)”, como notaram Michal Guinsburg e Lorri Nandrea. “O cavaleiro se defendia *de forma tão valente que seus agressores não puderam prevalecer*”; “vamos nos afastar um pouco, *para que não me reconheçam*”; “Não conheço aquele cavaleiro, mas ele é *tão valente que eu lhe daria com satisfação o meu amor*”. Encontrei essas passagens em meia página de *Lancelot*, facilmente, porque em construções consecutivas e finais — nas quais o sentido depende a tal ponto do que está à frente que uma sentença literalmente desagua na que lhe segue — esses arranjos prospectivos estão por toda parte na prosa e lhes conferem seu peculiar ritmo narrativo acelerado. (MORETTI, 2009, p.202)¹⁹

Vê-se portanto que Moretti reconhece na Prosa um caráter de ritmo narrativo inerente que ele não encontra no verso, por conta da contiguidade frasal consequente de orações subordinadas que proporcionam uma cadência no desenvolvimento das ações na prosa que pode ser relacionada tanto ao aspecto de popularização da mesma sobre o verso, quanto à sua construção como elemento dialógico e racional, o que também seria percebido por Goldmann (1967) ao relacionar o nascimento do romance com o iluminismo do século XVIII, que tal qual Bakhtin retomaria os *Diálogos Socráticos* como um proto-romance.

Franco Moretti, por sua vez, vai buscar pontos de existência romanescas fora do ocidente e desse modo encontra uma forma romance na China desde 1600. Para Moretti (2009), o romance Chinês, contudo, não se desenvolveu tanto no século XVIII em comparação com o romance europeu por causa da ausência de uma economia de consumo capitalista, a qual, para ele, está tanto relacionada com a produção em massa de obras, como com a concepção de leitura “extensiva”, ou seja, um método de leitura consumista, que se oporia ao conceito de leitura chinês do período, mais voltado pra um diálogo entre o leitor e a obra, uma leitura “intensiva” percebida nos comentários dos romances segundo o crítico:

¹⁹ Grifos do original.

Por que não houve um desenvolvimento do romance chinês no século XVIII — nem virada estética europeia? As respostas espelham uma na outra: levar o romance a sério como objeto estético desacelerou o consumo — enquanto um mercado mais ágil para romances desencorajou a concentração estética. “Ao ler o primeiro capítulo, o bom leitor já dirigiu seu olhar ao último”, diz um comentário ao *Jin Ping Mei* (que tem duas mil páginas); “ao ler o último capítulo, ele já está lembrando do primeiro”. E assim a leitura intensiva: a única leitura verdadeira e a *releitura*, ou mesmo “uma *série* de releituras, como parecem pressupor vários comentadores. “Se você não faz uso de seu lápis, não dá para considerar realmente como leitura, disse certa vez Mao. *Estudo*; não o consumo de um volume por dia. Na Europa, só o modernismo fez as pessoas estudarem romances. Tivessem elas lido com lápis e comentário no século XVIII, não teria havido o desenvolvimento do romance europeu. (MORETTI, 2009, p. 210-211)

Como vimos, tanto Goldmann (1967), quanto Moretti (2009), reconhecem um ponto de destaque da expansão do romance como gênero popular no século XVIII da Europa e, em ambos, há uma associação entre o romance e o sistema econômico vigente, o capitalismo. A isso também se pode juntar os apontamentos de Hegel e Luckács sobre o romance como um épico burguês, a classe que deu origem à economia liberal.

Seguindo esta relação entre a ascensão da burguesia e do capitalismo na Europa do século XVIII, destacam-se aqui as ideias de Richard Freedman (1975) e de Ian Watt (2010), pois ambos traçam o local de origem do romance como a Inglaterra, mais precisamente, a Inglaterra do século XVIII. Eles levam em conta as filosofias em voga na Inglaterra do Individualismo econômico e puritano como agentes importantes no florescimento do gênero romance, visto que o mesmo é uma forma de arte feita para ser consumida em solidão e que expressa, muitas vezes, uma voz individual, além da tendência a ter as ações de um indivíduo como tema central, como se vê neste trecho da fala de Watt acerca da obra de Defoe:

Certamente *Robinson Crusoe* é o primeiro romance no sentido de que é a primeira narrativa de ficção na qual as atividades cotidianas de uma pessoa comum constituem o centro de atenção. É verdade que tais atividades são enfocadas sob uma luz totalmente secular; mas os romancistas posteriores puderam, como Defoe, abordar os afazeres mundanos do homem sem colocá-los num contexto religioso. (WATT, 2010, p. 78)

Apesar de interessar aqui a definição do romance como a narrativa de uma vida individual e mundana, como Watt a postula, pois esta é facilmente associada às ideias de Luckács e Hegel, deve-se ressaltar que, segundo tal definição, a origem do romance estaria distante da Inglaterra do século XVIII, podendo ser apontada na obra anônima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, de 1554, ou mesmo em *Satíricon* de

Petrônio, escrito em torno do ano 60 D.C., desse modo, invalidando toda a argumentação de Watt.

Mas tanto para Watt, quanto para Freedman a ascensão do romance como gênero também deve levar em conta às vantagens de publicação de romances no século XVIII e, ao mesmo tempo, o crescimento do público leitor naquele período do país em questão, pois para ambos o romance está ligado à produção massiva recorrente da prensa tipográfica.

Contudo, este fato é também questionado por Moretti (2009, p. 209), para quem não foi somente o aumento de leitores o responsável pela ascensão do romance europeu, visto que o número dos mesmos “apenas” dobrara do século XVII para o XVIII, mas sim uma mudança na qualidade do ato de ler em si, pois, como visto acima, para Moretti, os leitores europeus do século XVIII realizavam uma leitura extensiva, distraída e, portanto, veloz e voraz.

No que toca à esta leitura de distração, Watt também destaca a importância da ascensão da classe média em paralelo a do romance e de que a maioria da população de classe média inglesa seria constituída por mulheres, as quais possuiriam muito tempo livre, dada a extrema limitação de suas liberdades de ação e profissão, que as confinava, muitas vezes, ao ócio doméstico, mas que, ao mesmo tempo, permitia às mesmas acesso e tempo para a leitura. Tal situação restrigente também teria acostumado ao público feminino daquela época à introspecção e ao enriquecimento da vida interior em contraste com a exterior, algo que seria uma característica própria do gênero romance para Watt.

Como se vê, Richard Freedman e Ian Watt, diferentemente de Moretti (2009), focam sua análise no Ocidente, desse modo, para eles, a delineação dos criadores do gênero romanesco pode ser estabelecida entre os escritores: Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. No entanto, Freedman exclui Defoe dessa lista, porque para ele:

Mas psicologicamente ele parece ter perdido um ponto básico do romance: que mesmo que o romance usualmente busque um senso de realidade, ele não pretende ser a verdade literal. Quando lemos um romance nós devemos nos identificar com os personagens e com o mundo que eles habitam, mas, ao mesmo tempo, ter a consciência de estar lendo uma ficção que possui as suas próprias verdades supremas a apresentar. (FREEDMAN, 1975, p. 11. Tradução minha).²⁰

²⁰ But psychologice he seems to have just missed a basic tenet of the novel: that while it usually strives for a sense of reality, it doesn't pretend to be the literal truth. When we read a novel we should be empathizing with the characters and the world they inhabit, but at the same time we should also be aware that we are reading a fiction that has its own higher truths to relate. (FREEDMAN, 1975, p. 11.)

Pela citação acima, percebe-se que um dos critérios utilizados por Freedman para a delimitação do romance está relacionado a questão que se estabelece entre fato e ficção nas obras literárias. Para o crítico, ao pretenderem ser “factuais”, ou seja, verdadeiras representações de “fatos reais”, os romances de Defoe produziram uma invalidação de sua literariedade. A delimitação de Freedman, portanto, estabelece-se para além do gênero e demonstra uma concepção de literatura como ficção, ou seja, para o crítico a literatura não pode se disfarçar de factualidade, ela deve se assumir como ficção explicitamente.

É interessante, nesse caso, ponderar como uma ficção que se transveste de fato cessaria de ser ficção, pois tal ponderação revelará que o pensamento de Freedman já está, em alguns aspectos, datado e, em determinados momentos, chega até mesmo a apresentar uma certa inocência na sua argumentação, como no exemplo dado acima, no qual o crítico formula uma estreita delimitação entre real e ficcional na literatura e na própria cultura como marcas do gênero romanesco.

Em se tratando desta definição entre fato e ficção, surge uma outra problemática da caracterização romanesca: a definição de realismo em si, pois o romance, para Watt e Freedman, está fortemente ligado a um realismo formal. Nesta linha de problematização, destaca-se aqui os apontamentos de Arnold Kettle (1971), o qual segue a mesma linha de Watt acerca da origem do romance, inclusive focando sua atenção também na obra de Defoe, e se aproxima de Watt também ao reconhecer a importância do puritanismo inglês na formação do romance do século XVIII, porque para ele o realismo formal do romance de Defoe tem sua origem no pragmatismo dessa religião:

Em termos mais literários alguém poderia dizer que existe uma tensão entre dois tipos de realismo profundamente embutida no romance de Defoe (e determinadora de sua *forma*). Em primeira mão há o vivo realismo da *aceitação* – daqueles que associamos com muitos dos personagens de C.P. Snow, ou seja, personagens que são realistas no sentido de “saber se virar” - e, em segunda mão, há o realismo mais perigoso e excitante, o de *potencialidade* – realismo envolvido na capacidade de perceber as forças internas que agem sobre determinada situação. O primeiro leva Defoe na direção do imbatível poder de registrar a superfície de seu mundo como ela de fato é. O outro revitaliza e cria uma sensação de valores ao livro por nos obrigar a ver o mundo tanto nos termos das deficiências humanas, quanto das possibilidades. (KETTLE, 207, 1971, tradução minha)²¹.

²¹ In more literary terms one might say that deeply embedded in Defoe's novel (and determining its *form*) is a tension between two sorts of realism. On the one hand there is the shrewd realism of *acceptance* - the sort of thing one associates with many of C.P. Snow's characters who are realists in the sense of knowing their way around - on the other hand the more dangerous and exciting realism of *potentiality* - the realism involved in the ability to see the inner forces at work in a particular set-up. The one guides Defoe towards his unrivalled power

Kettle define dois tipos de realismo presentes na obra de Defoe, os quais para ele, são também definidores da forma do romance em questão, o primeiro é o realismo no tratamento dos personagens, o segundo seria o realismo no tratamento do tema. Para Kettle, estes dois realismos são o segredo do sucesso da escrita de Defoe.

Watt complementa esta ideia, definindo-a mais detalhadamente, visto que, para ele, as similaridades entre Defoe, Richardson e Fielding estão relacionadas ao tratamento do tema e das personagens pelo realismo formal. Neste sentido, o crítico considera que o aspecto realista está ligado à descrição espaço-temporal dos romances, principalmente no que concerne ao progresso de uma existência particular na narrativa, complementando a sua ideia, já apresentada acima, de que esta seria uma característica definidora do romance como gênero, a criação de uma narrativa do indivíduo.

Desta forma, reúne-se na definição de realismo formal de Watt, tanto a ruptura com o passado ancestral presente na epopeia, quanto o foco na narrativa do indivíduo contemporâneo, ambos temas apresentados por Luckács (2007). Assim, a composição do realismo formal pode ser entendida como uma congregação dos elementos modernizantes do romance que o definem, pois para Watt:

o romance só se consolidou quando a narrativa realista passou a ser organizada num enredo que, embora guardando a verossimilhança interna de Defoe, também tinha coerência intrínseca; quando o romancista viu as personagens e as relações pessoais como elementos essenciais da estrutura global, e não como meros instrumentos para reforçar a verossimilhança das ações relatadas; e quando tudo isso se subordinava a uma intenção moral. Foi Richardson quem deu esses passos à frente por isso é tido em geral como o criador do romance inglês. (WATT, 2010, p. 141)

Como se pode notar, Watt (2010, p. 311) apresenta além da definição de verossimilhança das personagens como elemento de composição do realismo formal, a necessidade de organização do enredo com coerência intrínseca, uma ausência na obra de Defoe, mas encontrada na de Richardson. Segundo o autor, tal realismo também está fortemente relacionado ao uso constante de linguagem referencial nos romances em questão, pois para ele, enquanto Richardson cria uma apresentação realista, fazendo com que a história aparente ser contada por si mesma, Fielding, por sua vez, introduz um realismo de avaliação,

of recording the surface of his world as it is. The other puts vitality and a sense of values into his book by making us see that world in terms of both its human deficiencies and possibilities. (KETTLE, 207, 1971).

preenchendo a narração com intrusões do narrador, evidenciando que a história está sendo contada por alguém.

Para Luckács, o realismo formal se apresenta como uma forma de distanciamento do romance perante à épica. O crítico vê na obra de Émile Zola um exemplo dessa apresentação banal e típica do cotidiano do indivíduo mundano em oposição ao destaque dado à ação no enredo como a estabelece Aristóteles em sua análise da épica e do drama:

“O interesse não consiste mais na excentricidade da história: a contrário, quanto mais ela for banal e comum tanto mais será típica”. O falso objetivismo deste método manifesta-se aqui com muita clareza, em primeiro lugar, no fato de que Zola identifica o banal com o típico, contrapondo-o apenas ao individual, ao simplesmente interessante e, em segundo lugar, no fato de que ele não vê mais o elemento característico e artisticamente significativo na ação, na reação ativa do homem aos acontecimentos do mundo externo. A representação épica das ações é substituída, nele, pela descrição dos estados e das circunstâncias. (LUCKÁCS, 1999, p. 111)

O apontamento de Luckács é interessante e levanta a problemática, mais tarde discutida também por Henry James em *The art of fiction* (1884) acerca da questão do narrador de ficção entre narrar e descrever, pois os princípios Aristotélicos de literariedade se focam na apresentação da ação em detrimento da narração, levando em conta uma forma de arte que não fora feita para ser lida, mas declamada ou, no caso do drama, representada.

Como exemplo de obra que se vincula, ou tenta se vincular aos princípios aristotélicos de enredo e ação, pode-se apontar *Tom Jones* de Fielding, como se percebe no elogio realizado para a obra por Coleridge (citado por WATT, 2010, p. 287), “Que mestre da composição era Fielding! Palavra de honra, acho que *Édipo Rei*, o *Alquimista* e *Tom Jones* são os enredos mais perfeitos que alguém já criou.”. Como mostra Watt (2010, p. 308), a concepção de realismo de Fielding está subordinada à estrutura do enredo e foca-se na ação descrita, nos personagens que agem e que são movidos por ações externas.

Ao mesmo tempo, Watt considera que há uma ruptura de Fielding com o seu conceito de realismo formal, pois considera o hibridismo da obra deste autor com o teatro cômico, a novela picaresca e o ensaio como uma dissociação da forma romance, ou seja, ele percebe o hibridismo da forma do romance de Fielding como uma desestruturação do gênero romanesco.

Nesse sentido, pensa-se aqui que a escolha do realismo formal se aproxima da questão problemática que se estabelece entre descrição e narração, cujos acontecimentos e ações

estão, muitas vezes, focados na interioridade das personagens e não somente surgem de elementos exteriores, como pode-se dizer dos realismos formais de Zola e James.

Todavia, em sentido contrário à ideia de Watt, é interessante aqui pensar como o romance, como gênero, herda muito de sua estrutura não apenas da narrativa cavaleiresca medieval e da épica clássica, possíveis origens já apontadas, mas também, invariavelmente, herda algo do drama em sua composição.

Entende-se então que o conceito de realismo formal de Watt estabelece um parâmetro não muito rígido de delimitação genética, apresentando certa variação entre as três obras escolhidas por Watt como demarcadoras do gênero romance. Talvez, em decorrência disto, possa-se pensar que a própria teoria de Watt talvez esteja apresentando a origem de mais de um tipo de romance, ao invés de delimitar uma generalização do romance inglês como pretendido, pois pode ser percebido que mesmo na uniformidade encontrada por Watt ao delimitar o nascimento do romance inglês do século XVIII com base no realismo formal há tudo menos uniformidade.

Para manter-se nos exemplos selecionados por Watt, deve-se levar em conta que os romances de Daniel Defoe, tanto *Robinson Crusoe* (1719), quanto *Moll Flanders* (1722), eram ambos estruturados em narrações memorialistas em primeira pessoa e constituem um dos primeiros mascaramentos publicitários do romance tipográfico como uma narrativa de fatos “verídicos”. É por essa via que o autor cria um tipo de narrativa que se propõe a contar o percurso de uma vida inteira, dando origem a um dos primeiros romances de formação ingleses.

E como mostra o próprio Watt, em sua análise destas obras, há também diferença significativa entre as sintaxes e diagramações desses romances precursores, pois a escolha diagramática utilizada por Defoe é muito diferente da construção de cenas elaborada por Samuel Richardson em *Pamela* (1742), cuja organização do enredo é estruturada a partir da narrativa epistolar e não do relato memorialista. Essa técnica, por sinal, proporcionou a Richardson um maior controle de desenvolvimento da personalidade de suas personagens, pois o permitiu explorar a vida interior das mesmas com maior profundidade, visto que ele não se propõe, como Defoe, a narrar uma vida inteira, mas sim um período da mesma com maior desenvolvimento dos temas envolvidos na trama. No entanto, apesar das abordagens completamente distintas, assim como da incorporação de gêneros diversos como componentes de sua estrutura, os quais provocam resultados diferentes em seus leitores, ambas as obras são romances ingleses canônicos.

Já os romances de Henry Fielding são, por sua vez, também organizados de um modo particular que os separa das obras de Defoe e do próprio Richardson, na medida em que Fielding tentou, conscientemente, manter o elo entre o romance e o *epos*, como apontado por Hegel em sua célebre frase. Para Fielding, mais especificamente, o romance surge como a forma herdeira do Épico cômico, por isso quando ele constrói seu romance, o faz seguindo os parâmetros encontrados nas *Poéticas* de Aristóteles e de Horácio. Porém, aqui Watt faz algumas ressalvas acerca dessa adesão da obra de Fielding à herança épica.

Mas, conquanto a magnitude e a variedade da estrutura de *Tom Jones* se coadunem bem com a principal conotação que o termo “épico” tem hoje, afinal trata-se basicamente de uma questão de escala, e não pode constituir evidência de qualquer débito específico com o protótipo épico por parte de Fielding. Contudo, há pelo menos dois outros modos mais definidos pelos quais Fielding transpôs características da trama épica para um contexto cômico: o uso da surpresa e a introdução de batalhas herói-cômicas. (WATT, 2010, p. 268)

Nesse sentido a tentativa de Fielding de manter um elo com as características clássicas da épica cômica, assim como a presença de elementos da novela picaresca e do teatro cômico em *Tom Jones* mostram um claro hibridismo formal e esta hibridização específica com gêneros do cômico aproxima a obra de Fielding da teoria de Bakhtin (1998), pois o crítico, como já dito, considera que a essência modificadora e modernizadora provocada pelo romance está muito próxima do poder destruidor do riso mundano presente nas comédias populares.

Contudo, para Bakhtin, a própria essência do cômico instaura uma separação do romanesco com a épica, tornando a tentativa de recriação de um novo *epos* cômico por Fielding muito mais próxima das comédias dramáticas clássicas e da sátira menipéia, do que de elementos da própria épica:

Porém, a esta extraordinária familiaridade do riso está associada uma problemática aguda e um fantástico utópico. Não restou nada da longínqua representação épica do passado absoluto; o mundo inteiro e tudo o que ele tem de mais sagrado, são dados sem quaisquer distâncias, na zona de contato brutal, onde se pode agarrar tudo com as mãos. Neste mundo, inteiramente familiar, o enredo se desenvolve com uma liberdade fantástica e excepcional: do céu à terra, da terra ao inferno, do presente ao passado, do passado ao futuro. (BAKHTIN, 1998, p.416)

Dessa forma, fica claro que o romance inglês do século XVIII não é, de modo algum, uma forma uniforme e que, pelo contrário, nasce em três estruturas distintas, três romances

que devoraram e incorporaram gêneros diferentes em sua composição: um baseou-se nas narrativas de memórias, outro nas cartas pessoais e outro ainda foi buscar sua base nas formas dramáticas e épicas e, mesmo assim, os três são prototípicos romances ingleses setecentistas.

Nota-se então que há aqui uma interestruturação do romance inglês do século XVIII que torna difícil a sua classificação como delimitadores do gênero romance por suas particularidades no tratamento do tema de acordo com os moldes de um realismo formal. Isto porque o próprio conceito de realismo é flutuante em cada período histórico, visto que os modos de representação da realidade mudam em cada época. Neste sentido, parece mais apropriada a relação estabelecida por Bakhtin para sistematizar uma “estrutura” do romance:

Porém, é característico que o romance não dê estabilidade a nenhuma das suas variantes particulares. Em toda a história do romance desenrola-se uma parodização sistemática ou um travestimento das principais variantes de gênero, predominantes ou em voga naquela época" (BAKHTIN, 1998, 400).

A ideia de que o romance não é um gênero estável parece mais concreta para o trabalho do que a determinação de uma origem do romance por intermédio da estética de representação. Deve-se destacar os apontamentos de Bakhtin acerca do romance no que toca à parodização sistemática realizada pelo romance em sua formação, o que, se aprofundado com sua teoria (BAKHTIN, 1997, p.282) dos gêneros complexos (secundários) que se compõe de gêneros simples (primários), pode ser visto como auxiliar tanto às questões intermediárias quanto interestruturais nas teorizações sobre a estrutura do romance.

Outra teoria que foge a uma generalização baseada no realismo formal é a de André Brink (1998), porque o autor concebe uma delimitação do gênero romance por um outro viés estrutural, o da linguagem. Para ele, os romances teriam uma tendência inerente a discutir a própria linguagem em suas formas, logo, todos os romances seriam metalinguísticos em alguma instância, sempre se revelando como discurso.

Este ponto de vista parece estar relacionado com a ideia de Goldmann (1967) sobre a origem do romance como produto de uma era racionalista, ou seja, de um gênero ligado à razão e não à fé, doravante uma arte do diálogo muito mais próxima da retórica do que pode à primeira vista parecer. Tal fato poderia ser associado também aos apontamentos já apresentados de Bakhtin (1998) e do próprio Goldmann que associam o romance à retórica, apontando como precursor do gênero os *Diálogos Socráticos*. Desse modo, a tentativa de um

conceito de romance buscado por Brink é similar ao aspecto metalinguístico da retórica, ou seja, a construção de um discurso que fala sobre a sua própria edificação como discurso:

Ao perseguir minha hipótese acerca da inerência da linguagem no romance, assim como da narrativa na língua, estarei procurando realizar algo tão ambicioso quanto simplório: ilustrar que a autoconsciência da linguagem/narrativa no romance pós-moderno pode ser traçada desde o próprio início do romance como o conhecemos hoje; mas também que a natureza dessa consciência e os meios pelos quais ela é expressa são únicos em cada romance. (BRINK, 1998. p. 17, tradução minha)²²

Apesar de Brink não ter a intenção de criar uma genealogia do romance, algumas de suas ideias caminham nessa direção e são deixadas em aberto em seu trabalho, principalmente pelo fato de que busca um aspecto determinante do romance como o conhecemos hoje no pós-modernismo, em obras precursoras do gênero e em romances canônicos.

Porém, delimitar o romance como sendo essencialmente metalinguístico ou como propenso a revelar-se como linguagem parece ser um elemento classificatório que apresenta os mesmos problemas que a definição de realismo formal. Isso porque se levarmos em conta as palavras de Jakobson (2010), em geral, todos os discursos constituem-se, em partes de menor ou maior valor, da aplicação das funções da linguagem e, entre estas, estariam como compositivas destes discursos também a metalinguagem.

Além disso, ainda nas palavras de Jakobson (2010), o discurso poético seria inerentemente metalinguístico, ou seja, naturalmente auto referencial. E apesar de sua fala ser direcionada para a poesia, cria-se tanto a dúvida do possível hibridismo do romance com a épica, quanto do fato de existirem romances compostos em uma linguagem indubitavelmente poética, como *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, o que levanta a questão de como o lirismo também não está vinculado a uma possível hibridização no romance e de que modo a linguagem poética também se relacionaria com a linguagem retórica pela ligação da metalinguagem dentro do romance.

Desse modo, muito provavelmente, obras extensas como os romances, os quais são obras geralmente discursivas, nas quais há a presença da fala não apenas do narrador, o qual pode ser, como já visto, poético, mas de personagens em diálogo, o que se apresenta, como

²² By pursuing my hypothesis about the inherence of language in the novel, and of narrative in language, I shall be attempting something both ambitious and very simple: to illustrate that the self-consciousness of language/narrative in the Postmodernist novel goes back to the very beginning of the novel as we have come to know it; but also that the nature of this consciousness, and the means through which it is expressed, is unique in each novel. (BRINK, 1998. p. 17)

mostrado por Bakhtin, como uma pluralidade de pontos de vista, de discursos dentro da obra, possuem elementos que, facilmente, remeteriam a sua própria construção como linguagem. Um exemplo claro deste procedimento é encontrado na obra de Gertrude Stein, *The Making of Americans* (1925), uma obra que conjuga, simultaneamente, um narrador lírico e um discurso retórico sobre a construção do romance, o qual se refere à sua própria escrita constantemente.

Entretanto, um apontamento de Brink na construção de sua argumentação se revela muito importante: a redescoberta que o romance realiza de sua própria composição como mídia tipográfica. Neste sentido, isto é a descoberta deste gênero como linguagem escrita, como grafia e, desse modo, como uma forma que se distancia da épica e do drama, ambos pensados como composições orais, para recitação ou interpretação. O argumento de Brink é bem estruturado na comparação de descobertas similares pela pintura e pelo teatro:

Nas artes esta nova chave foi determinada por uma descoberta ampla – ou, em alguns casos, redescoberta – da mídia como mensagem. À partir de Cézanne a pintura volta suas costas para a longa tradição de “fidelidade à natureza” e começa a se focar na materialidade da tinta na tela. O teatro renuncia a suas tentativas anteriores de criar a ilusão perfeita e nas peças de Pirandello e seus contemporâneos abraça o espaço do palco como palco (o que para Shakespeare não seria algo novo) (...) E então é de se esperar que a literatura, por sua vez, também comece a destacar sua própria mídia, a linguagem, primeiro na poesia de Mallarmé e Rimbaud, e na ficção de Flaubert e Henry James. (BRINK, 1998. p. 1, tradução minha)²³

Brink executa um brilhante trabalho ao apresentar elementos de metalinguagem, comprovando sua análise em diferentes tipos de romances ocidentais. Mas o que interessa de sua análise aqui é esta descoberta do romance como forma tipográfica, no sentido em que Mallarmé redescobriu a poesia moderna e Cézanne, assim como Manet, a pintura. Tendo isto em vista, pode-se afirmar que se existe algo constante da forma romance na modernidade e na pós-modernidade é o seu aspecto como livro impresso, ou seja, a relação que se estabelece na obra como uma mídia tipográfica.

Ademais, a formação e descoberta do romance como livro está extremamente ligada ao reconhecimento do romance também como imagem e não como som, estrutura da composição da épica e do drama gregos, ambos recitados em versos. No romance, vislumbra-

²³ In the arts this new key was determined by a widespread discovery – or, in some cases, rediscovery – of the medium as the message. From Cézanne onwards, painting turns its back on a long tradition of “truth to nature” as it begins to focus on the materiality of paint on canvas. The theatre renounces its earlier attempts to create the perfect illusion and in the plays of Pirandello and his contemporaries embraces the space of the stage as stage (which to Shakespeare would have been nothing new) (...) And so it is only to be expected that literature, too, begins to foreground its own medium, language, first in the poetry of Mallarmé and Rimbaud, and the fiction of Flaubert and Henry James. (BRINK, André, New York University Press, New York, 1998. p. 1)

se a visualidade na tipografia de Machado de Assis e na de Lawrence Sterne, como mostra Antônio Manoel dos Santos Silva:

Um dos norteadores dos criadores-críticos (Machado de Assis foi um deles) tem sido a visualidade do texto, não apenas no sentido apontado por T.S. Eliot, de que a imaginação visual constitui uma das forças operadoras da alta poesia ou da literatura mais densamente significativa, ou segundo Ezra Pound, enquanto fanopéia, mas de um modo, que na poesia ocidental remonta aos gregos, já houvera sido explorado por Lawrence Sterne, fundamentando-se possivelmente na tipografia jornalística do século XVIII, em *The life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, com as páginas pretas ou mosqueadas, capítulos em branco ou faltantes, linhas pontilhadas, travessões alongados, etc. Em *Memórias póstumas*, sua primeira ocorrência se dá no capítulo XXVI (O autor hesita), (...) (SILVA, 2006, p.41)

Talvez seja exatamente esta ausência de organicidade estrutural do romance a causa de tantos críticos traçarem diferentes pontos de origem para o gênero, assim como outros, no sentido oposto, decretarem constantemente a morte do romance. Nessa relação surgiu o que Bakhtin (1998, p. 401) denominou de “índices de gênero”, listas definindo pontos característicos que um romance deveria ter, delimitações que Bakhtin considera como excludentes.

Dessa forma, alguns críticos definiram que o romance seria, estritamente, um gênero da prosa e apesar de existir um apontamento interessante para este conceito, ainda nas palavras do próprio Brink, como visto acima, não se pode esquecer que existem sim romances completamente escritos em verso poético, como, por exemplo, *Golden Gate* (1986) de Vikram Seth, composto por sonetos octossílabos.

Outros ainda, afirma Bakhtin, apontaram como característica do gênero o fato de que um romance deveria, necessariamente, tratar de uma história de amor, como é o caso de *Pamela*, de Richardson e vários outros romances que se debruçam sobre o tema. No entanto, grandes romances canônicos sequer se aproximam deste tema, pois, de fato, o mesmo não é uma necessidade na construção de um romance, mas um acessório. Um dos primeiros romances ingleses canônicos, por exemplo, não se foca nessa situação, como é o caso de *Robinson Crusoe* (1719), de Defoe, obra que relega o amor e mesmo a amizade a um plano secundário frente ao pragmatismo do indivíduo puritano que alcança a satisfação no ato do trabalho solitário; da mesma forma, *Vidas Secas* (1938) de Graciliano, *O velho e o Mar* (1952) de Hemingway, para citar poucos exemplos do cânone, fogem completamente dessa questão para apresentar seus personagens frente à inexorabilidade da natureza e da sociedade, em universos narrativos onde o amor romântico inexistente.

Ainda discutindo os índices bakhtinianos, este aponta que para certos críticos os romances seriam narrativas com enredos fortes e dotados de grandes surpresas, peripécias e ação. E, de fato, encontra-se um exemplo para este caso já na obra de Fielding em *Tom Jones*. Porém, alguns dos melhores romancistas atingiram romances em que quase não se reconhece um enredo, pois o texto se foca em fluxos de consciência ou em diálogos desconexos, dando um maior destaque a construção da obra como linguagem, ou mesmo à construção da personagem simplesmente. Na linha da desconstrução do enredo típico se enquadram muitas obras do *Nouveau-Roman*, como *Le Voyeur* (1955), de Robbe-Grillet.

Para finalizar esta questão dos índices de gênero, retoma-se aqui o senso comum de que o romance possui uma determinada extensão, maior do que uma novela, no caso em questão. Todavia, novelas existem em vários tamanhos diferentes e em várias formas diferentes e ninguém ainda conseguiu definir com precisão qual seria a correta extensão da novela e se o tamanho da novela como determinante genético de origem é um problema em si, o que se dirá do tamanho do romance? Um gênero que ainda está em completa atividade e que produz massivamente novos e novos exemplares a cada novo dia, cada um com seu tamanho específico? É problemático escolher o número de páginas como um índice de determinação, pois as obras, dentro de seus próprios gêneros, variam neste aspecto de forma inconstante.

Ou seja, toda essa fragilidade dos índices de gênero parece demonstrar que tanto a delimitação genética da origem do romance, quanto o seu precoce obituário, são, no mínimo, falácias tão grandes quanto o pensamento apocalíptico de alguns críticos que, não contentes em encomendar um caixão simbólico ao romance, encomendam um para toda a literatura.

Talvez aqui seja importante lembrar as palavras de Eagleton (2005, p. 2) sobre os viúvos prévios da literatura e do romance, já que, para o crítico, “(O que eles usualmente indicam é que *um tipo* de romance morreu, enquanto outro surge.)²⁴.” Isto é, não há a morte do romance como gênero, mas, sim, pode ser que haja a morte de um modo de se fazer o romance e que, paralelamente, surja a escolha de um novo modo. Isto também pode ser associado à ideia de Watt sobre realismo formal, pois o próprio conceito de realismo é mutável e nem por isso, menos vivo.

Continuando esta ideia, portanto, todas as origens do romance, mesmo a historicamente detalhada de Watt, não constituem tanto um ponto de origem do gênero romance, quanto constituem a origem de um tipo de romance. Esses pontos de origem, sejam

²⁴ Tradução minha. No original: “What they usually indicate is that one *kind* of novel has died, while another has come into existence” (EAGLETON, 2005, p.2)

eles encontrados entre os romances gregos antigos, as epopeias, as novelas de cavalaria, os *Diálogos Socráticos*, os *Xiaushuos* chineses ou os folhetins do século XVIII na Inglaterra, são todos válidos como possíveis origens de um tipo de romance, mas dificilmente qualquer um deles pode ser tomado como uma determinação para todos os romances conhecidos, exceto talvez na sua associação conjunta, plural, como exemplares do romance em seu caráter mais interessante, ou seja, a sua forma híbrida.

É nesse sentido que tanto Eagleton (2005), quanto Bakhtin (1998) apontam uma importante característica definidora do romance, o canibalismo de outras formas literárias, pelo qual realiza sua própria construção. Essa forma canibalística é o que levou Eagleton a definir o romance como o “vira-latas dos gêneros”, um gênero misto que continua a devorar novos gêneros e a incorporá-los em sua própria forma.

Como se nota na citação abaixo, Bakhtin também aponta caminhos pra esta “viralatice” do romance, ou seja, para o seu caráter híbrido. Dessa forma, retoma-se, por exemplo, a devoração da retórica na incorporação da forma do romance, como apontado por Goldmann (1967) e por Brink (1998) na sua teorização do romance como forma metalinguística por natureza, porque estas teorias revelam a multiplicidade do gênero e sua constante fome por novas formas a incorporar:

Já desde o começo, o romance e os seus gêneros precursores apoiavam-se em diversas formas extraliterárias da vida pública e privada, sobretudo retóricas (e existe até mesmo uma teoria que deriva o romance da retórica). E nas épocas seguintes de sua evolução, o romance se utilizou larga e substancialmente das cartas, dos diários, das confissões, dos métodos da nova retórica judicial, etc. (BAKHTIN, 1998, 422).

Destaca-se neste sentido a composição do romance como um gênero complexo, secundário, composto por outros gêneros primários, simples, como as cartas e os diários, formulando-se nesta citação em conjunto com os apontamentos presentes na *Estética da criação Verbal* (1997) uma interestruturação inerente ao romance.

Todavia, não se pode esquecer também que Bakhtin começa seu texto afirmando que o romance era, na época da escrita de seu texto crítico, extremamente novo. Anos depois, pode-se constatar o fato do romance continuar sendo uma forma de arte nova, não necessariamente por sua idade, já consolidada pelo menos desde o século XVIII, se levarmos a teoria de Watt a fundo, mas pelo romance ser um gênero em constante renascimento, dada a série de reinvenções de sua forma. O romance é um gênero que se auto reconstrói, pois o mesmo

continua a devorar e a absorver novas formas de arte, remodelando estruturas de outros gêneros em sua própria composição.

Esse caráter de devoração, para esta tese, está ligado ao movimento de modernização que Bakhtin vê no romance, porque este é descrito como uma forma moderna que não se deixa enrijecer, justamente, pelo diálogo-devoração que estabelece com estas outras estruturas e de onde surgem, para ele, os hibridismos formais:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc. Não se trata somente da aparição da imagem do autor no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro (o autor da imagem do autor) redundando em novas relações com o mundo representado: elas se encontram agora naquelas mesmas medidas axiológicas e temporais, que representam num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem representado e que pode atuar junto com ele (mais exatamente: não pode deixar de atuar) nas mútuas relações dialógicas e nas combinações híbridas. (BAKHTIN, 1998, p.417)

Este caráter canibalesco e camaleônico faz do romance um gênero formalmente moderno para Bakhtin, principalmente por sua tendência para a paródia das formas de outras artes e gêneros e para a reutilização de estruturas passadas na criação de uma nova abordagem estética. Nesse sentido, o romance congrega realmente em sua forma a utopia presente no modernismo de transformação do externo pelas forças internas das obras de arte, pois ele, ao devorar uma forma já canonizada, como as cartas, a redescobre e as modifica em sua reutilização.

Apesar desta forma camaleônica ser recorrentemente interpretada como uma não-forma, parece que existe um padrão de hibridismo na estrutura em si do romance, visto que ele tomou aspectos de vários gêneros distintos, um pouco da forma dramática, outro tanto das novelas de cavalaria, ainda outros aspectos da épica, dos diálogos socráticos, das cartas pessoais e da narrativa oral em suas versões mais primitivas.

Do mesmo modo, no seu ápice do século XVIII ao XX, ele também incorporou muito da linguagem jornalística, assim como também recorreu ao uso de imagens em sua composição, figurativa e literalmente, por intermédio da estética da colagem lançada nas vanguardas surrealistas. Paralelamente, o ritmo e a sintaxe do cinema foram, por sua vez, incorporados pelo romance, para mais tarde retornarem ao cinema em uma abordagem

distinta, pois o cinema, assim como o romance, é uma nova forma de arte que também devora a literatura para se reinventar, como os escritos de Eisenstein e de Richards sobre Griffith comprovam.

Desta forma, em tempos de pós-modernismo, época na qual as formas e os temas parecem muito mais fragilizados e mutáveis do que na era moderna, uma era em que a própria definição de termos definitivos como cânone, alta literatura e baixa literatura, assim como o próprio conceito de obra, parecem cada vez mais incoerentes dentro do contexto da análise dos “textos” produzidos na pós-modernidade, as palavras de Bakhtin acerca do processo evolutivo do romance se fazem importantes:

O processo de evolução do romance não está concluído. Ele entra atualmente numa nova fase. Nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance. (BAKHTIN, 1998, p.428).

Bakhtin aponta aqui um aspecto importante do romance no começo do século vinte, pois há uma retomada de questionamentos e um novo aflorar da crítica literária em sua época que fortalecem o tom utópico de sua fala. Dessa forma, sua utopia reverbera a sua teoria moderna do romance, pois como apontado por Jameson (1991), o modernismo é, em sua gênese, utópico.

Portanto, considerando a fala acima de Bakhtin, se o romance estava ainda em uma nova etapa evolutiva no século XX, a sua produção no século XXI não deixa de apresentar novas formas de hibridismo até então não exploradas, ou seja, o gênero não deixou de evoluir, haja visto a incorporação de elementos das mídias digitais e dos videogames em sua construção, como mostra o romance *House of leaves* (2000) de Mark Danielewski²⁵, o qual utiliza-se de diagramação visual para requerer a interação do leitor na construção da narrativa.

Ainda que exista uma parcela inquestionável de controvérsias acerca da origem do romance, e é provável que elas continuem a existir, ou que novas teorias venham a complementá-las sem esclarecê-las definitivamente. Estas controvérsias e impasses perseveram e constituem a própria natureza da arte, pois como dito por Henry James: “A arte

²⁵ Romancista norte-americano, nascido em 1966 em Nova Iorque, filho do diretor de cinema Tad Danielewski. Utiliza uma técnica de composição conhecida como escrita visual, caracterizada por uma experimentação tipográfica e mudanças na disposição da página.

vive de discussão, de experimentos, de curiosidade, de variedade de tentativas, da troca de ideias e pontos de vista.” (JAMES, 1888, p.1, tradução minha)²⁶.

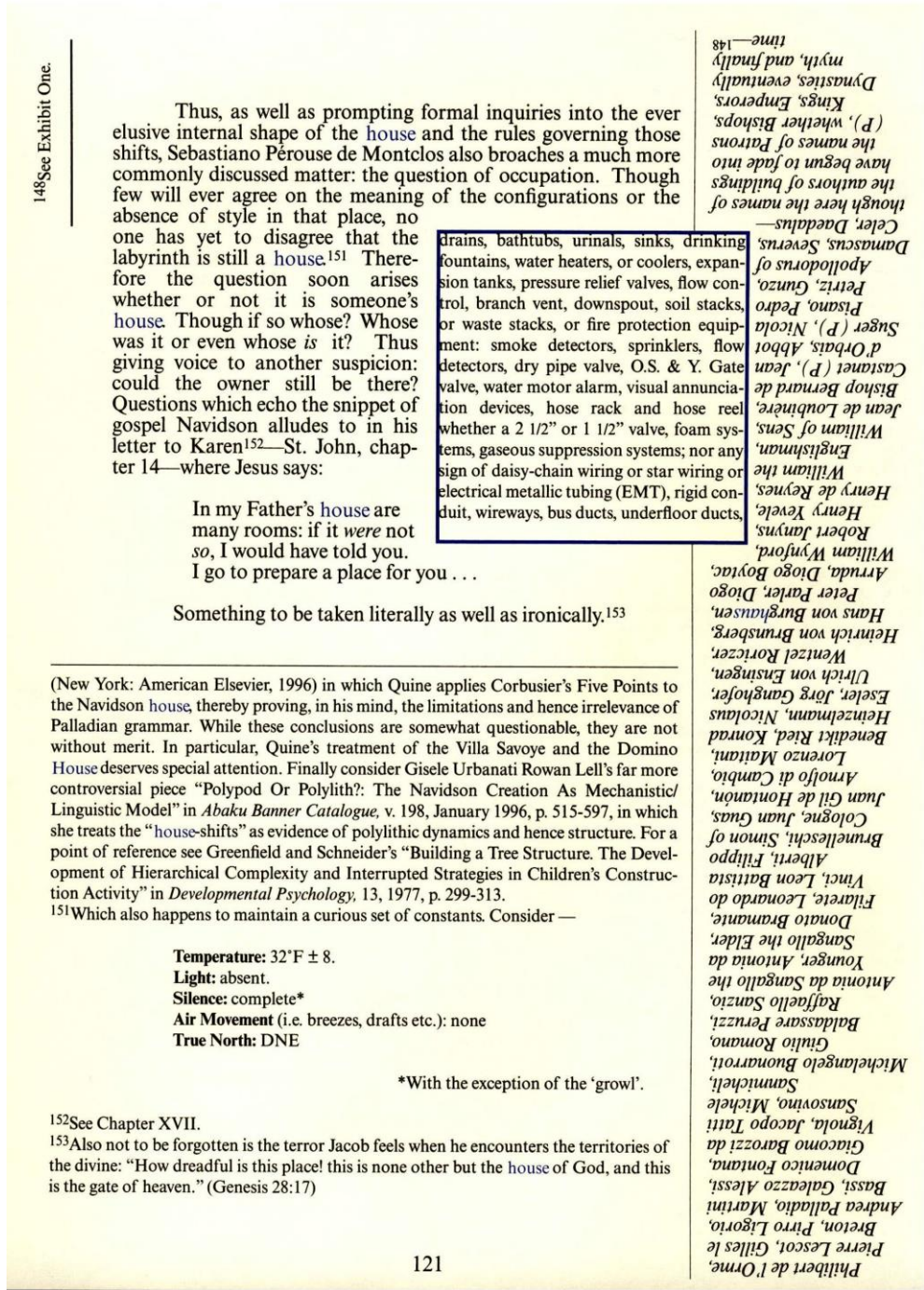


Figura 6 Página 121 do romance *House of Leaves* (2000) de Mark Danielewski

²⁶ “Art lives upon discussion, upon experiment, upon curiosity, upon variety of attempt, upon the exchange of views and the comparison of standpoints”. (JAMES, 1888, p.1)

Para esta tese, as próprias controvérsias apontam novas ramificações do romance, pois enquanto o gênero continuar a ser produzido e consumido, ele será sempre reinventado, porque se trata aqui de um gênero vivo e contemporâneo, com o qual novos escritores abrem caminhos para novas formas ou remodelam antigas estruturas com novos usos.

Doravante, neste trabalho a definição de romance utilizada se pauta na concepção da interestruturalidade do gênero em sua fundação, ou seja, a miscigenação de estruturas de outras linguagens constitui a natureza do romance, de tal modo que este procedimento lhe é inerente, independentemente de sua origem fundamental. O que importa aqui é o fato de que o romance se modificou, expandiu-se em novas formas, tendo, por consequência, novas origens a cada nova obra/realização.

O pensamento que norteia este trabalho, portanto, é o oposto ao estabelecido por Watt quando este afirma que “a técnica de Fielding era eclética demais para tornar-se um elemento permanente do romance – *Tom Jones* é um romance apenas em parte” (WATT, 2010, p. 308), considerando, neste sentido, *Tom Jones* menos romance por conta de sua hibridização.

Para esta tese ocorre o contrário, o hibridismo de *Tom Jones*, com suas referências estruturais às novelas, ao teatro e ao ensaio, faz com que esta obra seja para o crítico menos romanesca, como se a sua qualidade como membro do gênero romance fosse diminuída pelo seu hibridismo formal. No entanto, seguindo a lógica que orienta o presente trabalho, é justamente por conta de seu hibridismo formal que *Tom Jones* revela-se como romance em sua plenitude.

1.3 Estruturas híbridas da narrativa sequencial

As narrativas gráficas assim como o romance possuem diferentes pontos de origem determinados por diferentes críticos. McCloud (2005), apesar de apontar possíveis antepassados distantes, como a pintura realizada trinta e dois séculos atrás encontrada na tumba de Menna, um escriba egípcio, ou como a *Tapeçaria de Bayeux*, imenso tapete bordado que narra a conquista normanda da Inglaterra, em 1066, exime-se de determinar um ponto exato de origem, focando-se no surgimento da produção reprodutível da arte sequencial com a prensa, dando como exemplo a distribuição da obra *As Torturas de Santo Erasmo*²⁷ de 1460 e na obra de Hogarth *A Harlot's Progress* de 1731.

Srbek (2005) também foca sua visão acerca dos quadrinhos após o advento da prensa e concorda com McCloud que uma das primeiras obras a congregar todos os elementos da narrativa

²⁷ Série de xilogravuras que apresentam as torturas de Erasmo de Formia.

gráfica como a conhecemos hoje é a *Histoire de M. Vieux Bois*, de Rodolphe Töpffer²⁸, publicada em 1837. Dessa forma, para ambos os críticos é na obra de Toppfer que todos os elementos estruturais da narrativa gráfica definitivamente aparecem em uma forma uniforme, ou seja, que encontra-se a presença de balões, imagens, texto escrito, vinhetas, canaletas, etc. Srbek ainda destaca como ponto delimitador genético que essa narrativa foi impressa, vendida e consumida em massa pela sociedade e que tal forma de divulgação e recepção é parte importante da estrutura das narrativas gráficas contemporâneas.

Dessa forma, pode-se dizer que Srbek e McCloud levantam dois aspectos importantes em origem: primeiramente uma forma orgânica da estrutura dos quadrinhos, percebível pelo hibridismo inerente do gênero entre imagens e texto escrito, o qual criou convenções únicas como o balão, o ruído onomatopaico visual, etc.; e, em segunda instância, uma forma reproduzível e, doravante, consumida em massa, o que, automaticamente, relaciona a origem dos quadrinhos com sua natureza moderna.

Nesse sentido, a visão de ambos se aproxima, paralelamente, da de Watt (2010) acerca do romance, pois ambos, romance e arte sequencial, podem ser pensados como artes que surgem no advento da modernidade e na ascensão da burguesia ao poder, assim como formas de arte que estão associadas à reprodução massiva e ao consumo da leitura distraída (MORETTI, 2009).

Do mesmo modo, a leitura de Srbek pode ser associada às ideias de Goldmann (1967) em sua *Sociologia do Romance*, pois ele vincula a obra de arte sequencial à sua qualidade como mercadoria de consumo massivo na sociedade burguesa, o que imbui nas estruturas do romance gráfico os conflitos desta sociedade capitalista.

Vale destacar que interessa aqui apontar não uma origem genética dos quadrinhos, ou uma definição ontológica da sua forma, mas sim possibilitar uma breve historicização do seu surgimento como produto de mercado e consumo e as principais características da sua estrutura narrativa.

Para tanto, deve-se começar indicando que os quadrinhos, nos Estados Unidos, como forma livresca definida devem muito de sua origem material à produção do caderno dominical dos jornais norte-americanos, os quais vinham repletos de tiras de quadrinhos em edição colorida e diagramada especialmente. Essa edição especial é um dos primeiros materiais massivos a veicular um conteúdo em cores contendo somente narrativas gráficas e surge como consequência da concorrência jornalística entre William Randolph Hearst e Joseph Pulitzer,

²⁸ Desenhista e pintor Suíço, filho do pintor Adam-Wolfgang Töpffer, nascido em 1799 e morto em 1846, considerado por muitos como o pai da forma hoje conhecida como quadrinhos.

pois os quadrinhos assomam aqui como um elemento de consumo que afetava a revenda dos jornais em questão (JONES, 2006).

É após a produção do caderno de domingo, portanto, que a história dos quadrinhos se acelera e se expande rapidamente, assim como é para o jornal de William Randolph Hearst que Outcault leva a sua série de tiras, *Hogan's Alley*, com seu famoso personagem The Yellow Kid em 1897, e é também para os jornais de Hearst que Winsor McCay irá publicar *The adventures of Little Nemo* entre 1905 e 1911. McCay e Outcault produziram no jornal de Hearst duas obras fenomenais das narrativas gráficas no formato tira jornalística, o qual se caracteriza pela extensão curta, geralmente empregando apenas três ou quatro painéis em sua narração.

As tiras de jornal são o que desencadeiam a denominada “Era de Ouro” dos quadrinhos, com o advento de narrativas principalmente voltadas para o gênero de humor e aventura. Não é de se surpreender, portanto, que os nomes dos quadrinhos nos países de língua inglesa tenham sido vinculados ao efeito humorístico, como se vê nas denominações *funnies* e *comics*, pois as primeiras histórias gráficas se voltavam, justamente para a produção cômica.

Mas já no começo das tiras de jornal surgem também as histórias de aventura e é em decorrência delas que se cria o hoje onipresente gênero de super-herói dos quadrinhos. Os uniformes dos heróis super-humanos, os quais tornaram-se ícones deste tipo de narrativa, aparecem primeiramente na tira *O Fantasma*, em 1936, de Lee Falk, porém, as tiras de aventura contam com inúmeros outros heróis como Dick Tracy, Mandrake, Flash Gordon, Tarzan, etc, os quais não definiram apenas o gênero super-humano, mas que estão ligados a um conceito de herói que perpassa toda a literatura ocidental, como percebe-se na análise de Umberto Eco em *O super-homem de massa* (1991).

É em 1938, entretanto, que um passo gigantesco é dado no conceito de livros de narrativa gráfica com a publicação de *Action comics* #1, pela editora National, atual DC comics, pois esta edição da revista continha a mais nova criação de Jerry Siegel e Joe Shuster, uma narrativa sobre um personagem chamado Superman. Tal história foi um sucesso absoluto de vendas e redefiniu a forma como as narrativas gráficas eram vendidas e manuseadas pela indústria.

Menciona-se aqui o gênero de Super-heróis, pois o mesmo está, inerentemente associado à forma livresca dos quadrinhos, na medida em que eles surgem, especificamente,

em revistas²⁹ e começam a definir as bases para um romance gráfico futuro, visto que, são nas páginas dos heróis, estas narrativas massivamente consumidas em decorrência do baixo preço de sua produção, que ocorrem grandes experimentos com a forma narrativa dos quadrinhos, os quais começam a buscar efeitos de movimento nas linhas do desenho e nos ruídos das páginas, assim como criar novos significados pelo uso das cores empregadas no desenho.

Mas o conceito de romance gráfico surgiria apenas mais tarde na América. O conceito foi motivado por autores Norte-Americanos que queriam atribuir um maior valor literário a sua produção de forma a separá-los dos *mainstream comics*, principalmente dos *comics* de super-heróis. Esta mudança, que surge com a intenção de se criar um novo nicho de mercado de narrativas gráficas distintas é deveras interessante, principalmente se associada com a relação estabelecida entre valor literário e valor de mercado.

Além disso, essa situação revela que essa relação de valor literário *vs.* valor de mercado é presente não apenas nos quadrinhos que querem se aproximar da literatura, mas da própria literatura de *Best Sellers*, os quais são considerados como literatura barata, ruim, porém tal associação não ocorre, necessariamente, por sua narrativa, embora haja também esta relação, visto que os temas e os procedimentos abordados voltavam-se, em sua grande maioria, para a venda e não necessariamente à um trabalho e elaboração do material artístico. Mas interessa aqui a associação desse valor ser atribuído pela qualidade do papel em que estes romances eram impressos, um papel de baixa qualidade que barateava o custo de produção, permitindo que a edição fosse vendida a baixos preços, o *pulp*, o papel de polpa. Dessa forma, o termo *pulp-fiction*³⁰, ficção barata, associa diretamente qualidade de material com qualidade literária, valor de preço com valor literário.

Neste sentido, a criação do termo romance gráfico surge como uma forma de distanciamento das obras do tipo *pulp-fiction*, e uma tentativa de associação com uma suposta literatura de alta qualidade ao valer-se da terminologia “romance”, um gênero literário já canonizado no século vinte que, por associação, tornaria estas narrativas gráficas mais atrativas a uma leitura “séria de valor literário”, oposta à leitura despreziosa dos *funnies*.

Este procedimento ocorre paralelamente a uma mudança na mídia desta narrativa gráfica, pois este novo conteúdo, de “maior valor”, vai ser apresentado em um novo material, impresso em papel de maior qualidade, com uma maior dimensão diagramática e um melhor acabamento, tornando-se assim, um novo formato.

²⁹ O termo utilizado por Wolk é *pamphlets*, que pode ser traduzido aqui pelo bom e velho gibi.

³⁰ Termo que deriva dos produtos impressos no papel de polpa, *pulp*, um papel de baixa qualidade.

É importante ressaltar, contudo, que no continente Europeu, as narrativas gráficas também se desenvolveram em forma livresca de qualidade na produção dos famosos Álbuns de quadrinhos. Estes eram produzidos em papel de alta qualidade, geralmente no tamanho A4, com o comprimento entre 30 e 100 páginas, os quais, comumente, possuíam histórias fechadas em si mesmas. É nos Álbuns europeus que surge a produção de *As aventuras de Tintim*, primeiramente publicadas em 1929, em suplementos de jornais e em revistas, para mais tarde, em 1950, serem apresentados finalmente no formato Álbum. Da mesma forma ocorre com as narrativas de *Asterix* em 1959, por isso, a mudança diagramática na mídia do quadrinho norte-americano para uma criação do romance gráfico está relacionada também a uma aproximação dos quadrinistas americanos ao modo de publicação do quadrinho europeu.

Todavia, na América, o enriquecimento e aproximação com a literatura não teve apenas motivos de formato, pois também ocorreu para distanciar os romances gráficos de qualquer relação que os poderiam aproximar da caça às bruxas realizada após a publicação do livro de Fredric Wertham, *Seduction of the innocent*, em 1954, época áurea do Macarthismo, ou seja, da repressão do governo Norte-Americano à liberdade de expressão.

Isto posto, verifica-se que o termo romance gráfico foi primeiramente utilizado em 1964, porém apenas em 1972 este foi oficialmente empregado por uma editora, no caso em questão, na publicação de *Sinister House of Secrets*, da editora DC comics. A popularidade do termo, no entanto, deve sua estabilidade à publicação de *A Contract with God, and Other Tenement Stories* de Will Eisner em 1978 (WOLK, 2007), pois a obra de Eisner se propunha realmente como um romance gráfico, que, apesar de poder ter sido inspirado nos romances ilustrados, nada possuía de sua qualidade estática e, muito pelo contrário, experimentava os limites da narração por imagens. A narrativa de Eisner é também profunda, trabalhando com os grandes temas da literatura de uma forma que foge do universo quatro cores até então comum na maioria dos quadrinhos, principalmente após a criação do selo do *Comics Code Authority*, o qual dizimou as produções de quadrinhos adultos da época e pasteurizou as narrativas de forma a agradar aos princípios de censura do Macarthismo.

Com o sucesso das *graphic novels* como edições de luxo, as editoras de quadrinhos de super-heróis começaram a produzir volumes próprios, reunindo minisséries, ou partes de uma narrativa mais longa de quadrinhos, previamente veiculados como *pulp fiction* em edições encadernadas. Os exemplos de maior destaque são *Watchmen* (1986) de Alan Moore e Dave Gibbons e *The Dark Knight Returns* (1986) de Frank Miller, levando-nos a perceber que, embora exista uma valorização ideológica atribuída ao material, a narrativa em si que emerge

no romance gráfico, muitas vezes foi originária do próprio *comic book* considerado como um veículo ideologicamente de menor valor literário.

É importante notar que a qualidade do romance gráfico atual como narrativa que se distancia do tema dos super-heróis deve muito não apenas ao Álbum Europeu, como também aos fanzines e às produções marginais da década de 60, porque essas narrativas são fruto da contracultura americana e apesar do valor barato de sua produção, a qual, comumente era feita utilizando-se xérox e distribuída de mão em mão, apresentando um caráter mais artesanal em sua criação e venda, extrapolava os limites da vinculação de valor ao material e, revertendo essa questão, conseguia produzir narrativas que não apenas estavam livres das amarras do CCA, como também se voltavam violentamente contra ele e contra a sociedade que o implementava.

É o caso dos quadrinhos de Robert Crumb, por exemplo, o qual produzia histórias curtas, com uma crítica ácida contra a sociedade. Os fanzines e os *Underground comix*, portanto, voltaram a produção quadrinística para a caricatura social, para a paródia, para o humor destrutivo dos dogmas sociais. Eles trouxeram para a narrativa as questões sexuais e políticas, combatendo a censura de sua época, mantendo vivas no gênero das narrativas gráficas as grandes questões literárias de uma forma mais próxima da literatura contemporânea da época.

1.3.1 A estrutura do romance gráfico

Como esta se trata de uma tese de doutorado voltada para a área de Letras, faz-se necessária aqui uma discussão acerca das estruturas elementares que compõem uma narrativa gráfica e, para tanto, a primeira asserção que se deve fazer é o reconhecimento do caráter duplo da composição de uma narrativa gráfica entre a estrutura imagética e a presença do texto escrito. Desse modo, o gênero dos quadrinhos é uma forma essencialmente híbrida, como mostram as palavras de Eisner:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1999, p. 8)

Eisner afirma que os quadrinhos são regidos tanto pelas normas da arte pictórica, quanto pelas normas narrativas da literatura verbal e que consequentemente a leitura de um quadrinho demanda um esforço por parte do leitor que se depara com uma narrativa composta por estruturas destas duas mídias.

O caráter duplo dos quadrinhos entre a visualidade e a verbosidade fazem com que eles sejam, normalmente, julgados por comparação com outras formas de arte, como a literatura, o cinema e a fotografia, essas análises, quando não direcionadas a uma inferiorização dos quadrinhos frente a estas outras formas de arte, são muito produtivas e levantam elementos não somente da estrutura dos *comics*, mas aspectos estruturais que transitam entre estas mídias e que podem ser tomados como ferramentas para uma análise interestrutural.

Neste caso, toma-se aqui a comparação de Douglas Wolk (2007), entre a literatura escrita e a narrativa quadrinística, como uma dessas teorias que elucidam aspectos importantes da estrutura dos quadrinhos. O mérito de Wolk, como se vê na citação abaixo, está em reconhecer o aspecto narrativo da arte sequencial:

É importante notar que os quadrinhos são mais próximos, na forma que os experimentamos fisicamente, dos livros em prosa. Nós assistimos um filme, vemos uma fotografia (uma imagem solitária em desenho), mas nós *lemos* os quadrinhos. Este é o processo: os seguramos em nossas mãos, virando suas páginas, retirando deles histórias ao cavarmos significados de ponta a ponta. Mesmo assim a comparação é excessivamente defeituosa, porque os quadrinhos não são apenas mais visuais do que a prosa, eles também são *menos* verbais. (WOLK, 2007, p.25, tradução minha)³¹

Portanto, a narrativa gráfica é, antes de tudo, lida no sentido em que há uma leitura de sua sintaxe particular das sequências de imagens pelo seu leitor, o qual para realiza-la se vale do processo de conclusão, como afirma McCloud. A mídia dos quadrinhos então está muito próxima da mídia da narrativa tipográfica, pois ambas são veiculadas em livros e ambas são lidas por um leitor que controla o fluxo de sua leitura pelo mover das páginas. Contudo, como

³¹ It is worth noting that what comics are closest to, in the way we physically experience them, are prose books. We watch a movie, we look at a photograph (or a single, wordless drawn image), but we *read* comics. That's the process: holding them in our hands, turning their pages, getting stories from them as we burrow from one end to the other. Even so, the comparison is badly flawed, because comics aren't just more visual than prose; they're *less verbal*. (WOLK, 2007, p.25)

aponta Wolk, o caráter gráfico dos quadrinhos os distanciam e os singularizam frente à literatura.

Esse distanciamento ocorre porque a organização do fluxo narrativo nos quadrinhos não está restrita somente pelos signos verbais, mas pelo contrário, como mostra a fala de Wolk, o verbo nos quadrinhos aparece de uma forma também específica, pois na arte sequencial a narração textual deve, sempre, ser reconhecida pelo seu aspecto espacial. Segundo Líber Paz:

Devido à sua natureza híbrida, há que se considerar também a relação/comparação entre quadrinhos e literatura. As duas linguagens (escrita e quadrinho) diferem não só pela utilização de imagens, mas também pelo modo como essas imagens são utilizadas e se relacionam entre si e com os demais elementos constituintes da obra na construção de significado. Por outro lado, os dois produtos (livro e revista em quadrinhos) guardam certa semelhança em seu acabamento e fruição (a virada de páginas, o modo como o olhar percorre as páginas, o sentido de leitura). Muitas vezes quadrinhos e literatura partilham exatamente dos mesmos veículos de produção e comercialização. (PAZ, 2008, p. 117-118)

Também para Srbek (2005), o caráter duplo deste gênero torna os quadrinhos uma forma de arte singular, cujas características estruturais são também únicas e, por consequência, não podem ser julgadas com base em outras formas de arte, sejam estas literatura ou cinema, dessa forma, o crítico defende que os quadrinhos possuem uma especificidade estrutural, uma linguagem própria:

Uma sequência de representações visuais interdependentes é a estrutura básica dos quadrinhos; com ela constitui-se a narrativa, um *texto* que pode ou não incluir linguagem verbal. Esta, quando aparece, em geral é incorporada ao espaço visual da página através dos balões, das legendas e das representações gráficas de onomatopeias. Ao contrário do que possa parecer, os quadrinhos não são uma simples mistura de desenhos e palavras, mas sim uma linguagem artística específica (é importante lembrar que embora o nome genérico *quadrinhos* seja aplicado tanto às histórias em quadrinhos propriamente ditas quanto às tirinhas, elas são formas de comunicação distintas, apesar de usa origem comum e das semelhanças formais; neste livro, ao analisar a linguagem dos quadrinhos, refiro-me sempre às especificidades das histórias em quadrinhos). (SRBEK, 2005, p. 29).

Tendo em vista a ideia da arte sequencial como uma forma singular com regras de composição próprias, Scott McCloud (2005) se volta para uma delimitação da arte sequencial

tomando como base aspectos inerentes a este gênero que levem em conta seu caráter híbrido, por isso, a solução para o crítico reside em não se esquecer do aspecto visual da escrita, o que o leva a definir as narrativas gráficas como: “Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 2005, p. 9).

Ou seja, o elemento eleito por Scott McCloud está relacionado ao aspecto de justaposição em sequência de imagens e aqui ele considera o alfabeto, as palavras em seu caráter pictórico e sequencial também como imagens justapostas, dessa forma, criando um paralelo entre a sintaxe do texto escrito e uma sintaxe singular e imagética dos quadrinhos.

No que toca à imagem, portanto, há também semelhanças entre a arte sequencial e a fotografia, inclusive, pela presença de uma forma de narrativa sequencial na forma das fotonovelas, as quais se apresentam ao leitor também em imagens justapostas em sequências, mas com uma diferença midiática importante, porque suas imagens narrativas não são elaboradas manualmente no desenho ou na pintura, sendo compostas pela fotografia e disso resulta uma criação de significados distintos:

Todo desenho em seu estilo é uma interpretação visual do mundo. A imagem fotográfica possui uma ontologia visual completamente diferente. Quanto mais estilizado ou caricatural um desenho, mais provável será o fato de um diretor de cinema experimentar problemas ao tentar capturar tal representação em um filme. (GORDON; JANCOVICH, MACALLISTER, 2007, p. xii, tradução minha)³²

Como mostram Gordon, Jancovich e Macallister, o desenho carrega em sua estrutura um estilo pessoal que o difere essencialmente da fotografia, pois o desenho, em suas linhas e traços, é uma representação mais subjetiva e indireta do que a fotografia. Os autores citam a caricatura e o desenho estilizado como exemplos e, neste sentido, podemos adicionar que, nos quadrinhos, o fato do desenho ser seu componente adiciona uma ilusão de movimento que inexiste na fotografia, pois no primeiro a forma não está sujeita às normas físicas da realidade como os atores dos fotogramas, possibilitando ao artista gráfico experimentar movimentos corporais ou adicionar elementos visuais que inexistem nos signos disponíveis para o fotógrafo.

³²Every drawing is in its style a visual interpretation of the world. A photographic image has a completely different visual ontology. The more stylized or caricatured a drawing, the more likely the director of a movie will experience problems in finding a way to capture such representation on film. (GORDON; JANCOVICH; MACALLISTER, 2007, p. xii)

A comparação com a fotografia também desperta a necessidade de uma discussão entre os quadrinhos e o cinema, pois ambos são formas de arte compostas pela junção de signos imagéticos e verbais e em ambos a sua narrativa se organiza por uma questão de sequencialidade destas imagens.

Contudo, para além da diferença básica entre quadrinhos e cinema, na qual deve-se levar em conta a presença do som como produtor de sentido neste último que inexiste no primeiro, Cirne (1972) afirma que qualquer análise que ocorra entre obras do cinema e dos quadrinhos deve passar pela diferenciação entre tempo e espaço, pois na opinião do crítico, enquanto o cinema é sequencializado pelo tempo, ou seja, pela sobreposição no tempo de imagens, as narrativas gráficas se sequencializam no espaço.

Scott McCloud partilha da mesma opinião, baseando-se da mesma maneira que Cirne no processo utilizado pelas mídias para compor a sequência de imagens. É tendo em mente que as imagens cinematográficas são sobrepostas temporalmente em uma mesma tela e que as imagens dos quadrinhos ocupam espaços distintos dentro da página que ele afirma: “O **Espaço** é pros **quadrinhos** o que o **tempo** é pro **filme**.” (2005, p. 7). Isso levanta um aspecto importante da composição da página dos quadrinhos como meio de recepção visual da narrativa.

Contudo, é importante enfatizar sempre a independência da forma quadrinística em relação às outras artes, porque, infelizmente, ainda há quem associe as narrativas gráficas a uma sub-forma ou uma para-forma em relação à literatura e aos cinemas. Nesse sentido, usa-se aqui as palavras de Wolk:

Quadrinhos não são prosa. Quadrinhos não são filmes. Eles não são uma mídia direcionada ao texto com imagens ilustrativas; Eles não são o equivalente visual da prosa narrativa ou uma versão estática do filme. Eles são próprios a si mesmos: uma mídia com suas características particulares, suas próprias armadilhas e liberdades. (WOLK, 2007, p. 14, tradução minha)³³

Isto é dito com a intenção de se especificar a visão deste trabalho, afinal, a comparação entre estruturas diversas é o foco da tese e exatamente por isso é importante salientar que se considera aqui todas as artes em um mesmo patamar de qualidade e relevância, ou seja, não há a intenção de se criar uma hierarquia de valor nesta tese. Por isso ressalta-se a

³³ Comics are not prose. Comics are not movies. They are not a text-driven medium with added pictures; they're not the visual equivalent of prose narrative or a static version of a film. They are their own thing: a medium with it own devices, its own traps and liberties. (WOLK, 2007, p. 14)

independência dos quadrinhos como forma e a sua característica de mídia singular, e, para tanto, abaixo elenca-se alguns elementos básicos dessa mídia específica.

1.3.1.1 A página

Como vimos, a sintaxe narrativa se dá na justaposição destas imagens na página, o que faz com que a página nos quadrinhos se apresente ao leitor como um mosaico de imagens em uma primeira visão. Desse modo, não se pode ignorar que a leitura da narrativa ocorre também na apreensão do apanhado geral dos painéis em uma primeira visão da página e que apenas depois dessa apreensão total é que se realiza uma leitura parcial de cada painel dos quadrinhos (GROENSTEEN, 2007).

Deve-se apontar aqui também que a mudança entre páginas nos quadrinhos é considerada como um importante processo rítmico tanto por Eisner (1999) quanto pelo próprio McCloud (2005), dessa forma, os textos destes autores acerca da diagramação das narrativas gráficas, apesar de priorizar a distribuição espacial das imagens nas vinhetas e das vinhetas nas páginas, não deixam de levar em conta a produção rítmica de leitura na página completa.

1.3.1.2 A vinheta

Também chamada de painel, quadro, quadradinho ou requadro, a vinheta é o que nomeia o gênero no Brasil e em Portugal, conhecido aqui como história em quadrinhos e na terra lusitana como história em quadrinhos. É neste quadro, ou como Eisner o denomina, o requadro, que se distribuem imagens e palavras para a formação de uma parcela narrativa da narrativa sequencial.

Para Eisner, além da sua função principal de emoldurar a imagem e o texto: “o requadro do quadrinho em si pode ser usado como parte da linguagem “não verbal” da arte sequencial” (EISNER, 1999, p. 44), portanto, o formato e a dimensão da vinheta, a expressão de suas linhas, criam dentro da narrativa novas significações possíveis. Eisner ainda aponta que a ausência do requadro também cria uma significação específica, no caso a de sensação de infinitude do espaço no qual os objetos e as ações estão dispostos na página. (EISNER, 1999, p. 45)

Além disso, não se pode esquecer que a sintaxe narracional se estabelece nos quadrinhos pela justaposição das vinhetas na página, ou seja, o requadro não é apenas uma moldura ou uma nova significação gráfica, mas uma estrutura da forma narrativa no eixo da composição da narração, pois sua disposição provoca nos quadrinhos o mesmo efeito que a montagem de tomadas e cenas provoca no cinema para a criação de sentido.

1.3.1.3 A canaleta

É na importância da diagramação rítmica que se enfatiza a distribuição dos espaços em branco entre as vinhetas denominados de canaletas, pois é nelas que se encontra o corte espaço-temporal que impulsiona o ritmo narrativo dos quadrinhos. Retomo aqui, portanto, o conceito já explanado de conclusão de Scott McCloud, na medida em que este acredita que as canaletas fazem com que o processo de leitura dos quadrinhos seja essencialmente permeado por um ato contínuo de “preenchimento de sentido” por parte do leitor, porque as imagens separadas pelas canaletas não estão diretamente ligadas, mas devem ser conectadas pela ação da leitura, a qual deve preencher os vácuos criados pelas canaletas e dar a sequência desejada na narração:

Os quadros das histórias **fragmentam o tempo** e o **espaço**, oferecendo um **ritmo recortado de momentos dissociados**. Mas a conclusão nos permite **conectar** esses momentos e **concluir mentalmente** uma **realidade contínua e unificada**.

Se a **iconografia visual** é o **vocabulário** das histórias em quadrinhos, a **conclusão** é a sua **gramática**. E já que nossa **definição** de quadrinhos se baseia na **disposição** de elementos—então, num sentido bem estrito, **quadrinhos é conclusão!** (McCLOUD, 2005, p. 67)³⁴

. Apesar da conclusão ser um conceito relacionado à apreensão dos quadrinhos pelo leitor, ou seja, um conceito da recepção, esta não deixa de ser interessante aqui, pois revela um aspecto importante da canaleta como um vão entre fragmentos narrativos e a composição quadrinística como a reunião de fragmentos dispostos espacialmente.

1.3.1.4 O balão

³⁴ Grifos do original.

Os balões de fala talvez representem o aspecto mais estruturalmente interessante dos quadrinhos aos críticos literários, uma vez que neles há a junção específica da palavra em seu caráter pictórico, pois tem-se a composição conjunta do texto escrito com a imagem do balão, o qual contorna o texto escrito e a ele atribui diferentes significados contextuais em decorrência da sua forma gráfica. Paulo Ramos (2009), define o balão como uma forma de representação da fala ou do pensamento, geralmente indicado por um *signo de contorno* (linha que envolve o balão), que procura recriar um solilóquio, um monólogo ou uma situação de interação conversacional. (RAMOS, 2009, p. 33)

Desse modo, pelo formato do balão, o texto escrito pode representar um pensamento ou uma fala direta e, no caso desta última, a forma do balão ainda possibilita a variação da entonação esperada desta fala, pois se ela é um sussurro ou um grito, as linhas demarcadoras do balão expressarão a diferença por si próprias. Também para Eisner, a composição da letra também assume significação pictórica dentro do balão:

Dentro do balão, o letreiramento reflete a natureza e a emoção da fala. Na maioria das vezes, ele é o resultado da personalidade (estilo) do artista e da personagem que fala. Imitar o estilo de letra de uma língua estrangeira e recursos similares ampliam o nível sonoro e a dimensão do personagem em si. Tentou-se várias vezes “conferir dignidade” à tira de quadrinhos utilizando tipos mecânicos ao invés do letreiramento feito à mão, menos rígido. A composição tipográfica tem realmente uma espécie de autoridade inerente, mas tem um efeito “mecânico” que interfere na personalidade da arte feita a mão livre. O seu uso deve ser considerado cuidadosamente também por causa do seu efeito sobre a “mensagem”. (EISNER, 1999, p. 27)

Como se vê na citação acima, o balão também apresenta a característica do texto como imagem por sua extensão, ou seja, por seu caráter espacial, como desenho, portanto, a necessidade de dispor o texto em um espaço relativamente curto exige uma mudança na forma da escrita, a qual precisa ser mais concisa e direta para se expor no balão e comunicar não somente pelo sentido da escrita, mas pela forma visual da mesma.

1.3.2 O romance gráfico como gênero.

Como já explanado acima, a diferenciação entre romance gráfico e o seu equivalente mais popular, os quadrinhos em formato americano, ou nosso popular formato gibi, surge, primariamente, como uma diferença de mercado, como uma nova roupagem. Nesse sentido, não podemos considerar que um romance gráfico tenha uma temática específica, ou que não

trate de determinada temática, como a de super-heróis, porque há tanto romances gráficos de super-heróis, quanto romances gráficos que não tratam deste tema.

Da mesma forma, não se deve pensar que o romance gráfico tenha experimentos maiores que os quadrinhos simplesmente por seu nome ou por sua forma mais vistosa, ou que possua uma forma narrativa especificamente distinta, que o torne um gênero maior que sua versão popular.

Talvez a maior diferença entre um romance gráfico e uma revista em formato americano seja a questão da continuidade a que as revistas das editoras estão sujeitas, porque estas fazem parte, muitas vezes, de universos narrativos infinitos e se relacionam com outras revistas de um mesmo universo diegético. Esse caso é extremamente recorrente em histórias de super-heróis, com revistas que estão em continuidade desde 1939, caso da personagem Superman e da sua revista *Action Comics*.

Nesse caso, um romance gráfico seria uma narrativa que estaria ausente desse *continuum* narrativo, uma narrativa que se fecharia em si mesma, ou em uma pequena série de romances gráficos que dialogariam entre si, a maior diferença não sendo, então, uma questão de extensão, mas sim de independência narrativa à continuidade. O romance gráfico teria um fim em si mesmo, enquanto uma edição da revista *Homem-Aranha* continuaria em vários outros fascículos e seria, muitas vezes, entrelaçada com outras revistas, como *A teia do Aranha*, etc, portanto, percebe-se que fora essa questão de continuidade, as estruturas do romance gráfico são muito próximas das estruturas de qualquer narrativa gráfica.

2. A CAIXA DE AREIA OU EU ERA DOIS EM MEU QUINTAL

A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005) apresenta o próprio Mutarelli, assim como sua família, gatos e amigos, como personagens dentro da narrativa do romance gráfico. Este procedimento questiona as barreiras entre realidade e ficção, um questionamento reiterado pela alternância temática entre duas narrativas distintas dentro da obra.

A primeira história apresenta o autor como personagem, utilizando traços mais realistas em um espaço urbano que também emula a realidade e, nesta história o autor-personagem narra a produção da própria obra, na qual ele afirma querer capturar uma fração de sua existência. Esse efeito se dá não somente pelos comentários, mas por desenhos que apresentam o próprio quadrinho como figurativização na vinheta.

Além disso, essa primeira história do romance gráfico também adiciona nesta narrativa metaficcional a possibilidade desse personagem receber os brinquedos de sua infância pela caixa de areia do gato, um acontecimento não tão realista que cria uma deturpação no pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008) instaurado inicialmente pela nomeação e representação das personagens de acordo com modelos da realidade.

A segunda história, que se entrelaça com a narrativa do autor-personagem, por sua vez, apresenta dois protagonistas caricatos, desenhados com grandes narizes cômicos e propositalmente irrealistas, que se encontram presos em um deserto, dentro de um veículo Fiat Uno que não se move. Nesse ambiente de estagnação e imobilidade, os dois personagens inventam histórias para se distrair.

A alternância entre estas duas narrativas dentro do romance cria uma tensão entre ambas que ora as aproxima e ora as afasta constantemente e essa tensão do movimento de aproximação e afastamento é operada pela alegoria do deserto, espaço no qual estão presos os personagens caricatos, o qual, por sua vez, liga-se, por relação sinedóquica, à areia do gato do autor-protagonista, da mesma forma como também se remete nesta mesma relação da parte pelo todo, um paralelismo metafórico, à areia do quintal do autor-protagonista em sua infância, portal do envio de brinquedos, do elo entre passado e presente, alegoria do processo da memória.

2.1 O romance gráfico e a interestruturalidade

O romance gráfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* foi publicado em 2005 e apresenta o retorno de Lourenço Mutarelli à produção de narrativas gráficas, pois este havia realizado uma pausa de cinco anos na escrita e desenho de quadrinhos após a produção de seu último trabalho publicado em 2000, *A soma de tudo parte 2*, narrativa que encerra a coletânea de romances gráficos conhecida como a trilogia de quatro, ou a trilogia do acidente. Embora a obra *Mundo Pet* tenha sido publicada em 2004, as histórias nela contidas já haviam sido criadas e divulgadas previamente entre os anos de 1998 e 2000 dentro do extinto website Cybercomix.

Essa pausa de cinco anos na produção de quadrinhos torna ainda mais interessante a presença desse romance gráfico como *corpus* desta tese, porque durante esta pausa o autor dedicou-se a produzir exclusivamente obras escritas, dentre as quais se destacam os romances *O cheiro do ralo*, publicado em 2002, *Natimorto* e *Jesus Kid*, ambos de 2004. Portanto, percebe-se que nesse período houve uma dedicação maior à escrita do que ao desenho, um período no qual o autor de quadrinhos se redescobre como romancista. É dessa maneira que Líber Paz destaca a escolha do formato do romance gráfico de 2005 como importante e, em grande medida, derivada da experiência do autor como novo romancista:

A aproximação de *A caixa de areia* com a literatura começa pelo formato da publicação: 14 x 21cm. O interior, em sua maioria, foi impresso em papel pólen, em preto e branco (exceção feita às páginas do prólogo e às duas últimas páginas). Essas características foram escolhas deliberadas do autor (MUTARELLI, 2007a) e buscam intencionalmente remeter ao formato básico dos livros de romances literários. (PAZ, 2008, p. 183).

Assim, um primeiro elemento de diálogo com a literatura é iniciado com a escolha do veículo da narrativa gráfica, visto que o romance gráfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* é apresentado aos leitores deliberadamente no invólucro do romance escrito. Nesse sentido, pode-se considerar esta escolha estilística de apresentação como uma forma de **interestruturalização**, mais especificamente, como uma **interestruturalização de formato** ou **interestruturalização de veículo**.

Nessa perspectiva incluem-se obras que se apresentam ao leitor/espectador de uma forma que recupera a estrutura visual e material de outra mídia, formato, ou gênero, algo que é feito pelo romance gráfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, pois, em vez de utilizar os tradicionais formatos dos álbuns de quadrinhos europeus, ou mesmo o formato usual dos romances gráficos norte-americanos, Mutarelli desvencilha-se dessas medidas de formatos e incorpora em sua narrativa a formados romances de bolso ao adotar um suporte

que seja extremamente correlato, homólogo, dado o material escolhido e as dimensões do mesmo.

Esse formato, então, reúne tanto um valor estrutural quanto um valor superestrutural, estrutural no modo como converte a sua forma física em uma estrutura precedente no mercado para outro gênero e superestrutural, pois, ao converter-se fisicamente, apresenta esta conversão como um produto ideológico de uma escrita que está em tensão entre a literatura e a narração gráfica.

No caso específico da **interestruturalização de formato** presente em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, a mudança para o formato literário pode ser vista principalmente como um experimento formal. Isto pode ser afirmado porque o público do quadrinista já o concebia, previamente, como um autor de romances gráficos autorais, de obras não massivas e não mercadológicas, ou, mais especificamente, no caso de Mutarelli, como um quadrinista *underground*, o que para a maioria do público é sinônimo de valor literário, de valor artístico.

No entanto, não se pode descartar a possibilidade de que há um reforço ideológico da literariedade do romance gráfico em questão, principalmente porque o autor não mais se apresentava somente como um quadrinista (uma arte que ainda sofre preconceito literário pela crítica), mas agora como um romancista de renome, cujas obras estavam sendo adaptadas para o cinema, logo, não era mais “apenas” um quadrinista produzindo um quadrinho, mas um romancista produzindo um romance gráfico que possui o mesmo valor literário que seus romances adaptados.

Problemas de ideologia de mercado à parte, esta narrativa gráfica apresenta uma composição diagramática surpreendente, a qual se relaciona com a narrativa cinematográfica na disposição das vinhetas na página. Isso ocorre porque no cinema as imagens são dispostas em painéis singulares que se sobrepõem na tela, enquanto nos quadrinhos várias imagens são dispostas em diversas vinhetas dentro da página, compondo uma narrativa que se organiza como um mosaico espacial e não como uma sequência alternada.

Schøllhammer (2007) levanta uma questão importante acerca da presença da imagem na literatura contemporânea: “Como ler literatura hoje sem levar em conta o predomínio da cultura da imagem?”. Isto, em se tratando de quadrinhos já está respondido, afinal, as narrativas gráficas são, predominantemente, gráficas, mas no que tange à exibição visual em si própria, remete às diferenças importantes entre as diversas artes gráficas: filmes, fotografias, pinturas, esculturas, desenhos, etc. Mutarelli, por exemplo, afirma em uma

entrevista que seu processo criativo é fortemente permeado pelo olhar da câmera cinematográfica:³⁵

Nos quadrinhos existe um movimento inato, o movimento é construído com a seqüência e gosto mais desse tipo de interatividade. [...] Faço a estrutura, o enquadramento de minhas histórias, pensando nos ângulos, nos tempos, na direção da câmera em cada cena, como é feito no cinema. (2008)

Tendo isto em mente, se levarmos as palavras do autor seriamente, fica claro que a imagem, ou que a visualidade cinematográfica, mais especificamente, é parte integral da composição das narrativas gráficas de Lourenço Mutarelli, porém não há dúvidas de que esta afirmação levanta outro problema, pois a estética mencionada acima por Mutarelli como cinematográfica é bem próxima da criação do *storyboard* cinematográfico, contudo, o próprio *storyboard* é, em grande parte, similar à estrutura das narrativas gráficas e, provavelmente, deve algo de sua forma a elas.

O termo mais apropriado neste caso, para uma aproximação entre a obra quadrinística e o cinema, não se ligaria propriamente à visualidade, mas ao fluxo narrativo, ou ao ritmo imposto na sequência narrativa visual pela proximidade do corte narrativo entre painéis e do corte narrativo entre tomadas. Desse modo, pode-se pensar que *A arte de produzir efeito sem causa* cria um flerte com o ritmo do cinema antigo em preto e branco, mais lento, e não necessariamente com o cinema atual, muito mais veloz em seus cortes narrativos.

A diferença de velocidade entre o cinema em preto e branco e o cinema contemporâneo se dá, primeiramente, no nível técnico, pois as câmeras iniciais detinham uma velocidade de captação de fotogramas por segundo muito inferior ao que hoje é possível. Percebe-se essa diferença na comparação das câmeras utilizadas por Chaplin, as quais gravavam entre 16 e 18 fotogramas por segundo, enquanto hoje já se utilizam filmadoras que captam até 48 fotogramas por segundo, como se vê na trilogia de Peter Jackson adaptando o livro *O Hobbit* (1937) de Tolkien.

Além dos fotogramas, contudo, deve-se citar ainda a diferença gritante da montagem, pois esta, de manual passa a ser digital na contemporaneidade, o que estabelece um controle muito maior sobre a estreiteza desse corte entre os fotogramas e isto, somado ao fato do cinema contemporâneo possuir a mixagem sonora, torna-o ainda mais veloz em sua composição, pois o cinema em preto e branco, por ser mudo, precisava intermediar as cenas

35 Entrevista de Mutarelli para a revista Ide, Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200026&script=sci_arttext

com trechos explicativos em texto, o que evidentemente diminuía o ritmo narrativo, criando uma suspensão da ação que deixava de ser apresentada visualmente na imagem e passava a ser lida pelo telespectador no texto narracional.

Contudo, essa especificação de ritmo no cinema está se embasando na disposição do corte cinematográfico, cada vez mais agudo nas narrativas comerciais hollywoodianas e obviamente, deixa-se de lado desta caracterização de ritmo veloz os filmes autorais que propositalmente buscam romper com essa velocidade, como o cineasta português Manoel de Oliveira, conhecido pelo uso do plano sequencia longo em seus filmes, criando, dessa maneira, uma estética da estaticização da imagem.

2.2. Análise estrutural

Nesse sentido, as primeiras páginas do romance gráfico mutarelliano apresentam um ritmo lento, visto que sua diagramação específica, dentre as páginas sete até a vinte e três, é composta por uma única vinheta de página inteira, a qual é oposta por uma página completamente em branco. Esta parte especialmente diagramada pode ser considerada como um prólogo de vinte páginas de duração, contendo dez vinhetas narrativas, sendo que nestas dez, uma é uma vinheta que ocupa uma página dupla.

Neste prólogo há nove quadrados narrativos e nove páginas completamente brancas que se intercalam com as páginas de vinheta inteira, sendo que as páginas brancas ocupam a numeração par e as vinhetas a numeração ímpar das páginas do romance gráfico, como se pode ver na figura 7 abaixo:

Esse quadrado narrativo se aproxima da função introdutória dos recordatórios que retomam uma narrativa passada em uma série contínua de narrativas gráficas, contudo, como se trata de uma obra que começa e termina em si mesma, esse recordatório extrapola os limites da diegese, enfraquecendo as barreiras entre a obra e a realidade do leitor, pois seu texto se entranha com a genealogia do autor do romance gráfico: “Meu nome é Lourenço / Porque o nome de meu pai era Lourenço.” (MUTARELLI, 2005, p. 7). Isso faz com que esse recordatório possa ser considerado como parte da diegese e como também extra-diegético, o que dá um sentido de continuação da narrativa, não de uma narrativa anterior, mas da vida do autor, como se vida e obra se misturassem.

Mais precisamente para a ideia proposta no romance gráfico, essa função do recordatório retoma a vida do autor real e do autor ficcional em conjunto, pois a intenção buscada é justamente a de que não há diferenciação entre real e ficção, visto que tudo é, para o romance gráfico, ficcionalizado, tudo é tornado história, logo, tudo é, em si, uma forma de

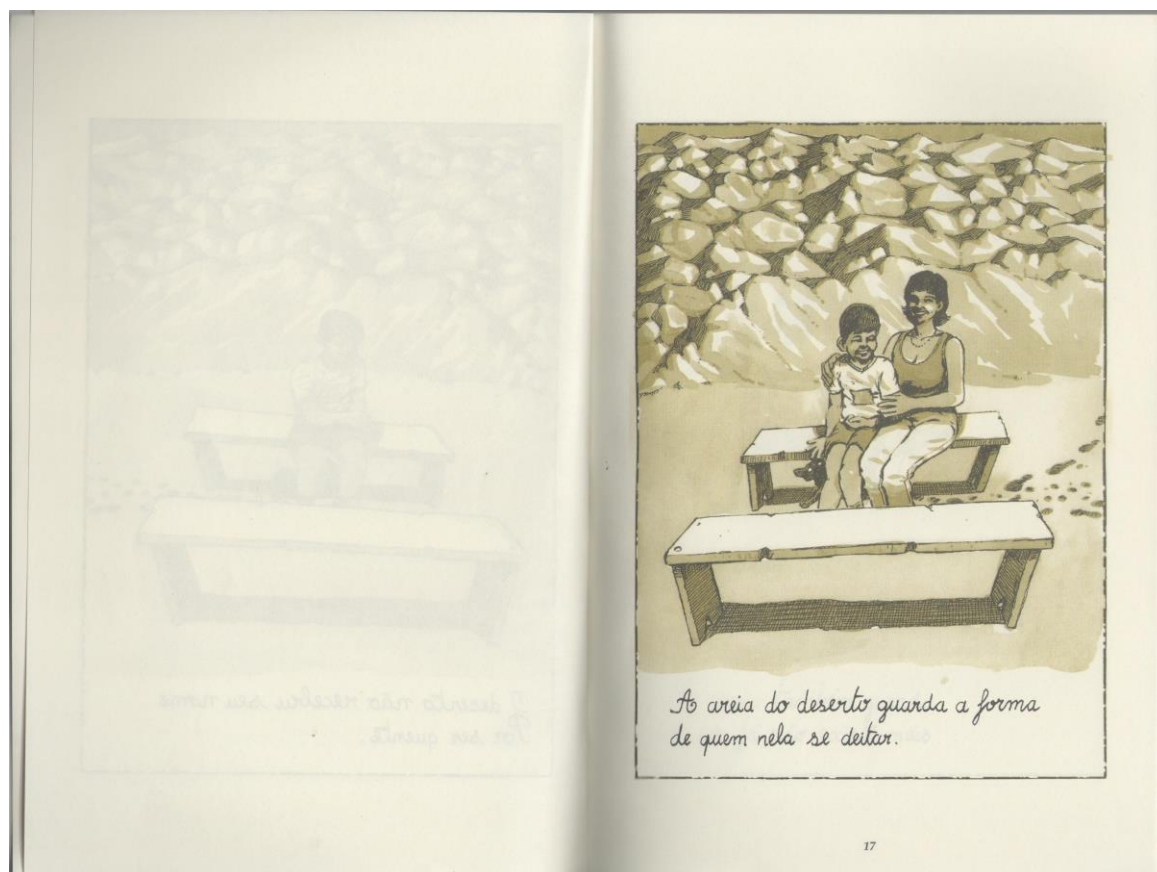


Figura 7: Páginas 16 e 17 de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005).

narrativa, uma história a ser contada, ou lembrada, em suma, tudo é representação, o que é, para a obra, exatamente o mesmo que narrar diariamente sua existência ao acordar.

Dessa forma, as barreiras entre ficcionalidade e realidade começam a ser questionadas ao início do romance gráfico, o qual impõe ao leitor que se debruce sobre a questão da arte e da própria realidade como representação. Todavia, se esta questão é posta, ao mesmo tempo revela-se que a obra, como representação que é, também está em uma situação performática, na medida em que, manipula e atua a construção dessa percepção subjetiva do real, inclusive falseando a sua vinculação ao real por meio de uma pretensa autobiografia.

Na imagem abaixo se pode notar que a metaficcionalidade da obra se intensifica com a inserção não apenas da genealogia do autor no âmbito textual, mas diretamente com a imagem

do mesmo e de sua família, os quais tornam-se personagens, mas, nesse ponto, a narrativa evidencia o seu aspecto de representação, porque assim como o quadro *Olympia* (1863), de Manet, aponta ao leitor sua condição de representação, rompendo com a ilusão de realismo clássico e evidenciando a distância entre signo e objeto, a imagem do autor e a presença do mesmo e de personagens do cotidiano atuam no romance gráfico com a função de destacar a distância, facilmente ignorada, entre ser e imagem, entre autor e personagem, doravante, o que se evidencia na metaficcionalização do autor-protagonista é justamente esta distância entre ser e representação, muito mais do que a vinculação da obra a uma realidade autobiográfica.

Essa situação, por outro lado, também brinca com uma questão mercadológica das narrativas contemporâneas: a inserção da imagem de um autor dentro da narrativa, como se percebe na análise de Tânia Pellegrini (1993) sobre as obras de Sérgio Sant'Anna e Caio Fernando Abreu, assim como na presença constante de autobiografias e histórias baseadas em fatos reais nas estantes de livrarias entre os best-sellers de literatura e quadrinhos. Desse modo, a aproximação da imagem do autor Mutarelli à sua obra pode ser vista tanto como uma estratégia de venda, quanto como uma paródia dessas narrativas que se propõem a ser factuais, a aprisionarem a realidade para uma sociedade que cada vez mais se aprisiona em simulacros.

No que toca ao ritmo da obra, a estruturação narrativa do prólogo emula o procedimento narrativo do cinema, pois cria-se a ilusão de imobilidade de tela, visto que se mantém o fundo da imagem desenhada, o deserto, mas adicionam-se figuras, personagens, aos poucos, criando a sensação de um movimento temporal em uma tela estática. Esse processo, porém, reduz o ritmo de leitura entre as páginas por conter apenas uma imagem de destaque, fazendo com que o leitor dedique uma maior atenção à mesma e, do mesmo modo, a aparente repetição do cenário ao fundo, cria uma sensação de estagnação, de movimento lento. O crítico Líber Paz destaca aqui a importância da página em branco que se dispõe lateralmente. Para ele:

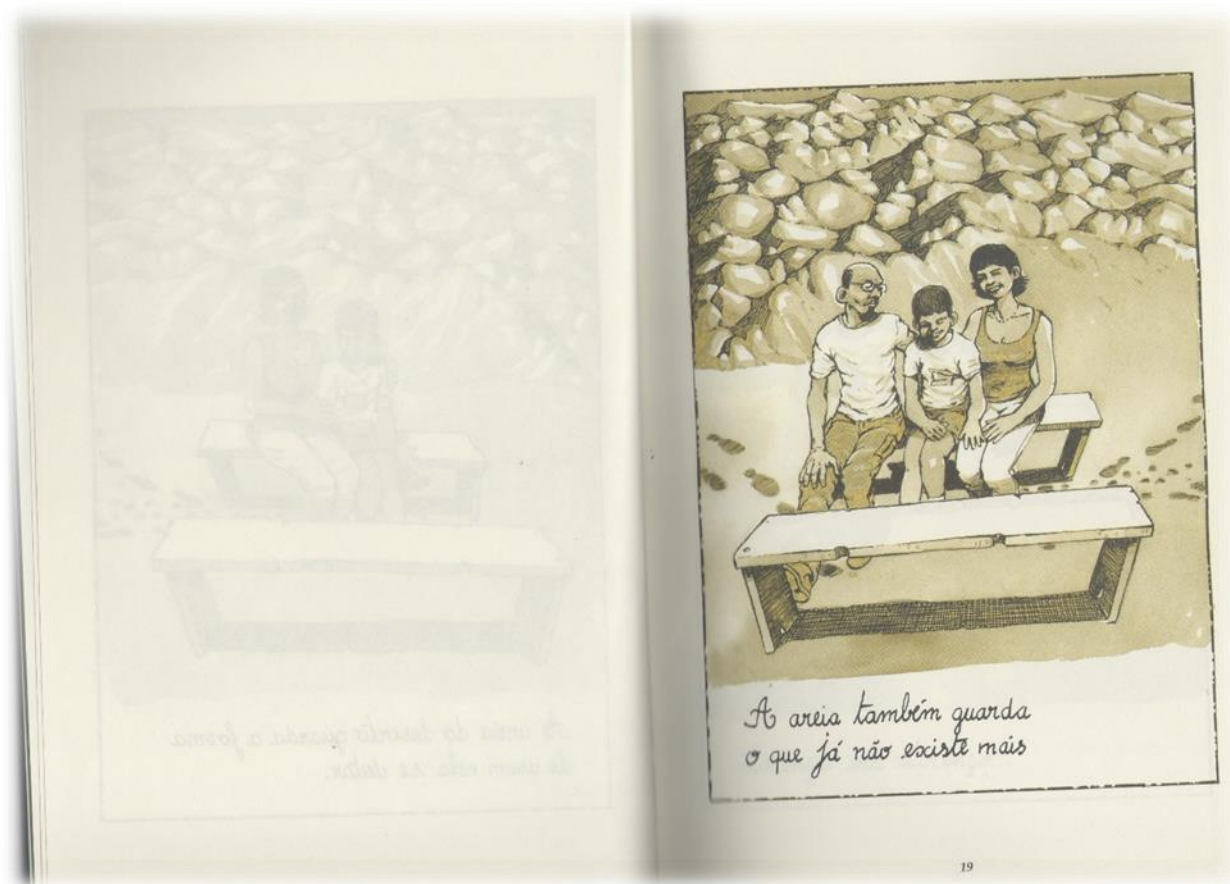


Figura 8: Páginas 18 e 19 de A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal (2005).

Esse recurso faz com que, a cada virada de página, visualizemos um dos quadrinhos ocupando quase a totalidade de uma página ímpar ao lado de uma página par vazia. O vazio da página adjacente, a presença de um único quadrinho e o ato de virar a página produzem uma noção de passagem de tempo, algo equivalente a uma suave e lenta transição de imagens em um filme. Essa noção de passagem de tempo vai se acentuar ainda mais devido às imagens contidas em cada quadrinho. (PAZ, 2008, p.185-186)

Este procedimento no romance gráfico pode ser considerado como uma **interestruturalização de composição**, porque existe aqui uma reprodução, ou pelo menos uma tentativa de se reproduzir o modo como o cinema, outra forma de arte, estrutura sua narração, na medida em que o cinema dispõe ao espectador a sua narrativa valendo-se de uma exibição sincrônica de imagens que se sobrepõem em um painel, uma tela, e este processo,

para ser reproduzido nos quadrinhos, encontra maior dificuldade, dado o caráter de justaposição espacial das imagens.

Portanto, a operação realizada por Mutarelli para emular essa estrutura de movimento cinematográfico depende, principalmente, da manutenção de um cenário que sustente sua continuidade, juntamente com a manutenção de uma vinheta única, de uma só página em sequências para criar um efeito de tela cinematográfica. A aproximação dessa técnica cinematográfica é também a que se vê nas rústicas animações feitas em cadernos por crianças, nesse sentido, além de remeter ao cinema, essa produção também remeteria o leitor à infância e, dessa forma, reforçaria o diálogo que propõe dentro da narrativa sobre a criação da realidade pela imaginação.

Essa leitura da disposição cinematográfica como a representação de um elemento do passado é reforçada pela coloração em cobre do desenho, o qual se assemelha à coloração da fotografia em sépia, pois a viragem em sépia é um procedimento de revelação que utiliza enxofre para tornar a fotografia resistente ao desgaste temporal, contudo, como consequência, a fotografia revelada adquire uma tonalidade acobreada. Paralelamente, esta tonalidade também é encontrada em fotografias desgastadas pelo tempo ao serem armazenadas de forma incorreta, o que deu origem à aproximação entre a viragem em sépia e ao termo “fotografia envelhecida”.

Nesse caso, a ambiguidade do processo de revelação em sépia entre resistência ao tempo e símbolo do desgaste temporal torna ainda mais rica a comparação do prólogo do romance gráfico com este procedimento, pois conjuga-se com a figura do deserto, um espaço da atemporalidade que contrasta com o texto dos quadrados narrativos que expressam o passado genealógico do autor-protagonista, o que cria, em sua união, uma dubiedade da atemporalidade, mas também uma conjunção de um passado imemorial com o limbo do deserto, ou seja, da areia como símbolo da ruína histórica, ou biblicamente, como o ciclo da vida que se encerra, do pó ao pó.

Da mesma forma, para além do efeito de ritmo, a página em branco que se entrelaça à vinheta completa produz um significado mais profundo quando relacionada ao fato de que a narrativa do romance gráfico gira em torno da alegoria do deserto, a qual intermedeia a discussão entre realidade e ficção, visto que a página em branco adquire também uma função temática ao incorporar em sua estrutura o vazio que preenche o espaço deserto, assim como, no virar de páginas, atua como uma capa que enevoa as vinhetas passadas, como se cobertas pelo tempo, vistas apenas parcialmente pela memória do leitor. Esse efeito se intensifica pela

repetição do virar de páginas que vão movimentando a narrativa ao adicionar novas figuras dentro de uma mesma imagem, fazendo com que a imagem anterior seja percebida mesmo coberta pela página em branco.

Esse efeito de persistência da imagem passada na página em branco também pode ser associado à figura utilizada no final do romance gráfico, na página 141, que cria a sensação de transformar a imagem da página 140 em uma “pegada na areia”, como posto por Líber Paz, dessa forma, o efeito do resquício, daquilo que resta do passado, da memória ou no caso, da história, apega-se anteriormente nesta sobreposição de páginas do prólogo.

É no prólogo que se inicia também a fusão entre as duas narrativas que se desenvolvem na obra, as quais se intercalam no romance gráfico e apenas se tocam completamente em dois momentos, inicialmente no prólogo e depois apenas no fim da narrativa, sendo, durante o percurso da obra, alternadas como dois universos distintos.

Os personagens das duas histórias, portanto, reúnem-se no banco do deserto, um lugar que não existe geograficamente, mas simbolicamente, como um limbo, um entrelugar. É nesse locus atemporal que se ligam as duas narrativas, uma dessas histórias, metaficcional, passa-se, a priori, como uma representante do real, como detentora dos valores factuais, contrastando a princípio com a outra narrativa, cujo absurdo da situação dos homens presos no deserto a estabelece, instantaneamente, como ficcional.

Ao estabelecer-se essa dualidade, o deserto então se apresenta como um local no qual tanto a realidade, quanto a ficcionalidade se entrecruzam e pode, numa leitura expandida, ser considerado como uma metáfora para o romance gráfico que o comporta, uma obra que, como toda representação, caminha pela linha tênue da mimese, estabelecendo-se entre a apreensão do real e a ficcionalidade narrativa.

O prólogo termina com uma página dupla que recria a obra de Pieter Brueghel, o Velho, *O triunfo da Morte* (1562)³⁶, fazendo-o por intermédio da paródia, adicionando elementos que estabelecem novos significados à obra do pintor flamengo. Dentre estas, a adição mais importante, que salta aos olhos do observador, é a de uma criança gigantesca disposta na lateral direita da imagem que parece brincar com peças de xadrez, as quais confundem-se em tamanho e presença, com as personagens que figuram no quadro, com os esqueletos e os mortos.

³⁶<http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/zoom/2/obra/the-triumph-of-death/oimg/0/>

Um dado interessante dentro da obra é que essa criança retratada possui características físicas que a assemelham a um retrato do próprio Mutarelli, quando criança, feito por seu pai³⁷ e poderia ser vista, desse modo, como um novo indício de metaficcionalidade, como se o autor inserisse sua figura física na obra recriada, pois assemelha visualmente o retrato feito por Mutarelli pai ao retrato que Mutarelli Jr. faz de seu filho Francisco dentro do romance gráfico. Esta linha de pensamento se estabelece pela comparação da representação de um menino nas páginas do prólogo, com o menino gigante no quadro de Brueghel recriado, junto ao menino que surge na página 86 do romance gráfico, implicitamente entendido na narrativa como o protagonista-autor quando jovem.

Abre-se aqui um parêntese para dizer que a citação intertextual do quadro de Brueghel é um bom exemplo de **remediação** (BOLTER; GRUSIN, 2000), pois ele recria a pintura dentro do romance gráfico de uma forma que a delimitação da linha da vinheta se torne a delimitação da moldura, e que a própria página em branco se torne uma parede na qual a imagem se dispõe. Além disto, este tipo de remediação poderia ser pensado como uma **interestruturalização de imagem** em um primeiro momento, pois não há apenas uma citação ou descrição da pintura, mas, pelo contrário, há um refazer, uma recriação desta que se vale de elementos de sua mídia original, a moldura, por exemplo, para torná-la parte da narrativa, tornada parte da forma desta narrativa e não somente uma ilustração adicional.

Contudo, para além da remediação como um processo interestrutural, há o processo da recriação do quadro de Brueghel em seu aspecto temático dentro do prólogo da narrativa a ser discutido, pois a pintura recriada, por meio da paródia, adiciona, em primeira instância, os significados presentes na obra original, ou seja, a inexorabilidade da morte, o apocalipse, o sofrimento, a passagem do tempo, etc e, ao mesmo tempo, a pintura dá prosseguimento também ao tema da narrativa mutarelliana, visto que ela incorpora tanto o motivo da passagem de tempo quanto os temas lúdicos da infância, ambos parte da narração do autor-protagonista, o qual “recebe” seus antigos brinquedos infantis por meio da areia onde seu gato defeca.

37 Esse retrato está presente na última página do romance gráfico (2005, p. 144) e, consequentemente, dadas as semelhanças genéticas, assim como a temática genealógica expressa no romance, também pode remeter ao filho do autor-personagem, também chamado de Francisco.



Figura 9: páginas 24 e 25 de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005).

A união da temática do romance gráfico com a temática do quadro de Brueghel, portanto, se realiza pela presença da criança de tamanho divinal que brinca com peças de xadrez em um cenário no qual a morte parece ter vencido. A diferença pode ser observada olhando-se para o original de Brueghel.

O quadro abaixo apresenta um cenário de inexorabilidade no qual a Morte figura como triunfante sobre o homem. Nesse sentido, a alegoria da morte como a passagem de tempo ao qual o homem não pode fugir é concebida na representação de uma paisagem apocalíptica, na qual esqueletos massacram homens e mulheres, independentemente de sua classe social, sexo ou aparência, não havendo fugas nem para reis (baixo canto esquerdo), nem para o clero (altura média do canto esquerdo), o qual é composto, por sinal, pela morte em si, e mesmo os artistas, músicos, possuem a morte em suas costas, reforçando-se assim a impotência geral da humanidade frente ao tempo e à morte.

Nesse sentido o quadro defende uma visão de derrota definitiva, bem alicerçada no título que carrega, já que o triunfo da morte é a derrocada do homem e para este não existe dentro deste quadro nenhuma oportunidade de redenção ou alívio do fardo mortal, pois em

qualquer um de seus lados, a morte prevalece soberana. Destaca-se também que as cores da pintura dão um ar ainda mais desolado e escuro à paisagem, reforçando o significado empregado nas figuras.



Figura 10: *O triunfo da morte* (1562), de Pieter Brueghel, o velho.

O quadro de Brueghel traz consigo a filosofia de sua época, logo, pode-se perceber aqui duas leituras da baixa idade média, uma, positiva, prevê o fim de uma era, observa o declínio da idade das trevas e o surgimento de uma nova sociedade, a outra, negativa, vê o fim de um mundo no qual a comunhão entre homem e Deus era uma certeza. Em ambas, percebe-se que a característica unilateral, definitiva, da mensagem, é o reflexo de uma sociedade cujos valores estavam muito bem solidificados, ou seja, a ideia do apocalipse para o homem medieval era uma profecia concreta e não uma leitura metafórica da morte do indivíduo, porque o fim dos tempos estava tão presente na consciência do cidadão medieval quanto as tarefas do cotidiano e é por isso que a inexorabilidade do quadro de Brueghel é tão intensa.

Já a recriação opta por uma releitura que acrescenta, em meio a esse cenário desolado, elementos da infância e do lúdico, os quais quebram com a inexorabilidade presente no quadro do pintor flamengo e criam ao invés de uma unilateral derrota, um sentido duplo de

elementos em tensão contínua, isto é, Mutarelli adiciona, em seu desenho, elementos que relativizam o sentido definitivo de Brueghel, tornando a morte muito mais sutil.

Vê-se que a dualidade do desenho de Mutarelli já começa na diagramação escolhida, pois nesta o desenho é apresentado inteiro em duas páginas e não apenas em uma. Esta escolha pela página dupla como meio de apresentação faz com que o miolo do livro divida a imagem do quadro em duas partes, criando assim uma separação, uma duplicação de uma imagem que, em Brueghel, é uniforme, visto que o quadro não possui divisões em sua emolduração.

Nessa divisão material da imagem, deve-se notar que os temas que permanecem “fiéis” ao quadro *O triunfo da Morte* ocupam o lado esquerdo da imagem, enquanto os elementos adicionados por Mutarelli na releitura da pintura ocupam o lado direito.³⁸ Tal dualidade da disposição espacial recria a duplicidade que se apresenta na imagem do romance gráfico, a oposição entre vida e morte, porém, a divisão vida e morte, apesar de se apresentar em lados opostos do quadro, ainda ocupa o mesmo quadro, a mesma vinheta, o que faz com que esta oposição seja percebida no romance gráfico como dois lados da mesma moeda, passado e presente, morte e vida, mal e bem, ou seja, um ciclo em movimento.

Essa divisão temática entre lados esquerdo e direito na recriação de Mutarelli é também representada na estrutura do desenho, pois este apresenta uma iluminação muito maior no lado direito, página na qual se distribuem a criança e as peças de xadrez, figuras relacionadas aos temas de passado, infância, jogos, vida, enquanto do lado esquerdo a coloração é mais escura, o que reforça os temas apresentados pelos esqueletos e pelo martírio. Dessa forma, a oposição temática entre vida e morte é estruturalmente marcada no desenho por outra oposição, luz e sombra, uma temática presente na própria estrutura material da técnica usada na composição do romance gráfico, o nanquim.

Sobre esta diagramação espacial, se levarmos em conta as citações bíblicas: “*Disse o Senhor ao meu Senhor: assenta-te à minha direita, até que ponha os teus inimigos por escabelo dos teus pés*” (Salmos 110, 1) e “*Que manifestou em Cristo, ressuscitando-o dos mortos, e pondo-o à sua direita nos céus.*” (Efésios, 1, 20.), a divisão entre direita e esquerda pode adquirir novos significados na cultura ocidental, porque essa leitura com o intertexto cristão é reforçada pela figura da peça de xadrez que paira no ar, parecendo ascender aos céus, ocupando exatamente o meio da imagem, o miolo de página, dividindo, como uma figura

38 A divisão pelo miolo do livro nos foi primeiramente apontada pelo Professor Dr. Shyamal Bagchee, da University of Alberta, durante reunião de orientação em Edmonton.

divinal, o seu entorno entre esquerda e direita, sendo um elemento de intersecção entre vida e morte.

Desse modo, se for tomada a posição da figura que paira como movimento ascendente, tal ato de ascensão é diretamente uma remissão à santidade ou à transcendência do ser mortal para a esfera superior de existência. Neste caso, em uma comparação com o quadro de Brueghel, é interessante notar que não há no *O Triunfo da morte* menção ao paraíso ou à arrebatção dos fiéis, mas uma condenação democrática dos mortais, já na recriação mutarelliana, a figura que está disposta na intersecção do miolo paira sobre o cenário, podendo ser entendida tanto como um santo, anjo ou outra figura superior que observa o plano material, quanto como uma figura em ascensão, uma alma ascendente, o que traz consigo a implícita referência ao firmamento cristão. Obviamente, em se tratando do universo sombrio mutarelliano, nada impediria também uma terceira leitura, a de que esta figura nem ascende, nem paira, mas cai, como Lúcifer, Adão e Ícaro, retratos da humanidade malfadada.

Essa pluralidade, contudo, deve sua relatividade ao desenho, pois a imagem da figura parece estática e não em movimento e, dessa forma, talvez a leitura mais forte seja, justamente, o movimento de parada, de flutuação entre estados, na medida em que a figura nem sobe e nem cai, mas pode tanto cair quanto ascender a qualquer momento, tornando sua posição a de transição, intersecção.

Esse movimento estagnado de ascensão ou queda pode ser associado à estagnação de Carlton e Kleiton, personagens da segunda narrativa presente no romance *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, os quais estão presos no limbo do deserto presente no romance e que não encontram escapatória, não estando, nem mortos em definitivo, nem vivos em plenitude, completamente excluídos de uma convivência social, tendo apenas um ao outro para apreciar e punir.

As figuras com as quais a criança brinca também corroboram a oposição bíblica entre direita e esquerda, pois a que é segurada pela mão direita da criança está ascendendo, enquanto a peça segurada pela mão esquerda descende, logo, se pensada a criança como uma alegoria de Deus, ou, pelo menos, como o aspecto divino pertencente a qualquer contador de histórias, pois quem brinca com bonecos, inventa narrativas, o aspecto divino daquele que cria um universo e decide neste quem vive ou morre, incorpora-se no quadro relido a dualidade semântica dos dois lados como opostos.

Consequentemente há uma inversão do significado do quadro original, pois a morte não se torna somente trágica ou apocalíptica, mas também lúdica, ficcional. Não que não haja

elementos lúdicos no quadro de Brueghel, pelo contrário, encontram-se cartas de baralho jogadas ao chão junto a um tabuleiro de gamão, por exemplo. Contudo, no quadro, estes elementos lúdicos estão representados negativamente, como um *endgame*, simbolizando o fim de um jogo, o qual não retorna, porque os jogadores ou morreram ou morrerão em breve e o que resta do lúdico são cartas e tabuleiros abandonados ao chão.

Mutarelli reverte isso na figura gigantesca da criança, pois a infância sobressai à morte e faz dela brinquedo e, nisto, o fim de jogo vira o jogo em si próprio, e a criança molda a realidade em sua narrativa privada, brincando em seu quintal gigantesco, a morte se divide, partilhada entre o bem e o mal, portanto, tornada lúdica como são lúdicas as histórias contadas pelos dois personagens presos no deserto para que o tempo passe. A morte neste contexto vira uma anedota.

Porém, com a inserção da temática de Brueghel e da releitura paródica da mesma, a imagem do deserto infinito no qual estão presos Carlton e Kleiton pode também ser vista de modo ainda mais negativo, reforçando-se a questão da inexorabilidade do destino, do limbo espacial e do vazio existencial que estes personagens estão sujeitos em um local atemporal.

Nessa leitura, a criança, ao invés de símbolo positivo de recriação, pode ser vista como uma concepção de Deus como um menino que brinca com a vida dos mortais sem responsabilidade, escolhendo pela sua diversão a quem punir ou bem-fazer, por isso, a positividade percebida à princípio pela clareza e onipotência da criança e do lúdico, pode também ser uma sutileza desse processo de vida e morte que não deixa de ser menos cruel, talvez sendo até mesmo mais negativo, visto que a criança pode escolher ascender ou rebaixar em sua brincadeira, elegendo vitoriosos e perdedores parcialmente, ditatorialmente.

Isso porque o prólogo se passa no deserto e o primeiro capítulo não se distancia do local escolhido, portanto, a proximidade da narrativa do protagonista-personagem se dá pela presença da criança, enquanto Carlton e Kleiton estão necessariamente presos em um deserto. Desse modo, a personagem que performa o autor, pode ser vista como um avatar do criador da história, o qual também performa, por sua vez, um papel divino e escolhe em sua narrativa, prender os dois personagens caricatos nesta espécie de purgatório, porém, a própria personagem de Carlton também espelha, a sua maneira, a figura do criador, já que mesmo preso no deserto não deixa de narrar, de inventar.

Nesse sentido, o primeiro capítulo se abre com as personagens Carlton e Kleiton, dois homens desenhados de forma caricata, com narizes extremamente longos (os quais remetem à famosa comédia de costumes, com as máscaras de Veneza), dentro de um carro Fiat Uno.

Porém, o local em questão, o limbo desértico, é mantido escondido do leitor, visto que as páginas iniciais são todas compostas em vinhetas que apresentam planos de imagem muito restritos, mostrando apenas o rosto e parte do corpo das personagens dentro do carro, excluindo o pano de fundo do cenário e criando a impressão de que os mesmos possam estar de fato dirigindo em alguma estrada.

Nesta ilusão inicial, apresentam-se Carlton e Kleiton como dois homens que trocam uma conversa rotineira sem relevância, pois Carlton se põe a relatar causos de ex-namoradas, entretanto, esta despreensão dos tópicos escolhidos por Carlton servem como um esmorecimento da tensão que se estabelece entre os dois personagens e que paira sobre todos os capítulos em que eles protagonizam, pois é ao findar do capítulo que a verdadeira condição dessas duas personagens é revelada ao leitor com efeito impactante.

Como se pode ver na figura seguinte, progressivamente começa a se revelar que o carro está completamente desgastado, preso à terra, e que, com o efeito do distanciamento do plano, como se fosse um afastamento cinematográfico, percebe-se que esta terra cobre o horizonte e de que não há uma alma viva junto a eles ou seja, eles fingem dirigir, mas realmente não estão indo a lugar algum.

O que se percebe, portanto, é que estes personagens estão completamente perdidos frente a sua situação, presos a uma estagnação absurda e, nesse sentido, é inegável a semelhança de sua situação com a peça de Samuel Becket *Waiting for Godot* (1965), na qual Estragon e Vladimir esperam infinitamente por Godot, que sempre posterga sua chegada para um novo dia.

Desse modo, há uma proximidade entre as duas obras no que toca ao desesperante sentimento de impotência que domina a narrativa tanto de Carlton e Kleiton quanto dos personagens de Becket, os quais, ao findar da peça, cogitam enforcar-se, mas mesmo esta saída se mostra infactível, visto que a corda que possuem, um cinto, é curta e arrebenta.



Figura 11: Páginas 36 e 37 de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005)

Contudo, em Mutarelli, Carlton e Kleiton se apresentam mais ácidos e pícaros do que Estragon e Vladimir, porque apesar da tensão entre as personagens de Becket também existir, em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* cria-se constantemente entre os dois personagens a troca de farpas, de picaduras, num jogo de dominação e agressão que torna a situação destas caricaturas ainda mais desesperadora, como percebe Pedro Moura em sua resenha:

A sua única razão de sobrevivência parece ser a de manterem entre si um aceso e constante diálogo de picardias, pequenos ódios, disputas mesquinhas, e o poder que um pode exercer sobre o outro através da sua única capacidade: a de criar histórias.” (MOURA, 2006, s/p.)³⁹

Desse modo, o propósito existencial de Carlton e Kleiton parece ser a cutucada diária, a chantagem emocional e o exercício estoico de apagamento das ofensas pela repetição das mesmas. Presos em um deserto e somente tendo um ao outro como companhia, o sofrimento destas personagens é sutilmente apresentado por meio da comicidade e do desenho claro,

³⁹ Blog LERBD, disponível em: <http://lerbd.blogspot.com.br/2006/04/caixa-de-areia-ou-eu-era-dois-em-meu.html>

muito diferente da caricatura carregada do Mutarelli de *Transubstanciação* (1991), mas não menos cruel.

Talvez, por sua sutileza, a crueldade e a negatividade de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* seja ainda mais contundente, pois como afirmado por Moura (2006, s/p), essa “acalmia”, ou seja, essa aparente tranquilidade do desenho é somente a aparência da narrativa, a qual parece esperar que o leitor se aproxime para então se revelar plenamente.

Voltando para o aspecto estrutural, a diagramação básica desse primeiro capítulo consta de três grandes blocos de vinhetas dispostas horizontalmente e divididas entre três a quatro quadros por página. É importante destacar que há uma repetição constante do bloco central em uma única grande vinheta mostrando a mesma cena, o que cria a ilusão de um fluxo cinematográfico que perpetua a interestruturação iniciada no prólogo, contudo, não mais se possui o ritmo lento do cinema mudo, da imagem em sépia, mas uma estrutura dinâmica em vinhetas simetricamente dispostas.

Além disto, o texto é inserido por meio de balões de fala, o que provoca uma diferença gritante com o prólogo, diferenciando-se a voz em *off* dos quadrados narrativos da pessoalidade direta dos balões em diálogos. Como pode ser visto na **Tabela 1**, esse capítulo apresenta um número grande de balões e de vinhetas por página e, apesar da leitura dos balões diminuir o ritmo de leitura, o diálogo contido nos mesmos é curto e veloz, casando bem com a diagramação em várias vinhetas, o que acelera o ritmo da narrativa.

O que também chama a atenção estruturalmente é a presença da primeira página completamente em branco, a qual funciona como uma grande e extensa canaleta que aumenta a distância entre o prólogo e a narrativa do primeiro capítulo. Este efeito se repetirá entre os capítulos do romance gráfico, o que faz com que entre cada história exista uma grande canaleta, um distanciamento profundo temporal e espacial entre as duas narrativas.

Tabela 1: *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005)

Capítulo	Prólogo	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Páginas	20	11	11	7	9	7	9	7	11	11	11	10
Páginas em branco	9	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Vinhetas	10	51	53	24	45	39	44	24	49	69	50	45
Vinhetas de página inteira	10	2	0	3	0	0	0	2	1	0	0	0
Figura em páginas sem vinhetas delimitadas	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	2
Balões de Fala	0	57	54	24	57	41	52	18	40	48	47	53
Quadrado narrativo	9	0	11	0	0	0	0	7	2	0	1	0
Ruído/onomatopeias	0	1	1	0	2	1	1	7	2	0	1	1
Falas Soltas	0	0	0	0	0	0	1	6	1	0	0	0

Eisner (1999, p. 30-33) destaca a criação de cadências rítmicas pela disposição e tamanho dos quadros, um conceito compartilhado por McCloud (2005, p. 101), para o qual os quadros maiores, apesar de, muitas vezes, conterem o mesmo significado que os menores, passam a sensação de um prolongamento temporal, com isto em mente, aplica-se aqui a mesma lógica às canaletas, na medida em que esse alongamento das canaletas, compartilhado pelos quadros maiores ao final do capítulo, inclusive os quadros de página inteira, provocam uma diminuição na cadência da leitura, como se houvesse uma suspensão temporal entre os capítulos, e visto que estes se alternam entre as histórias distintas, cria-se a sensação de que existe um vácuo entre as mesmas que precisa ser percorrido lentamente.

Dessa forma, percebe-se estruturalmente uma distância entre as duas narrativas, como se uma fosse presa em um limbo fictício e a outra um excerto da realidade, contudo, esta distância estrutural, como se comprova mais tarde, é muito mais complexa dentro do enredo do que se apresenta inicialmente.

Por sua vez, o segundo capítulo contém a narrativa do autor-protagonista e se inicia com a imagem de um gato negro, Nanquim,⁴⁰ em sua caixa de areia dentro do apartamento, possivelmente próximo ao de Lourenço Mutarelli, pois o espaço, assim como as personagens mimetizam elementos do real. A presença da imagem de pessoas, assim como de nomes e espaços reais evidenciam os procedimentos de uma narrativa que se coloca como metaficcional, autobiográfica, criada dessa forma justamente para questionar as barreiras entre realidade e ficção, para desdobrar-se na problemática da representação.

Esse primeiro capítulo é encerrado com o protagonista Lourenço Mutarelli-personagem agarrando a areia da caixa de seu gato, o que cria um aspecto circular no mesmo e também retoma a temática da morte representada pelo escoar da areia na ampulheta, alegoria muito utilizada como motivo na pintura e que se encontra presente no quadro de Brueghel, no qual, no canto inferior esquerdo, o rei caído é segurado por uma caveira que tem em mãos uma ampulheta, congregando em si a figura da morte e do tempo.

40 Nanquim, o gato, recebe o mesmo nome da tinta. É de fato o mesmo nome de um gato que o autor possuía, ou seja, ele também é tornado personagem no romance gráfico.

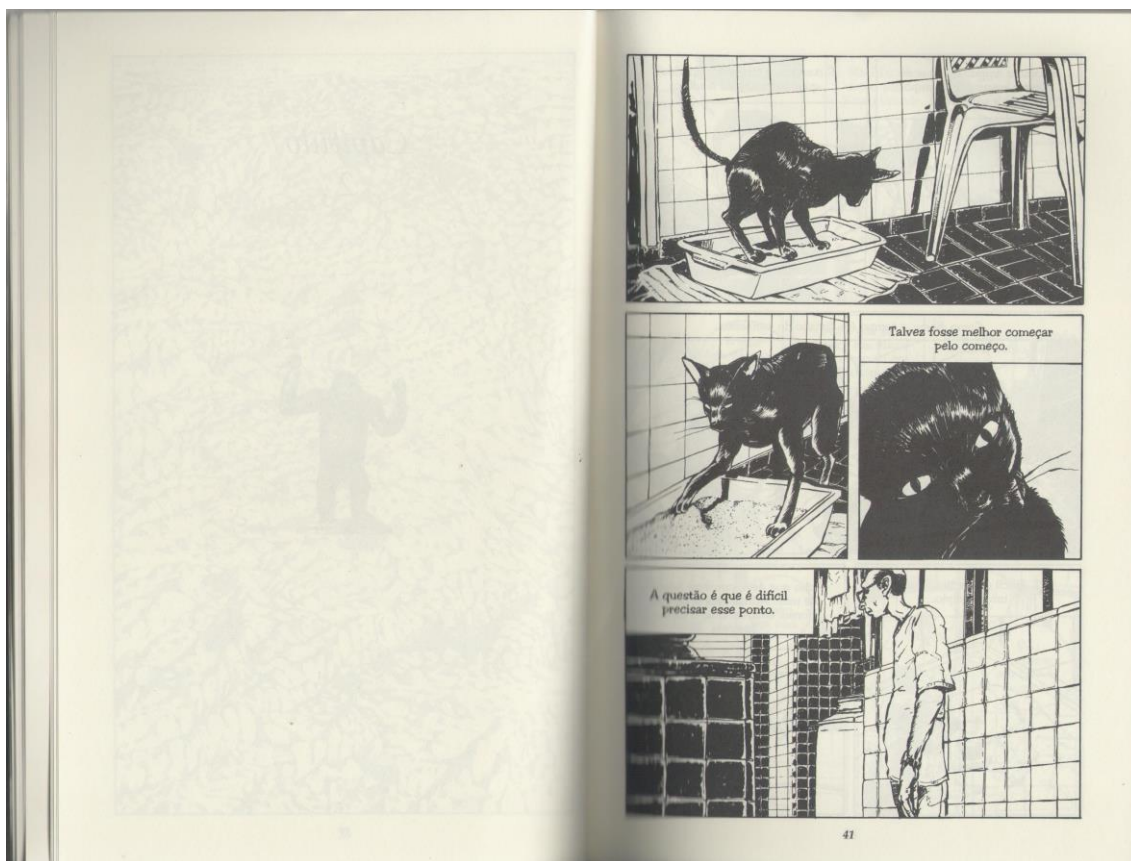


Figura 12: páginas 39 e 40 de *A caixa de Areia ou eu era dois em meu quintal* (2005)

Nesse sentido, a questão da metáfora do tempo que escorre pelas mãos do homem é trabalhada em circularidade com a areia do deserto, lugar atemporal, no qual estão presas as personagens ficcionais. Essa metáfora também serve como ironia da tentativa do autor-protagonista de tentar capturar um momento de sua existência na produção da narrativa: “É como uma ampulheta... estou tentando aprisionar um período da minha existência” (MUTARELLI, 2005, p. 83), uma tentativa malfadada, pois ele descobre que a existência é fugidia como a areia que de sua mão escorre.

Percebe-se que o fracasso é um traço da impotência que marca a narrativa, pois a incapacidade do personagem de aprisionar o tempo é compartilhada pela inabilidade dos homens presos no Uno de escaparem do deserto. Dessa forma, o destino, o deserto, o tempo, pairam sobre estas personagens como completamente onipotentes e tudo que eles podem fazer é observar, inventar e se autoflagelar.

Estruturalmente esse capítulo mantém a diagramação em três blocos de quadros horizontais, criando um equilíbrio rítmico e visual com o capítulo anterior, além disso, apresenta novos sinais gráficos e, dentre os cinquenta e quatro balões de fala: dois são para sinais de ruído, uma diferença importante com o primeiro capítulo, pois neste, dá-

se a entender que exista um espaço externo ao apartamento por meio dos ruídos, já no deserto não há outros seres ou elementos que produzam som, apenas Carlton e Kleiton.

Este capítulo se fecha com uma vinheta aberta, sem bordas, a qual contém a imagem do gato Nanquim, voltando a reforçar a sensação de circularidade na narrativa, visto que o capítulo começa e se encerra com a imagem do gato, assim como no início e no final, o protagonista está em contato com a areia, a qual, por sua vez, liga-se ao deserto. Tal circularidade também inicia o processo de suspensão do ritmo narrativo, por organizar tematicamente a discussão acerca do fluxo do tempo e do ciclo da vida dentro da estrutura do romance gráfico, tornando a própria estrutura narrativa um círculo simbólico.

A passagem entre capítulos, como já dito, é marcada pela presença da página em branco e é com ela que se começa o terceiro capítulo, porque essa página vazia amplifica o espaço dedicado ao processo de conclusão do leitor, ou seja, o espaço no qual o leitor preenche os vazios narrativos, os espaços em branco, de significados, ligando-os com seu próprio processo de criação. Ela também diminui o ritmo narrativo, criando um efeito de suspensão, o qual é acelerado pela narrativa de Carlton e Kleiton, uma aceleração visível em uma diagramação que divide o capítulo em vinte e quatro vinhetas com o mesmo número de balões, os quais possuem diálogos em sentenças curtas, aumentando a velocidade da passagem de um quadro a outro.

Como no primeiro capítulo, as páginas finais reciam o efeito de distanciamento progressivo, o qual vai afastando aos poucos a visão do leitor, ampliando o cenário e apresentando a desolação a que os personagens estão sujeitos. Isto cria uma diminuição no ritmo da narrativa que leva à suspensão provocada, afinal, pelo virar de página que se depara com a página em branco, mas, ao mesmo tempo, a repetição dessa diagramação e do efeito de afastamento retoma, novamente, dentro da narrativa, o efeito de circularidade, como se o romance gráfico personalizasse um movimento de eterno retorno.

Nesse sentido, a figura do deserto como um lócus atemporal e a estagnação que cerca a existência de Carlton e Kleiton é reforçada pela reiteração imagética que sempre retorna a apresentar o deserto em sua inexorabilidade, mas também dá outro sentido ao romance gráfico como um todo, pois ao considerar-se nesta questão o conceito filosófico do eterno retorno como proposto por Friedrich Nietzsche (2001), encontra-se uma correlação entre o aspecto de múltiplas facetas da realidade com a dualidade apresentada na narrativa entre as histórias que se entrelaçam e que reverterem a ideia de

que o realístico e autobiográfico sejam mais próximos do real do que o cartunesco e maravilhoso.

Do mesmo modo, esse círculo contínuo de oposições duplas, infância e velhice, real e ficcional, claro e escuro, vida e morte, também se aproxima da figura do Ouroboros, do dragão serpente que devora sua própria cauda, num ciclo perpétuo de movimento, a serpente que destrói e o ovo que renasce. Neste sentido, a imagem do círculo revela uma dualidade mais importante do que começo e fim, visto que em sua circularidade esta dimensão se apaga, dando origem à disparidade entre dentro e fora, o que reiteraria a discussão entre real e ficcional, assim como o que estaria dentro e fora do deserto de Carlton e Kleiton.

Do mesmo modo, é importante perceber uma dualidade entre as duas narrativas que se entrecruzam, dado que Carlton e Kleiton estão sempre presos no deserto, mas da mesma forma, as personagens metaficcionais estão aprisionadas dentro do apartamento, porque, apesar da narrativa nos dizer que elas vão e vem a seu bel prazer, o espaço externo nunca é visualizado, as suas únicas marcas são os ruídos sonoros, dessa forma, a existência dessas personagens “reais” também está vinculada ao lócus do apartamento.

O processo de afastamento de câmera mencionado anteriormente, além de ser parte importante do efeito de reiteração e circularidade existentes no romance gráfico, também apresenta outra relação, dessa vez interestrutural, pois o processo de afastamento do foco narrativo é uma estrutura compartilhada entre as artes, possível de ser realizada na narrativa textual por meio de descrição e na narrativa cinematográfica, mais próxima aqui do romance gráfico, pela técnica chamada *zoom out*⁴¹, assim, o uso desse procedimento cria uma **interestruturalização** entre o romance gráfico, o cinema e a literatura, um elemento de correspondência já reconhecido por PAZ (2008) no paralelo com os elementos cinematográficos que percorrem *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*.

Há, como no prólogo, uma **interestruturalização de composição**, já que a vinheta mimetiza o movimento cinematográfico ao criar uma sensação de fluxo de tempo ao manter o mesmo plano de fundo aparente e mudando-se a perspectiva com que este é observado, ou ainda, adicionando ou removendo elementos desse cenário ao aproximar o foco narrativo aumentando os objetos do quadro ou afastando o foco narrativo de modo a os apear.

⁴¹ O zoom out é uma técnica cinematográfica que consiste no afastamento do ponto de foco da câmera em relação ao objeto focalizado, o que resulta numa diminuição dos detalhes e na expansão do panorama.

Esse processo é importante para a circularidade temática, a qual está presente no quarto capítulo também, pois ao final há a repetição da figura de um gato em uma vinheta sem borda novamente, isto é, retorna-se ao mesmo procedimento de fim de capítulo que o encontrado no segundo capítulo, e assim como fecharam-se os capítulos ímpares, um e três, com o mesmo procedimento circular de afastamento da imagem do deserto, fecham-se os capítulos pares, dois e quatro, com a imagem de um felino em uma página inteira.

O capítulo quatro apresenta estruturalmente muito mais falas do que os anteriores, contando de cinquenta e sete balões, mais dois balões onomatopaicos, dos miados de Nanquim, e, conseqüentemente, divididas em 46 vinhetas, estas falas diminuem o ritmo de leitura e criam uma cadência mais lenta em um capítulo que parece curto. Isto se dá porque, além de existirem mais falas do que quadros, estas não são curtas, mas complexas, visto que o autor-protagonista explana à sua esposa-personagem, a origem dos brinquedos que surgem na areia do gato e é nesta explicação que, tal qual um ensaio, o autor-personagem apresenta a tese do romance gráfico acerca da memória, como nos mostra a fala de Pedro Galas Araújo:

Mas na narrativa de Lourenço Mutarelli, o surgimento repentino dos brinquedos da infância instaura um desequilíbrio, um descompasso no autor-personagem, que passa a se repensar enquanto sujeito, indagando sobre sua própria subjetividade, sobre sua memória, e esse desarranjo é transmitido para a narrativa, mas também para o leitor, que começa então a desconfiar dos índices que garantem a verossimilhança da trama. (ARAÚJO, 2011, p.128)

Essa explicação questiona a mimetização realística da narrativa, assim como a sanidade do autor-protagonista, pois a narração introduz um elemento não real, fantasioso em sua história, o que provoca capítulo a presença de um questionamento das barreiras entre realidade e ficção. Essa discussão que se baseia na dualidade das histórias e na proximidade da narrativa do quarto capítulo com aspectos do real, por sua qualidade de metaficcionalidade autobiográfica ser expandida pelas simbologias que figuram na narrativa.

Logo na abertura do capítulo há a imagem de um espelho na primeira vinheta que reflete a imagem do autor protagonista e de sua esposa deitados na cama. Essa disposição imagética pode ser lida como um simulacro do discurso narrativo, pois o espelho nessa situação funciona como uma metáfora da ficção, visto que a ficção é um

reflexo da realidade tal como a realidade também pode ser lida como um reflexo da ficção. Isto se expande pelo fato do reflexo conter um personagem que mimetiza uma pessoa real, o autor, o qual se “autobiografa”, ficcionaliza-se no romance gráfico, criando o efeito do espelho no romance gráfico entre real e ficcional.

Vê-se que esta discussão no romance gráfico de Mutarelli é claramente dialética e não feita de duas oposições estagnadas, por conta de toda oposição posta nesta narrativa se encontrar em caráter de tensão, uma tensão que afeta ambos os conceitos envolvidos, visto que estes se afetam um ao outro. Levando-se em conta novamente o conceito de eterno retorno, deve-se ponderar que as oposições podem ser lidas como várias facetas de um mesmo aspecto, de uma mesma realidade, por isso, as oposições entre real e ficcional dispostas no romance gráfico criam um enigma na narrativa pela imagem do autor-protagonista.

Este enigma se expande pelo efeito de *mise in abyme* do reflexo no espelho, o qual nos mostra a imagem da imagem da imagem, pois o autor-personagem é a imagem do autor real, que não é a pessoa física Mutarelli, mas o que Foucault (2001) denominou de função-autor, ou seja, o discurso, a persona que se veicula na mídia e que a sociedade atribui à pessoa física do autor, e o que vemos no espelho da personagem é apenas o reflexo de seu reflexo, desse modo, o *mise in abyme* evidencia as camadas da ficção sob a qual a narrativa se ergue, uma narrativa dentro de outra narrativa, metáforas dentro de metáforas.

Como podemos ver acima, a imagem reiterada do gato possui dois aspectos importantes, em um primeiro momento, ele é marca metafictional da narrativa, por ser um elemento remissivo do real, da vida do autor real, representado no romance gráfico, entretanto, em uma segunda instância, o gato também é importante por causa de seu elemento como símbolo e, nesse aspecto, simbolicamente, os gatos são representados em muitas culturas como um ser em intersecção entre a vida e a morte.

Os gatos estão presentes nas culturas celta, egípcia e finlandesa como seres que transitam entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, sendo, portanto, uma ponte entre estes mundos e podem ser vistos como uma metáfora da passagem entre realidades, entre estados de existência. Na mitologia finlandesa, crê-se que as almas são carregadas para o mundo dos mortos por um trenó puxado por gatos, da mesma forma, tanto na mitologia celta quanto na egípcia, considera-se que os gatos sejam os guardiães do mundo dos mortos.

Essa imagem dos gatos como seres entre dois mundos reforça a dualidade presente no romance entre vida e morte em suas facetas de criação e destruição, como se evidencia na recriação do quadro de Brueghel, cuja temática é focada na destruição, na morte, e quando recriado por Mutarelli pela paródia no romance gráfico passa a evidenciar a dualidade cíclica entre criar e destruir, começo e fim.

A figura felina também é interessante se associada, na análise de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, à forma como o universo do antigo Egito parece emergir na narrativa gráfica por meio da metáfora do deserto, pois é como se a imagem formada pelos templos e pirâmides escondidos e guardados pelas areias do tempo fossem parte componente da alegoria do deserto. Essa associação é feita tomando por base a fala do próprio autor sobre relação estabelecida entre o pó, a areia, ao universo cultural e mitológico egípcio em seu aspecto ancestral:

Até que o pó do tempo e do espaço possa revestir suas formas e tingir suas cores. Assim fizeram os Faraós. Procuraram guardar os objetos que talvez os exteriorizassem. Elementos, coisas que talvez de alguma forma materializassem seus sentimentos internos. E como acreditavam que voltariam um dia, as levavam para os túmulos. Poucos conseguiram dar a matéria tamanha durabilidade como eles fizeram. Hoje, seus pertences estão espalhados pelo mundo. Caso um dia despertem, descobrirão que tudo o que julgavam ser seu, não era. Tudo foi dilapidado e espalhado por vários cantos do mundo. Descobrirão que a posse é temporária e ilusória. Assim funciona. Nada é eterno. Nada é teu. Talvez, nem mesmo o pó persista. Nenhum império, por maior e próspero que seja, permanece. E o que restar será espalhado em futuros museus. O mais curioso é que o que fica é a arte. Mesmo o verbo morre. (MUTARELLI, 2007) O de sempre e o Eterno Parte 2...⁴²

“Mesmo o verbo morre”, mesmo a linguagem, que a tudo medeia, perece, contudo, “o que fica é a arte...” a afirmação é ao mesmo tempo, paradoxal e utópica, a força utópica que a tudo persiste, que retorna, que se renova e se recria, uma força que nem mesmo o verbo, o princípio da criação, possui. A civilização egípcia aparece aqui como exemplar da ruína, da sociedade tomada pelo pó do deserto, cujos pertences, objetos que pretendiam armazenar os sentimentos dos sujeitos, foram esparramados em museus, o que, se ao mesmo tempo esfacela a ilusão da eternidade e do pertencimento,

⁴² Blog Lourenço Mutarelli, projeto Amores Expressos postado pelo autor em 23 de Setembro de 2007. Disponível em: <<http://blogdolourencomutarelli.blogspot.com.br/>>

por outro lado revigora o utópico grito artístico, perseverante visualmente nos museus enquanto mesmo o verbo, a linguagem daquela civilização específica⁴³ (o egípcio antigo), desaparece com a sociedade que o utilizava. Exemplo disto é que mesmo o alfabeto copta, persistente visualmente, praticamente inexistente hoje como verbo pronunciado.

Já no quinto capítulo, há uma carga de elevada tensão temática, um efeito provocado pelo diálogo que se estabelece entre Carlton e Kleiton nas curtas páginas do capítulo, o qual ocorre por causa da discussão entre os dois personagens ser reforçada pela repetição de frases por ambos no exercício de apagamento das picardias sofridas, ou seja, ao serem ofendidos, cada um repete a última frase da ofensa, no caso específico da página 76 do romance: “Você fala demais” por Carlton e “Eu sou patético” por Kleiton. Todavia, como revelado pelo discurso de Kleiton, Carlton, por possuir um domínio sobre a linguagem maior do que aquele, domina o exercício voltando sua negatividade para o outro, porque enquanto Kleiton abraça o estoicismo, aceitando a carga negativa em si e apagando-a (ou tentando apagá-la) pela repetição em um gesto de incorporação, no uso do pronome em primeira pessoa (Eu + “carga negativa”), Carlton perverte o exercício numa nova alfinetada, valendo-se do pronome em segunda pessoa (você + carga negativa), desse modo, toda a negatividade verbal é devolvida ao enunciador primário e não incorporada pelo ofendido, criando assim não apaziguamento, mas uma nova ofensa, num jogo de poder perverso.

Essa tensão se dissolve na passagem para o sexto capítulo, que se abre com uma página em branco seguida de uma página sem bordas de vinheta, na qual se estende a imagem de um gato. Essa diagramação cria o duplo sentido de um vazio inicial e de uma ampla vinheta infinita nas duas páginas em branco, tendo a segunda como função emoldurar em seu vazio a imagem do gato.

A imagem aqui é uma indicação de um gato que só aparecerá futuramente na narrativa, apenas no capítulo dez, tido como uma fêmea, tratada como a noiva do gato Nanquim. Essa indicação de um elemento futuro como imagem ilustrativa da narrativa retoma a estrutura temática do prólogo, pois neste se misturam, no texto narrativo, as linhagens de ancestrais e progênie, perdendo-se nesta mistura a ordem de casualidade temporal, na medida que esta, comumente direcionada do ancestral para a progênie, inverte-se, e, dessa forma, não é mais o neto que recebe o nome do bisavô, como

⁴³ Mesmo os limites geográficos do estado do Egito se modificou durante os séculos, mas no atual país, a língua falada é o árabe egípcio.

herança familiar, mas o tataravô que assim o é nominado em decorrência da existência do neto: “Lorenzo era Lorenzo... porque meu filho é Francisco” (MUTARELLI, 2005, p. 21-23).

Essa inversão de ordem temporal trabalhada no eixo temático também está presente na ordem da estrutura diagramática do romance gráfico, pois, ao colocar a figura do gato que antecipa sua presença na diegese, a narrativa se evidencia como artefato, como criação manipulada, ficção.

Essa forma de se apresentar como objeto produzido, de se abrir ao leitor como uma história contada, manipulada, também se evidencia no sétimo capítulo, porque, logo em sua primeira página, o leitor se depara com uma reprodução de uma capa de quadrinhos de super-herói, o que provoca um choque de ordem linear de leitura, visto que as capas se encontram, normalmente, no começo das obras, sendo o primeiro contato do leitor e na página 89 do romance gráfico, a capa extra se apresenta no sétimo capítulo, distante da origem, invertendo dentro da diagramação, uma ordem temporal externa.

Essa capa é, obviamente, uma paródia. No primeiro olhar sobre a mesma isto se torna evidente, pois a imagem do narigudo Carlton travestido como um super-herói desconstrói o arquétipo do gênero, dada a sua deformação cartunesca e do fato de Carlton estar longe de ser bonito, atraente ou musculoso, visto que logo no começo da narrativa ele, como narrador, se atribui a característica de Pinguim, transformada por Kleiton na associação com o vilão de mesmo nome da editora DC Comics, ou seja, ele é possuidor de uma compleição exótica para o arquétipo que tenta abraçar e mesmo sua versão heroica, dotada de músculos, é feita de modo cômico, deformada, com as pernas finas e tortas em comparação com o tronco robusto.

Essa paródia é ainda intensificada na palavra “Mar-véu”, uma reescrita do logo da editora Marvel, renomada no gênero de quadrinhos de super-heróis, com personagens como Homem-Aranha, Homem de Ferro, Hulk e Capitão América, este último, por sinal, é parodiado na figura de Carlton, que assume a persona de Capitão Idealidade. Curiosamente, pelo formato escolhido para sua elaboração, o de livro de bolso, *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, distancia-se da forma do gênero de super-herói o qual recria por meio da paródia no capítulo sete.

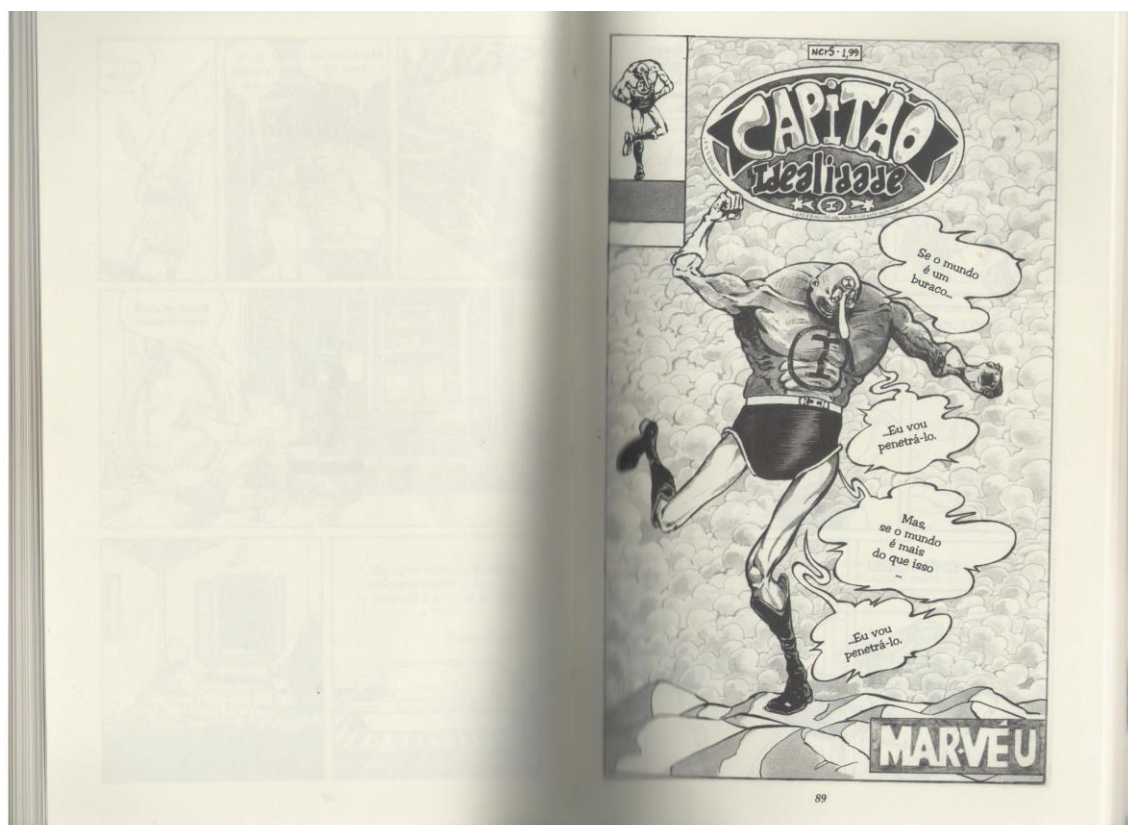


Figura 13: Páginas 88 e 89 de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005).

Essa parodização é visível na estrutura desse capítulo que em suas sete páginas apresenta vinte e quatro vinhetas, dezoito balões de fala, sete quadrados narrativos e sete ruídos gráficos. A presença desses dois últimos itens, quadrados narrativos e ruídos, a qual não é parte constante dos outros capítulos do romance gráfico, dá-se exatamente pela relação parodística que este capítulo cria com o gênero de super-herói, porque os quadrinhos de massa de Super-herói normalmente se utilizam desse quadrado narrativo como um recordatório, ou seja, como uma narração que retoma eventos passados e explica em que ponto a história se encontra naquela edição específica e o que está acontecendo, um recurso muito importante em um formato narrativo que trabalha com várias edições em série e que, muitas vezes, cruza diferentes histórias de outras revistas do mesmo universo narrativo.

Já os ruídos e as linhas de movimento são parte essencial da produção visual do quadrinho de ação, pois ele dá outra perspectiva de movimento à imagem da vinheta. A técnica das linhas de movimento, por exemplo, foi extremamente bem desenvolvida por Jack Kirby e seu uso se tornou parte da técnica narrativa dos quadrinhos, fazendo com

que em cada quadro haja a impressão de movimento, sendo nesta linha que Scott McCloud (2005, p.111) afirma que as linhas de movimento passaram a ter vida própria e significado em si mesmas.

Além do aspecto estrutural, a paródia ao gênero de super-herói está essencialmente ligada à discussão entre os limites do real e do ficcional, por Carlton assumir o codinome e a persona de Capitão Idealidade, um nome tanto irônico, quanto perfeitamente cabível, já que não apenas o próprio ser super-heróico é ideal, como seu universo narrativo também o é, principalmente no que toca à eterna luta entre bem e mal.

Essa idealidade personificada alegoricamente em um Super-herói paródico enfrenta, no romance gráfico, a realidade em um combate, sendo esta representada dentro da narrativa pelo deserto, o qual não é personificado alegoricamente, continuando a ser representado apenas como um espaço, ou seja, como a realidade. Desse modo, esta batalha critica os procedimentos operados nas narrativas de super-herói que as utilizam constantemente para solucionar os problemas enfrentados por estes por meio do combate físico, da ação, algo que se intensifica no romance gráfico pelo uso dos procedimentos gráficos de ruídos onomatopaicos e linhas de movimento.

Tal crítica ocorre por meio da sátira, visto que Carlton, na figura de um super-herói, tenta enfrentar fisicamente um espaço conceitual, o qual, obviamente, não se modifica, tornando a luta impossível. No entanto, a sátira do embate físico é ampliada pela narração presente nos quadrados narrativos que narram essa luta como uma discussão filosófica. Esse procedimento cria uma piada visual por meio da composição da imagem em união com a narração e causam um forte senso de estranhamento no texto (CHCLOVSKI, 1917, apud TOLEDO, 1976), de onde deriva a comicidade do mesmo.

Esta batalha cômica termina com a queda do Capitão Idealidade frente à inexorabilidade da realidade e esta queda simbólica performa a queda à qual estão sujeitos Carlton e Kleiton em sua rotina de estagnação, pois, prisioneiros que são dentro de um carro que não se move em um deserto que se expande, enfrentam uma realidade inexorável.

Ela também retoma a impossibilidade encontrada por Mutarelli-personagem em tentar capturar uma fração de sua existência, a qual escorre por suas mãos como grãos da areia do gato, nesse sentido, a realidade do deserto é uma da qual não se pode fugir, assim como não se pode fugir ou aprisionar a realidade da existência humana e, nem a

fotografia, ou o desenho, conseguem capturar o instante em si, dado que este é fugidio, o máximo que conseguem é capturar uma sombra desse instante, sua representação.

Desse modo, a comicidade revela-se aqui dentro da esfera do humor negro, ou seja, do riso que possui a dupla característica de prazer e terror, o riso da picardia que deprava e transgride e, ao fazê-lo, revela estruturas normalmente escondidas na alienação social, como comprovam as palavras de Maria Izabel Massoni:

Embora possua as mesmas características das piadas feitas à custa de minorias, etnias e grupos estigmatizados, o humor negro, por versar sobre deformações, mutilações, doenças, mortes etc, provoca um riso esporádico, incerto, constrangido, que nos desorienta e incomoda. É, ao mesmo tempo, engraçado e assustador. Experimentando-o, nós nos sentimos entre o riso e o medo e essa violenta combinação dos opostos extremos desconcerta-nos de tal forma que não sabemos responder ao porquê do riso, se bem que o reconheçamos diferente do riso que continua a ecoar em outros tipos de humor. (MASSONI, 1995, p. 122)

Portanto, o riso provocado pela tentativa absurda de Carlton de combater a realidade valendo-se de filosofia e idealismo revela ao leitor, na comicidade da luta, a impossibilidade de se escapar desta situação, uma impossibilidade que o leitor, aos risos, percebe não ser uma singularidade do personagem em questão, mas uma impotência da qual ele mesmo partilha e que ele, como Carlton, apenas escapa brevemente pela alienação esporádica.

Como se percebe na narrativa, a saída encontrada para se escapar dessa inexorabilidade é a invenção, tal como sua forma mais plana, a distração. Ordinariamente, o tempo não retorna nunca, pois mesmo a memória, como pensada pelo autor-protagonista, é uma reinvenção, uma criação que ocorre no presente e não no passado, o qual está para sempre perdido dessa forma, o criar e o recriar surgem como a possibilidade de se escapar dessa realidade infinda: “A ‘minha’ história não existe. A ‘minha’ história, eu crio e conto a mim mesmo. O indivíduo é uma ilusão.” (MUTARELLI, 2005, p. 106).

Essa escapatória pela criação, contudo, questiona a própria existência, demole as barreiras do real e percebe tudo como representação, como subjetividade e, dessa forma, tudo como passível de manipulação. É nesta linha de pensamento que se cria a reviravolta no capítulo oito acerca do processo de envio e recebimento de brinquedos pela caixa de areia do gato, pois, na lógica inicial apresentada pelo autor-protagonista, os mesmos eram enviados a ele no presente por seu eu passado da infância, porém, o

autor-personagem inverte essa lógica e apresenta outra ideia no lugar, a de que ele, no presente, envia os brinquedos a si próprio quando criança.

Essa inversão abraça a tese do romance gráfico de que a memória é uma ficção que se cria todos os dias ao acordar, uma reescritura do passado pelo presente em oposição à lógica inicial de uma recuperação do passado no presente, ou seja, a ideia tradicional de memória e, por meio dessas duas lógicas que se invertem, o romance gráfico alegoriza a sua tese acerca da memória.

A explicação dada pelo autor-personagem é a de que tais brinquedos teriam desaparecido do presente e se materializado no passado, dessa forma, seu eu criança, lembrar-se-ia de ter encontrado tal brinquedo em seu quintal, porém, este efeito cria um outro problema, o de que não existem certezas, na medida que ele aponta para o apagamento do passado num presente perpétuo e o esfacelamento do sujeito. Nesse sentido, pode-se pensar que há em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* uma discussão acerca da pós-modernidade, principalmente pelas citações do presente perpétuo e da identidade como ilusória, fictícia, porque a realidade se apresenta como impossível de ser alcançada ou apreendida fora da linguagem, fora da cultura, o que torna toda a vivência um simulacro.

Tal tese se relaciona com a impossibilidade de fuga enfrentada por Carlton e Kleiton no deserto. No nono capítulo, cansado da rotina de contar histórias, de inventar um passado e um presente que não possui de fato, Kleiton decide abandonar o carro e fugir andando pelo deserto, mas essa ideia é veemente questionado por Carlton, o qual persuade Kleiton a ficar afirmando que não há escapatória do deserto, que a tentativa de fuga é tola, pois: “Todos sabem que os desertos caminham não sei quantos metros ou quilômetros por ano. Não adianta fugir. Mais cedo ou mais tarde o deserto encontrará você.” (MUTARELLI, 2005, p. 118).

Aqui se apresentam duas leituras importantes da inexorabilidade, a primeira retoma o quadro de Brueghel e dialoga com o tempo que sempre alcança ao homem e do qual este não pode fugir, visto que a morte, assim como o deserto, sempre o alcançará pois este se apresenta como um lugar do qual é impossível a fuga; a outra leitura é de que o deserto, esse lugar do eterno presente, critica a sociedade contemporânea e o simulacro que devora a cultura da pós-modernidade, a qual reescreve a história a cada dia nos telejornais e nas redes sociais, criando um universo paralelo no qual o tempo natural desaparece e se suspende. Nessa situação, a única forma de escapar que estes personagens encontram é contar histórias como uma

alternativa ao tempo e à realidade inescapáveis, o que faz com que a fuga se apresente na criação narrativa e isto entrelaça as histórias inventadas por Carlton e a reinvenção do passado por Mutarelli-personagem, numa aceitação de ambos frente à mortandade e ao simulacro, apagam-se individualmente e historicamente, escolhendo uma alienação planejada ao invés do simulacro imposto.

Nesse sentido, o tempo ou a própria condição do simulacro, o qual é discutido pelo autor-personagem, apresenta-se na narrativa como algo onipotente e frente a esta situação sem saída, as posturas de Carlton e Kleiton são reveladoras, na medida em que o primeiro, contador de histórias, o faz para se distrair, para se alienar, para criar um novo simulacro que o afaste, temporariamente, do deserto e, por isso, sua própria conduta de não abandonar os volantes do Fiat Uno e continuar a pretender estar dirigindo se apresenta como uma ficcionalização arquitetada. Já Kleiton, por outro lado, possui um momento de revolta contra esta situação, ele que não domina a linguagem e não é capaz de se alienar por conta própria, sendo dependente de Carlton para tanto, revolta-se e ameaça questionar a situação, sair do carro e parar de ficcionalizar sua existência, entretanto, a fala de Carlton retoma a impossibilidade da sua rebeldia, a impotência destes personagens condenados perante seu destino.

Esta discussão continua no capítulo dez pela inserção de um trecho do romance de Lewis Carroll, *Alice through the looking glass* (1980), um trecho que é literalmente transposto para a narrativa gráfica, criando assim uma intertextualidade com o episódio do romance de Carroll no qual se dá o encontro de Alice com o Rei Vermelho na floresta, pois o Rei Vermelho, enquanto dorme, “sonha a realidade” e, se desperto, tudo desapareceria, inclusive Alice. É nesta ideia que o romance gráfico mutarelliano retorna quando Mutarelli-personagem re-narra esse conto à sua esposa antes de dormir, colocando-se a si mesmo na posição de Alice, porque ao ser posto na posição de Alice dentro da narrativa, Mutarelli-personagem, enriquece a discussão temática do romance gráfico, na medida em que ele é, de fato, um personagem, um personagem que apenas existe enquanto é lido, desaparecendo quando o romance gráfico se fecha e a leitura termina. Dessa forma, o leitor é posto na posição do Rei Vermelho, visto que sonha a narrativa e dá a ela, em conjunto com o autor, vida.



Figura 14: Páginas 128 e 129 de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005).

Contudo, ao afirmar-se como personagem, Mutarelli-protagonista também evidencia que não é apenas um personagem, não é apenas ficção, mas meta-ficção, por congrega em sua existência a representação do autor, de seu próprio criador. Desse modo, a citação do Rei Vermelho não evidencia apenas o seu papel como personagem, a sua ficcionalidade, mas questiona a ficcionalidade da própria realidade, afinal, a afirmação de que “o indivíduo é uma ilusão” (MUTARELLI, 2005, p.106), baseia-se no questionamento de que se a memória é um ato de ficcionalizar-se, o passado inexistente como facticidade e isto torna o indivíduo também ficcional, tendo em vista que nós somos definidos pelo nosso passado, pelas nossas lembranças, logo se as mesmas cessam de ser facticidade, da mesma forma desaparece o indivíduo como fato e surge-se uma personagem, uma história que o autor-protagonista do romance gráfico conta para si mesmo como leitor, ou uma história que o autor se ficcionaliza, reinventando-se, duplicando-se, sendo dois em seu próprio quintal.

Com esta revelação se encerra o capítulo dez que prepara o leitor para a fusão das duas narrativas, alternadas ao longo do romance gráfico, no último capítulo. É, portanto, no capítulo onze que são reunidos os personagens Carlton e Kleiton, caricatos e Lourenço, Francisco e Lucimar, metaficcionais.

Aqui, novamente se questiona a questão da representação do real que envolve obras autobiográficas, porque há uma inversão nesta ordem de proximidade com o real envolvendo as personagens do romance que questiona o próprio conceito de realismo, tão caro aos primeiros romances ingleses, quando Carlton e Kleiton são revelados como os contadores da história em si e, aqui abre-se um parêntese para a metaficcionalidade, e o autor e sua família como personagens narrados por estes dois homens presos no deserto, como fica evidente no pedido de Kleiton para que Carlton narre a história que ele quer ouvir: “A do desenhista que encontrava seus brinquedos na caixa de areia” (MUTARELLI, 2005, p. 139).

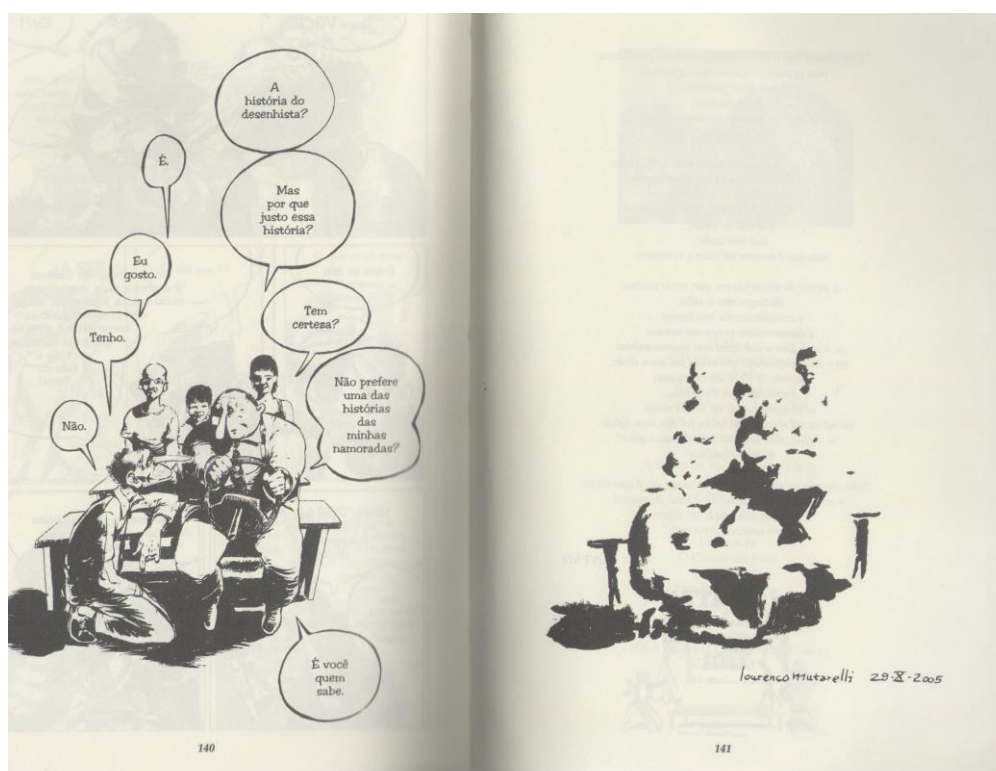


Figura 15: Páginas 139 e 140 de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005).

É com esta frase que o capítulo termina, reunindo em uma perspectiva singular os personagens das duas histórias em uma só imagem dentro da página, a qual é

paralelamente, na página ao lado, reproduzida, mas sem os detalhes, composta somente de luz e sombra, o que cria o efeito de como se a imagem anterior estivesse esvanecendo-se, ou como se houvesse repetido o efeito do prólogo e sido sobreposta por uma página em branco, enevoando-se.

Como afirmado por Líber Paz: “A imagem dos cinco personagens se desfaz como se fosse uma impressão na areia.” (2008, p. 236), ou seja, esse efeito de desaparecimento das personagens é produzido ao manter-se no desenho apenas as linhas gerais das figuras representadas, sem o detalhamento, o que causa a impressão de que apenas as marcas dos personagens, e metaforicamente como se também apenas as marcas da narrativa, restassem como pegadas na areia, como se o que sobrasse fossem apenas rastros, vestígios, ou numa leitura benjaminiana, ruína.

Como pode ser percebido, tematicamente, o elemento icônico que liga as histórias é estabelecido pela imagem do deserto e de seu conteúdo, a areia, pois é o deserto e a figura da areia que simbolizam o início e o fim das histórias, na medida que a narrativa começa e termina nos bancos do deserto e esse *lôcus* se alterna com a caixa de areia do gato como pontos de origem e fim dos capítulos, reforçando uma conjunção entre as categorias de espaço e de tempo no romance.

Ambas as figuras, tanto o deserto, quanto a areia, ocupam a narrativa espacial e textualmente. O prólogo é iniciado estabelecendo o paralelo entre as histórias e cria, neste sentido, um paralelo entre o espaço alegórico do deserto e da areia com a oposição realidade vs. ficção, algo que é reiterado pela narrativa quando esta apresenta sua tese acerca da memória não como um produto factual, mas como uma atividade de ficcionalizar.

É dessa forma que, no prólogo, a enunciação da linhagem do autor pelos nomes dos antepassados vai se fragmentando progressivamente até que a ordem cronológica seja completamente invertida, pois como a memória é reconhecida como ficção, a ordem perde a importância, o que ganha relevo é a intenção do narrador. É interessante que, dentro do prólogo, o instante em que a ordem cronológica é invertida no quadrado narrativo, é o mesmo no qual as personagens tidas como ficcionais, Carlton e Kleiton, são adicionadas, sentadas nos bancos do deserto, juntando-se ao autor e à sua família. Por esta conjunção, percebe-se que no romance a ficção se reconhece como tal e quebra as barreiras das lembranças.

Além disto, na narrativa de Carlton e Kleiton, assim como na própria presença do autor-protagonista, há a metalinguagem sobre o próprio ato de narrar, visto que na

narrativa dos personagens presos no deserto, cria-se o efeito de uma série de histórias que são narradas dentro de outras histórias, um *mise in abyme* narrativo, pois, como Sherazade, narrando histórias ao rei para que continue viva ao amanhecer, o narrar de Carlton e Kleiton mantém ambos vivos no deserto.

Similarmente, cria-se também uma forte relação intertextual com a narrativa do Rei Vermelho, porque da mesma forma como autor-personagem pode cessar de existir se o rei acordar (ou seja, se o leitor parar de ler), Carlton e Kleiton devem contar e ouvir histórias para si mesmos dentro de sua prisão absurda, no Fiat Uno empacado no deserto. Como Sherazade, os personagens do romance gráfico, sejam metaficcionais ou ficcionais, existem somente por intermédio das histórias, isto é, narrar e ser narrado é o processo revelado como único meio de sua existência.

Essa metalinguagem é parte da discussão que o autor-personagem estabelece acerca da percepção humana que ficcionaliza a realidade, dado que, ao considerar que o olhar do ser humano sobre o real impõe uma subjetivação do mesmo, uma compreensão que não consegue captar o real concreto, mas uma representação subjetiva deste, a visão do autor-protagonista afirma que nós somos seres que narram a si mesmos na realidade e que nossa existência se perpetua por narrarmos uns aos outros em sociedade e o indivíduo a si próprio por meio da memória.

Desse modo, na narrativa mutarelliana, o autor-personagem executa esse procedimento, pois narrando sua própria construção, conta sua própria história do começo, no qual tenta capturar um momento específico no tempo-espço de sua existência em plenitude, até a descoberta de que tal tentativa é vã e impossível, em outras palavras, o autor-personagem performa sua própria história.

Em paralelo a isto se constrói uma alegorização do processo de rememoração por intermédio da história que o autor-protagonista “inventa”, a de receber seus brinquedos de seu eu mais novo. Por isso, quando há a inversão desse processo e ele afirma que seu eu mais novo é aquele que recebe os presentes ao invés de enviá-los, não seguindo mais uma linearidade do passado para o presente, mas do presente para o passado, vê-se que por meio da alegoria a memória é concebida como recriação, como narração, ou seja, ficção.

Dessa forma, Carlton e Kleiton podem ser associados, pelo ato de narrar oralmente histórias, à figura de Sherazade e aos personagens do romance de Boccaccio, *Il Decameron*, porque em ambos os casos os personagens narram histórias para criar um prolongamento de sua existência ou uma distração para o fato de estarem cercados pelo

perigo da morte. A vida de Sherazade depende da tênue vontade do rei, e os personagens do romance de Bocaccio se refugiam fora da cidade, fugindo da peste que assola a mesma, e que os ameaça com a morte e a desolação, assim como Carlton e Kleiton estão condenados ao deserto.

Todavia, o que surge e meio à sentença de morte, à prisão, é a narração, dado que esses personagens, para sobreviver, para espantar a morte, narram histórias orais uns aos outros, criando universos, pessoas, ações, sentimentos frente à obliteração e, aqui, encontra-se a semente da recriação do quadro de Brueghel por Mutarelli, pois rodeado pela morte e destruição, uma criança narra para si um mundo permeado por brinquedos, fazendo desta criança uma figura divina e iluminada, uma luz que cria em um mundo de destruição.

Entretanto, há de se ter em mente que a atitude de narrar não cessa a ameaça ou modifica a realidade, pois embora utopicamente isto ocorra em Sherazade, porque mesmo em Bocaccio a ameaça é sempre constante e, do mesmo modo, o final positivo da princesa persa não esconde o fato de que toda noite poderia ter sido fatal. Especificamente na narrativa mutarelliana, para Carlton e Kleiton, por mais positiva que a narração possa ser, ela não modifica a situação em que ambos se encontram, visto que eles terminam a narrativa como começaram, condenados.

No que se percebe pela interestruturalização presente no romance gráfico, esta mostra que os gêneros não são tão facilmente delimitados, haja visto que esta obra flerta tanto com o cinema, quanto com a pintura e com a literatura, criando diferentes pontos de contato e hibridismo. A presença, portanto, desta interestruturalização também levanta a questão de como a arte é interconectada, como uma narrativa, a qual compartilha não apenas aspectos temáticos em questões intertextuais, mas que retoma estruturas narrativas em si, como, por exemplo, ritmo e ângulos de cenas podem compartilhar a mesma estrutura em diferentes artes sequenciais, pictóricas, fílmicas e textuais, e como, principalmente, a visualidade é intrinsecamente associada à maneira como se percebem as narrativas.

3. O CHEIRO DO RALO.

O *cheiro do ralo* é o primeiro romance publicado por Lourenço Mutarelli, inaugurando sua carreira como romancista em 2002. Esta carreira apresenta uma nova faceta do resumo de um artista já conhecido e respeitado por sua produção de romances gráficos e de *fanzines*, ou seja, de um artista reconhecido pela crítica dos quadrinhos ao receber o troféu Ângelo Agostini, como desenhista em 1992 e como mestre do quadrinho nacional em 2012 e 2014, e o troféu Hqmix, seis vezes como desenhista nos anos de 1994, 2000, 2001 e 2002, 2007 e 2012 e quatro vezes como roteirista em 1999, 2003, 2005 e 2007.

Todavia, foi a sua produção romanesca que lhe abriu caminhos para o cinema e o teatro, porque pouco tempo após a sua publicação, o romance em questão se tornou também a primeira obra de Lourenço a ser adaptada para o cinema, adaptação esta realizada por Heitor Dhalia, na produção de um filme homônimo, lançado em 2006.

Dado o sucesso alcançado por Mutarelli, como escritor, o romance *O cheiro do ralo*, primeiramente publicado pela editora Devir, foi reeditado, assim como *O Natimorto* (2004), pela sua nova editora, a Companhia das Letras, em 2011. A capa e a diagramação do romance foram realizadas por Kiko Farcas e Mateus Valadares, do Máquina Estúdio, e o formato escolhido foi o de brochura, com medidas de 13,50 cm de largura por 20,60 cm de altura. Apesar da primeira edição do romance, publicada em 2002, ainda poder ser encontrada para venda, edição de 2011 é a que será utilizada para a análise do romance.

3.1 A diagramação das cenas

A estrutura do romance em termos de organização diagramática interessa aqui porque explicita o processo interestrutural a ser analisado e, de forma a tornar claros os aspectos dessa interestrutura, a “evisceração” de capítulos e cenas foi realizada. Doravante, o que se apresentará abaixo é o detalhamento dessa separação das partes e enumeração dos cortes e das cenas que formam a narrativa, visto que, assim, almeja-se elencar elementos que ajudarão a analisar o ritmo e o uso do corte cinematográfico nesse romance.

A obra se divide em nove capítulos: “Tudo que o mundo tem a lhe oferecer”, o primeiro, divide-se em trinta e cinco cenas entre as páginas 9 e 34; o segundo capítulo é

denominado “O Portal” e é dividido em dezesseis cenas, tomando o espaço das páginas 36 até a 53; “Voltando” é o título do terceiro capítulo, que se estabelece entre as páginas 55 e 66, contando com doze cenas específicas; o quarto capítulo é denominado “Ciclo”, com dezenove cenas dispostas da página 68 a 90; “Estive no inferno e lembrei de você” nomeia o quinto capítulo do romance, o qual é dividido em trinta e três cenas das páginas 92 a 130.⁴⁴; o sexto capítulo é chamado de “O jogo”, ele possui sete blocos de cenas e se distribui das páginas 132 até a 141; “Ausência” denomina o sétimo capítulo, o qual se estabelece entre as páginas 143 e 153, contendo seis cortes entre cenas. “A imensa bunda e o buraco” é o título do oitavo capítulo, que vai da página 157 até a 173, apresentando um total de treze cenas.

Por último, mas não menos importante, apresenta-se o nono capítulo, cujo nome é “O buraco e mais nada”, ele começa na página 175 e termina ao final do livro, na página 180. Aqui há uma aceleração do discurso narrativo, com muitas divisões em parágrafos curtos, como se o livro fosse se compactando em um *flash forward* e nessa parte apresentam-se onze cenas.

Desse modo, para uma melhor visualização da estrutura do romance foi elaborada a tabela abaixo. A mesma será utilizada como auxílio na análise da montagem do romance e na interestruturação da diagramação dos espaços em branco da narrativa com a canaleta dos quadrinhos e com o corte cinematográfico, pois ela ilustra a quantidade de cortes e a formação de cenas em cada capítulo, o que possibilita uma relação analítica entre esta diagramação do romance com as teorias de montagem de Eisenstein (2001), no que toca a criação de um significado único pela junção de elementos distintos, o qual percebe-se aqui na comparação em que uma cena cria em paralelo às suas iguais quando são lidas em sequência. Do mesmo modo, a tabela abaixo ilustra uma formação de blocos de significação de espaço e tempos distintos que formam as cenas quadrinísticas como as concebe Moacy Cirne (1975), espera-se, portanto, que com o “desmembramento” estrutural, a análise posterior fique mais clara:

⁴⁴ Contudo, deve-se notar que aqui há um grande número de cenas que de tão próximas e pequenas, poderiam ser consideradas micro cenas, ou mesmo tomadas que vão se juntando para formar uma cena;

Tabela 2: *O cheiro do ralo* (2010)

Capítulo	Páginas	Divisões/Canaletas	Cenas
Tudo o que o mundo tem a lhe oferecer	26	34	35
O Portal	18	15	16
Voltando	12	11	12
Ciclo	23	20 ⁴⁵	19
Estive no inferno e lembrei de você	39	32	33
O jogo	10	6	7
Ausência	13	5	6
A imensa bunda e o buraco	17	12	13
O buraco e mais nada	6	10	11

3.2 A interestrutura de composição em *O cheiro do ralo*

O romance é narrado por um eu testemunha, ou seja, por um narrador protagonista que vê o mundo e apresenta sua visão ao leitor por suas impressões e pensamentos, além disso, o texto possui a predominância do uso do tempo presente tanto na narração quanto nos diálogos e este elemento de composição se soma ao emprego de sentenças curtas e de uma conexão linguística entre parágrafos organizada por pontuação. Dessa forma, a coesão se dá por um processo de elisão e corte, como se pode ver no exemplo abaixo:

(...) Ele sai. Ele pensa estar feliz.

Ela entra.

Ela treme.

Ela não olha em meus olhos.

Olhos que nem parecem se mover.

Nas mãos um porta-joias. Nele, um bracelete, um par de brincos, um alfinete de gravata, um ágnes-dei.

Tudo de ouro. (...) (MUTARELLI, 2011, p.16)

Não há uma ligação explícita entre os parágrafos, os quais são separados por um espaço em branco, o qual demarca um vão entre dois momentos distintos, um corte narrativo. Esse procedimento também ocorre no elo sintático entre as sentenças, pois a

⁴⁵ Aqui se considera a canaleta usada para destacar a frase: “Estive no inferno e lembrei de você” na página 85 do romance.

pontuação opera um corte na construção frasal que também exige do leitor um processo de conclusão e que remete, imediatamente, ao corte cinematográfico e às canaletas quadrinísticas.

Do mesmo modo que os quadrinhos se realizam por justaposição de imagens e o cinema principalmente por sobreposição, a construção sintática do parágrafo se liga por um efeito de sobreposição de ações sem conectivos: entrar, tremer, não olhar, logo, há uma construção por disposição sequencial, isto é, frases que se tornam ações em parágrafos distintos.

No exemplo acima também se pode notar um efeito de aproximação da percepção do narrador, como se este operasse uma câmera, na medida que essa aproximação ocorre simulando um zoom gradual, o qual pode ser percebido na transição “Ela entra”, que foca corpo inteiro da personagem, assim como a diminuição do foco nas mãos em: “Nas mãos um porta-joias.”. Tal diminuição do foco se intensifica, perdendo-se o porta-joias da visão, apresentando somente seu conteúdo: “Nele, um bracelete, um par de brincos, um alfinete de gravata, um ágnus-dei”.

Vê-se que o foco já limitado ao objeto nas mãos da personagem é ainda mais aproximado do objeto, para destacar seu conteúdo e nesta aproximação, as mãos somem de foco, como some a personagem no focar das mãos, formando-se um conjunto de ações em sequência, como se os efeitos cinematográfico e quadrinístico fossem transpostos para uma composição em escrito.

Como pode ser observado no exemplo já citado acima, o romance apresenta a divisão de suas cenas entremeadas por espaços em branco na diagramação de cada capítulo, portanto, este espaçamento em branco visto pelo leitor apresenta também um espaço narrativo, um vácuo narrativo de espaço e tempo, que deve ser preenchido pelo leitor entre cada cena do romance, um vão espaço-temporal, como notado por Pisani acerca da composição de *O cheiro do ralo*, pois em sua fala ela afirma que

Ele imprime velocidade à narrativa, realiza cortes, acelera o tempo para depois retomar cenas e citações. Mutarelli possibilita o embaralhamento da história sem, no entanto, deixar claro se sua ordem está alterada. Tratam-se de episódios. Não temos, como em muitos outros casos do cinema e da literatura, a ocorrência de flashbacks ou de inversão temporal. Ele simplesmente cria cenas, capítulos e os apresenta ao leitor - a quem cabe estruturar seu sentido. (PISANI, 2012, p. 63)

Essas estruturas de corte narrativo e conclusão operam todas com a produção de um vácuo, de um espaço vazio no tempo narrativo que ocorre tanto nos quadrinhos, quanto na literatura e no cinema e, nesse sentido, existe uma composição similar entre essas artes narrativas no que tange à cena e a montagem como operações do corte narrativo. Para Richardson (1969, p. 36): “A literatura cria sentido e significação das palavras juntando-as. Portanto, nos filmes, é o cortar, juntar, editar, ou em sua mais elaborada forma, a montagem que fornece a gramática e a sintaxe do filme. (Tradução minha)”⁴⁶, uma ideia que se confirma na própria origem da teoria da montagem de Eisenstein (2014), porque entre os diversos exemplos utilizados pelo autor russo para explicitar o conceito de montagem como a criação de um novo produto por intermédio da justaposição de dois elementos distintos, a escrita hieroglífica japonesa é um dos mais importantes:

Hieróglifos desenvolvidos com base em traços convencionais de objetos, quando em conjunção, expressam conceitos, i.e., a imagem de um conceito — um ideograma. Junto a eles existe uma série de alfabetos fonéticos europeizados: o Manyō kana, o hiragana e outros. Mas os japoneses escrevem todas as letras usando ambas as formas ao mesmo tempo! (EISENSTEIN, 2014, versão Kindle, tradução minha)⁴⁷

A escrita, portanto, é dupla, e na duplicidade de sua forma ocorre uma justaposição que dá origem a uma escrita singular, a um produto que não é apenas a soma de suas partes, mas um novo elemento, por isso, para Eisenstein, os poemas japoneses, principalmente a estrutura do poema tanka, cuja forma deve ser julgada tanto pela sua poesia quanto pela sua visualidade, ressaltam que a sua escrita não é nem somente caligráfica, nem somente poemática em importância, mas a junção desses dois elementos em uma nova forma:

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos

⁴⁶ Literature makes sense and significance of words by joining them together. So in the movies, it is the cutting, joining, editing, or in its most elaborate form, montage, that provides the grammar and syntax of film. (RICHARDSON, 1969, p.36)

⁴⁷ Hieroglyphs developed from conventionalized features of objects, put together, express concepts, i.e., the picture of a concept—an ideogram. Alongside these exists a series of Europeanized phonetic alphabets: the Manyō kana, hiragana, and others. But the Japanese writes all letters employing both forms at once! (EISENSTEIN, 2014, versão Kindle).

representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com "a força da tangibilidade física", com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas. (EISENSTEIN, 2002, p.29)

É desse modo que se pensa em montagem como um procedimento que se aproxima da visão de Candeias (2007), acerca da presentificação no romance *O cheiro do ralo*, pois para ele, esse recurso está fortemente associado à desiconização do discurso narrativo, o que causaria, dentro da narrativa, a sensação de que enunciador e enunciatário estão em um contexto permanente de diálogo presentificado, visto que o ato de desiconizar exige do leitor sempre uma complementação:

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, semelhante 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 enunciador e enunciatário estivessem sempre no contexto de leitura. (CANDEIAS, 2007, p. 27)

Dessa forma, a sintaxe entre parágrafos e entre cenas funciona como um corte narrativo, o mesmo procedimento realizado nas artes sequenciais, dado que o corte é uma forma de organização sintática que exige do enunciatário também um complemento, assim como a desiconização do discurso, ou seja, em ambos, ocorre a justaposição de dois elementos distintos para a criação de um produto, em ambos ocorre montagem.

Como no romance de Mutarelli é perceptível que o uso de verbos no tempo presente, assim como a ordenação do discurso em sentenças curtas aproximam esta obra do roteiro cinematográfico e dos discursos nos balões de fala dos quadrinhos, tanto pelos atos de presentificar, quanto desiconizar, visto que em ambas as ações, a produção rítmica situa o leitor em um contexto presente de apreciação da obra, tal qual ocorre na exibição de um filme ou na leitura de uma história em quadrinhos, conclui-se que aqui a desiconização e a elisão operam elementos narrativos como o corte, parte estrutural da composição das narrativas gráficas e elemento essencial da montagem fílmica, portanto

, a presentificação e a desiconicização relacionadas pelo corte, pela forma como se organiza a narrativa, podem ser analisadas também pelos conceitos operatórios de conclusão (McCLOUD, 2005) e de montagem (EISENSTEIN, 2014).

Isso porque a montagem trabalha na margem estrutural da composição narrativa, mas que também se evidencia no seu aspecto físico, ou seja, na sua forma material e é nesta semelhança física, do material, que encontra-se a existência de uma **interestrutura de formato** entre a canaleta dos quadrinhos e a diagramação do romance *O cheiro do ralo*, porque ambas, além de possuírem a mesma função composicional, possuem o mesmo formato físico, uma faixa branca que se coloca como um vácuo narrativo, uma faixa que, fisicamente, visivelmente, torna-se parte da narrativa, operando sentidos dentro do romance e dos romances gráficos por meio do corte entre quadros e cenas. Como se pode ver nas páginas 74 e 75 do romance *O cheiro do ralo*, a presença dos vãos em branco pode ser vista em abundância separando cenas em momentos diversos de tempo e espaço, assim como os focos de visão do protagonista.

A primeira cena, vista pelo primeiro parágrafo, é a continuação da cena da página 73, na qual o protagonista está em sua casa conversando com o olho de vidro, enquanto assiste TV, ele então pega uma caneta e desenha sobre o quadro *Rosa e Azul*⁴⁸ (1881), de Renoir, acontecimento já disposto na página 74 e, aqui, é interessante notar como esta primeira cena é separada da próxima pela passagem de um dia, isto é, a canaleta cria um vão temporal: “E então já é outro sábado.”.

Essa cena é, por sua vez, novamente cortada, dando lugar a uma citação direta do livro de Anatole France, *O manequim de vime*, citado pelo protagonista, dessa maneira, a leitura do personagem dentro da narrativa é transposta para o leitor diretamente no livro. Essa citação é destacada da narrativa por meio de um corte operado na canaleta e o foco da narrativa muda completamente dos pensamentos e ações do narrador para a transposição do livro de France, logo, há um corte que os separa.

O mesmo ocorre na página 75, novamente com uma separação entre a citação e os dois comentários do narrador acerca da leitura, contudo, esta canaleta, além de separar as duas vozes que se juntam para compor um novo texto, narração e citação, também separa a tradição e a contemporaneidade.

⁴⁸ Também conhecido como *As meninas*.

Ando até *Rosa e Azul*. Faço bigodes. Faço cavanhaque. Pinto um dente também. Vou para o quarto.

EU TROUXE O RELÓGIO OUTRO DIA.

Talvez fosse Ziran.

Deito.

EU TROUXE O RELÓGIO OUTRO DIA.

Ai dor tu o oi gole ro exu or tu é.

AI DOR, TU O OI. GOLE RO EXU OR TU É.

Ai, dor, teu olho. Um gole pro Exu que tu és.

A mecânica dos sonhos.

É assim que se compõem.

Eu causo a tua dor.

Eu e o meu olho.

Bebo.

Bebo o teu sangue.

Sou o Exu.

Sou o mal.

Invento o meu sonho.

Eu não tenho nada.

Eu não tenho nada a perder.

E então já é outro sábado.

Desta vez, sem tv.

O manequim de vime,

Anatole France.

Talvez um dos livros que eu mais gostei.

“Sentiu-se infeliz por culpa sua. Porque todos os nossos verdadeiros desgostos são interiores e devidos a nós mesmos. Pensamos erradamente que eles vêm de fora, mas é dentro de nós mesmos que eles se formam, da nossa própria substância.”

Figura 16 : Página 74 de *O cheiro do ralo* (2010).

E sobre a substância discorre, no, talvez, mais preciso trecho que já ousei ler. Talvez no trecho mais próximo que alguém já ousou a chegar. Próximo do próximo.

“...Bergeret olhou atentamente, ora para os in-quarto encostados à parede, ora para sua mulher, que os substituíra na cadeira e pensou que esses dois grupos de substância, por muito diversos que fossem quanto ao aspecto, natureza e uso, tinham conservado por muito tempo, quando um e outro, o dicionário e ela, flutuavam ainda em estado gasoso na nebulosa primitiva. — Porque, enfim, meditou ele, minha mulher boiava no infinito das idades, informe, inconsciente, esparsa em leves clarões de oxigênio e de carbono. As moléculas que um dia haviam de compor este léxico latino, gravitavam ao mesmo tempo, durante as idades, nesta mesma nebulosa, donde haviam de sair por fim monstros, insetos e um pouco de pensamento. Foi preciso uma eternidade para produzir o meu dicionário e minha mulher, monumentos de minha triste vida, formas defeituosas, por vezes importunas. O meu dicionário está cheio de erros; Amélia contém uma alma afrontosa num corpo obeso. É por isso que não é de esperar que uma nova eternidade crie finalmente a ciência e a beleza. Vivemos um momento e nada ganharíamos em viver sempre.”

Parece que o olho gosta quando leio em voz alta para ele.

Ele entra. Ele me olha com uma cara estranha. Devo estar amarelo.

Me lembro de Macunaíma. Lembro de Kafka. Associo.

Me imagino virar japonês.

Essa canaleta retorna a ser usada para um deslocamento temporal e espacial ao fim da página 75 e percebe-se aqui a passagem do fim de semana completo para o reinício da semana e da rotina de trabalho do protagonista pela reiteração da sentença “Ele entra.”, a qual se torna marca da presença do narrador em sua loja, retomando a função deste vão como um corte extenso no tempo da narrativa.

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.

Essa divisão, então, pode ser vista como próxima de outras duas estruturas: reforçada pela similaridade de forma, a diagramação do espaço em branco do romance se aproxima da canaleta, principalmente da concepção de canaleta como pensada por McCloud (2005) como um elemento do procedimento de conclusão. Tais similaridades formais podem ser consideradas como uma **interestrutura de composição**, pois as estruturas em questão, a canaleta, a diagramação e o corte cinematográfico executam uma função muito próxima dentro das diferentes formas de narrar a que pertencem.

Ao mesmo tempo, ainda tendo em mente o procedimento de conclusão, como elo de ligação, pode-se relacionar a estrutura da diagramação ao corte cinematográfico (Eisenstein, 2014, versão Kindle.) também, visto que em ambos, corte e canaleta, há, assim como na diagramação do romance, um vácuo espaço-temporal separando as cenas da narrativa.

Essa macro organização das cenas dentro do romance é espelhada pela organização do discurso narrativo, o qual também se realiza por meio do corte entre frases, mais precisamente, pela organização coesiva por meio da pontuação somente, em outras palavras, por uma ausência, ou, no mínimo, por um esvaziamento, uma diminuição dos conectivos, como se pode observar no exemplo abaixo:

Ela 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. (MUTARELLI, 2011, p. 80)

Como se vê acima, há no romance uma visualidade pulsante que se aproxima das artes sequenciais, cinema e quadrinhos, porém essa proximidade é também decorrente de uma incorporação na estrutura do romance que decorre de uma proximidade da forma narrativa da obra de Mutarelli entre duas formas de literatura que se estabelecem pela sua visualidade, a poesia e o roteiro.

No que toca ao roteiro, a proximidade ocorre pelo uso de verbos em sequências, o que indica uma constante presença de ações na narrativa, uma fluidez de movimento das sequências narradas, ou seja, a narrativa parece narrar-se a si própria, como se as ações ocorressem deslocadas da narração:

Tiro o fone do gancho. Pode mandar entrar.
Ele entra.
Traz num embrulho uma porção de soldadinhos de chumbo.
Finjo emoção.
Mostro-lhe o olho, conto como meu pai o perdeu. (MUTARELLI, 2011, p. 55)

Neste pequeno excerto de trinta palavras, dez delas são verbos e isto significa que um terço do parágrafo inteiro se compõe de ações, havendo pelo menos um verbo em cada sentença, como “entrar”, “fingir” e “trazer”, mas na primeira e na última frase, a presença de mais de um verbo por sentença em “tirar”, “poder”, “mandar”, “entrar”, assim como “mostrar”, “contar” e “perder”.

Essas ações apresentadas por verbos são acompanhadas dos complementos e dos sujeitos destas sentenças, mas o fato de eles estarem dispostos em parágrafos isolados fragmenta as sentenças como ações e momentos distintos, dessa forma, cada sentença se transforma em uma pequena tomada cinematográfica, ou uma pequena vinheta.

Como dito por Figueiredo (2011, p. 22) acerca do romance de Mutarelli, “predominam formas verbais no presente e frases nominais – recursos que tendem a presentificar as cenas narradas, como ocorre no cinema”, portanto, os diálogos de *O cheiro do ralo*, na forma como são apresentados ao leitor, podem ser vistos como um elemento de ligação importante com a forma do roteiro, pois neste os diálogos são compostos em sentenças curtas, o que aproxima a velocidade destes com a velocidade dos diálogos do roteiro que cria o material narrativo da estética fílmica de composição.

Para Figueiredo (2011), então, a presentificação da narrativa de Mutarelli é uma marca fortemente cinematográfica da narração e ela destaca que o uso deste procedimento faz parte de um movimento dialético, porque formas narrativas primeiramente literárias, após serem transpostas para o cinema, retornam à literatura modificadas, assim, a encomenda dos romances como roteiros não fornece apenas o material temático para novos filmes, mas desperta atenção para o roteiro enquanto gênero literário, ou seja, uma renovação da forma da escrita de acordo com novas explorações estéticas.

Todavia, os diálogos curtos e rápidos são também um elemento da escrita quadrinística, como já visto, porque nos quadrinhos tais diálogos precisam ocorrer em espaços limitados pelo tamanho do balão de fala e da vinheta que o agrega e como, normalmente, tais espaços são curtos, há a demanda de um diálogo que se adeque ao mesmo.

Por outro lado, na aproximação com o poema, pode-se perceber como a quebra dos parágrafos no fluxo da narração os assemelha à forma poemática, por conta da singularidade paragrafal que faz com que os mesmos se assemelhem também a versos brancos e livres, e, por sua vez, aproxima as cenas de estrofes. O efeito de hibridismo com a forma poema se intensifica com a sonoridade do texto, pois como se pode ver no exemplo abaixo há a criação de uma rima ao fim da cena.

Ele diz que sou filho da puta.
Tempestade colhe quem vento plantou.
Johnny Bravo apanha na cara.
Na parede, *Rosa e Azul*.
Tiro Valêncio Xavier da estante.
Deito na cama que fiz.
As pessoas morriam de gripe.
No mundo que eu mesmo quis. (MUTARELLI, 2011, p. 24)

Aqui a narração vai se mesclando a elementos sensoriais e a imagens da cultura em forma de sentenças desgarradas. A junção do fim do diálogo realizado com o pai da ex-noiva: “Ele diz que sou filho da puta”, intercala-se com o desvio do foco da personagem que cria associações paralelas ao abandono do casamento com o ditado oral: “Quem planta vento, colhe tempestade”, criando uma imagem de ação e consequência relacionadas à narração por meio de dois elementos distintos e aparentemente desconectados, ou seja, retoma-se, mesmo em uma forma poemática, o conceito de montagem (EISENSTEIN, 2014).

Essas experiências sensoriais se formam em conjunto com a percepção da voz narrativa sobre o espaço, porque a televisão ligada apresenta o personagem de desenho Johnny Bravo, e o ato deste personagem apanhar na cara por sua misoginia e canalhice remete também ao convívio do protagonista com a ex-noiva, a qual o atacou quando do término do noivado, assim como à própria canalhice do protagonista. Ademais, novamente, por meio de imagens opostas na sensação, cria-se um novo elemento na montagem.

Mas o centro de maior significação poética dessa cena decorre das três últimas sentenças, pois em sua referência à obra de Valêncio Xavier, *O mez da gripe* (1998), o narrador utiliza-se do título e do tema da obra do outro escritor para descrever o contexto atual da narração, visto que é em decorrência de suas ações que sua ex-noiva tenta o suicídio e, novamente aqui, este efeito se forma por uma técnica semelhante à montagem.

Tendo isso em vista, pode-se afirmar que o paralelo da técnica cinematográfica com a técnica poética não é inusitado, dado que, na obra de Mutarelli, o mesmo ocorre pelo uso do paralelismo associativo em conjunto da técnica de visualidade, isto é, a evocação de imagens pelo texto cinematográfico é próxima de um tipo de construção poética que se vale dessa mesma estrutura para evocar sensações. Para Richardson, tal estrutura é própria da poesia moderna:

Entre as formas modernas de literatura, a poesia recorrentemente parece mais próxima do filme do que qualquer outra, especialmente no que toca à técnica, como o uso da visualidade e o uso da lógica associativa. Nós nos acostumamos a traçar a poesia moderna remontando até o século dezanove; também se pode perceber que certos elementos do estilo do filme moderno remontam às mesmas fontes. (RICHARDSON, 1969, p.24, tradução minha)⁴⁹

É neste sentido que Richardson realiza um paralelo entre a poesia de Walt Whitman e a técnica de filmagem de D. W. Griffith, pensando em um método de composição fílmica que nasce na literatura primariamente pelo tratamento das imagens poéticas e do ritmo do verso poético e que, posteriormente, transporta-se para o cinema.

Percebe-se por meio do texto de Richardson (1969) que a composição da narrativa pelo uso de paralelismos, pode ser vista como uma técnica de narrar próxima a

⁴⁹Among the modern forms of literature, poetry often seems to be closer to film than any other, especially in such matters of technique as the use of imagery and the use of associational logic. We have become accustomed to tracing modern poetry back to the nineteenth century; one can also trace certain elements of modern film style to the same sources. (RICHARDSON, 1969, p.24)

uma estrutura do poema também, visto que em certos poemas, o paralelismo é utilizado na elaboração das estrofes de modo a evidenciar o trabalho sintático e semântico dos versos. Para tanto, recorre-se nesta tese à teoria dos formalistas russos, em especial aos apontamentos de Victor Chklovski acerca da produção do efeito artístico dentro de uma obra de arte por meio do uso do paralelismo como uma forma de composição estética. Para o teórico russo:

[...] o importante no paralelismo é a sensação de não-coincidência de uma semelhança. O objetivo do paralelismo, como em geral o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção; há, portanto, uma mudança semântica específica. (CHKLOVSKI, 1917 apud TOLEDO, 1976, p. 54)

Essa proximidade com a forma poema se expande no romance entre as páginas 176 e 177, nas quais tal forma não adiciona apenas um ritmo musical que acelera a narrativa, mas conjuga-se híbrida com uma sumarização dos eventos narrativos, portanto, há nestas duas páginas a reunião da forma poética com a forma narrativa.

A aproximação se realiza pela repetição da escolha da forma poemática para representar a narração dos pensamentos e impressões do narrador protagonista. Neste sentido, o foco narrativo do sumário, comumente entendido como prosaico em sua aplicação no romance, em *O cheiro do ralo*, pelo contrário, é desenvolvido nos versos narrativos destas duas páginas.

Além da forma versificada do parágrafo único, há também a aproximação com o poema pelas rimas construídas sem uma rigidez formal, mas que, inegavelmente criam uma sonoridade expressiva e esta, por sua vez, é reforçada pela repetição do paralelismo sintático desses versos, assim como pela repetição inicial da sentença “Ele entra” e do início do verso pelo verbo ser conjugado na terceira pessoa do singular.

O efeito de repetição textual das sentenças tanto cria a produção sonora especificada acima, quanto reforça o aspecto compressivo do sumário que ao ser empregado em cada verso, resumindo primeiramente os indivíduos e as ações que realizam, mas em um processo progressivo de aceleração, no qual substitui-se a ligação entre sujeito e ação para apresentar apenas uma lista de objetos ou de “tipos” sociais em lista cantada, e isto faz com que a forma poemática da narração sumarizada se aproxime da estética cinematográfica do *flash forward*. Isto pode ser observado abaixo nas imagens das páginas 176 e 177 do romance:

Para ele o ralo sou eu.
Observo, atento, o buraco.
Nesta pose relembro o *Narciso* que Caravaggio pintou.
Só que não há o reflexo.
Só há o escuro que sou.
E isso é tudo o que me resta para amar.

Ele entra, ele rasga dinheiro.
Ele entra e sai carregando uma coisa pesada.
Ele entra com as mãos ocupadas.
E eu cuido de me esvaziar.
Ele entra tal qual um relógio.
Outro entra igual um martelo.
É relógio, alfinete, é faca.
É abajur, é enxada, é pá.
É ouro, é prata, é ferro.
É história pra lá e pra cá.
É sanfona, é imagem, é tela.
Porcelana chinesa ou barata.
É o cheiro, é a merda, é o pai.
É navalha, é livro, é não sei o que mais.
É isso, é aquilo.
É moeda, é bordado com um ponto falso.
É autorretrato, é baixo-relevo.
É por grama, é por quilo.
É tesouro, é tesoura, é o diabo.
É guarda-chuva, é sombrinha.
É tudo, é nada.
É utensílio de cozinha ou de quarto.
É madeira, é de pinho, é de lei.
É a vida, é dura, é fato.
É verdade, é mentira, é boato.

Figura 18: Página 176 de *O cheiro do ralo* (2010).

É cabide, é bidê, é o fim do caminho.
É pau, é pedra.
É farinha, é pó, é o talco.
É o senhor, é você, é obrigado.
É coisa nenhuma, é o caralho a quatro.
É de novo, é outra vez.
É um ciclo, é compasso.
É chinelo, é sapato, é sandália.
É pescador, é mercador, é engraxate.
É tintureiro, é vagabundo.
É óculos de tartaruga, é pé de pato.
É coisa nova, é coisa velha, é semiusado.
É charuto cubano, é o vazio do caixa.
É uma cena, é um filme, é um ato.
É grifo, é garfo.
É maciço, é oco.
É elástico, é borracha, é plástico.
É o pé do coelho, é a boca do sapo.
É um jogo ou é só a partida.
É o azar, é a sorte.
É a porta que bate.

Ela entra.
Ela treme.
A cada dia, mais.
Balanga.
Traz um saco.
Um desses sacos de embrulho, de papel pardo.
Desses que a gente não vê mais.
Agora tudo se embrulha em sacolinhas de plástico.
Essas sacolinhas fazem um barulho irritante. As de plástico
Esses sacos não.

Figura 19: Página 177 de *O cheiro do ralo* (2010).

Candeias (2007, p. 30) também apresenta a repetição do paralelismo sintático como parte importante da composição estética de Mutarelli, na medida em que relaciona o paralelismo sintático (muito presente no texto de *O cheiro do ralo*), com os paralelismos narrativos (a repetição das cenas, repetição de motivos, etc.) criando assim uma composição de paralelos que existem tanto no eixo sintático quanto no eixo temático e na própria diagramação do romance, o que nos oferece uma boa leitura da composição cíclica da obra e da obsessão do narrador protagonista por associações paralelas.

O paralelismo pode ser considerado um elemento importante de composição dos romances de Mutarelli. Em *O cheiro do ralo*, as cenas da loja de penhores e da moradia do narrador-personagem têm, com poucas exceções, quase a mesma sequência; no boteco, as ações também não são muito diferentes. Em *O Natimorto*, as cenas do hotel também obedecem a certo paralelismo, na medida em que, as cenas principais são marcadas pelo acordar e dormir do narrador-personagem e os subsequentes atos de verificar a advertência do cigarro e fumar. (CANDEIAS, 2007, p.37)

Abre-se um parêntese aqui para, citando novamente Candeias (2007, p.40), apontar a intertextualidade presente nas duas imagens acima, as quais contêm as páginas 176 e 177 do romance de Mutarelli, com a música de Tom Jobim *Águas de Março*, de 1972, porque Candeias reconhece também nesta intertextualidade uma outra conexão do anagrama Zoran, neste caso a correlação com o mês de março, destacando também a recorrência do ciclo nas duas obras.

É interessante notar que Mutarelli parodia a música de Jobim perfazendo justamente o elo mais tênue da estrutura desta, a narratividade, pois a linearidade narrativa de *Águas de Março* é suprimida pela alternância de estados e imagens que se sobrepõe na estrutura do paralelismo, enquanto que no romance a estrutura do paralelismo de imagens e ações serve, justamente, à narração.

Neste caso, a evocação na obra de Mutarelli de uma canção que se estabelece por imagens é extremamente feliz, porque, devorando a sua estrutura em meio à narratividade, o elemento parodiado não recupera somente o intertexto do ciclo, mas cria uma ponte entre duas obras distantes que baseiam sua composição em uma disposição de imagens.

Isso claramente demonstra uma utilização da forma enquanto conteúdo e um diálogo importante do conteúdo com a forma, o que pode ainda ser visto nos

paralelismos criados pelo protagonista de *O cheiro do ralo* ao realizar associações constantes entre diferentes sintagmas:

Irritado, entro num restaurante, desses por quilo.
Até o termo me enoja.
Porquilo. Associo.
Faço o prato e confiro o preço.
Penso em mais tarde cagar numa balança, só para conferir.
(MUTARELLI, 2011, p. 32).

Como apontado por Candeias (2007), estas associações de termos (por quilo para *porquilo*) são constantemente realizadas dentro da narrativa, elas representam um narrador que apresenta não apenas um ponto de vista subjetivo, que perverte os elementos narrados em uma alteração semântica, mas um protagonista que busca significações constantemente.

3.3. O narrador

Entre os diversos elementos importantes da obra, um merece destaque: a narração. O narrador de *O cheiro do ralo* (2011) é o protagonista do romance, dessa maneira, essa história é contada por um homem que narra sua própria versão dos fatos, seu ponto de vista e suas ideias, visto que, nesse romance, o uso da primeira pessoa não permite apenas o acesso à descrição feita pelo narrador, mas também aos pensamentos dessa voz narrativa, aos fluxos de consciência e aos devaneios que entrelaçam um ponto de vista único, parcial e, muitas vezes, perverso.

Esse ponto de vista muda constantemente, variando a sua versão dos fatos de acordo com o humor em que se encontra. Tal situação ocorre inúmeras vezes na narrativa, comprometendo a veridicção dos fatos apresentados, os quais passam a ser sempre relativizados pela subjetividade desse narrador, esse é o caso da existência do pai do protagonista, o qual, a princípio, é apresentado ao leitor como existente: “Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer.” (MUTARELLI, 2011, p.13), ou seja, a primeira informação que possuímos é a de que o pai do personagem principal havia dito a ele esta frase, porém, o narrador lança outra informação mais à frente, afirmando que seu pai o abandonou antes de ele nascer e esta informação contrasta e desestrutura a primeira impressão de leitura causada pelas afirmações do narrador a respeito do que seu “pai costumava dizer”, a qual havia criado

a ilusão deste narrador ter tido contato com o pai em seu passado. Como consequência, o que se estabelece é um enfraquecimento da linearidade e factualidade narrativas paralelamente a um fortalecimento temático da recriação do pai objeto, mais precisamente da figura paterna como um construto, dentro do romance.

Entretanto, a visão do narrador é o único acesso às informações na narrativa, pois mesmo o balanço desse ponto de vista único, feito por meio dos diálogos, os quais fornecem fragmentos de outras vozes que podem contrapor ou fortalecer a visão do protagonista, são intermediados pela voz do narrador. Portanto, toda a veridicção do romance está sob o controle deste narrador, isto é, a autoridade das vozes exteriores à narração, de outras visões do mundo da narrativa é comprometida por estas serem todas transpostas pelo narrador.

Não há separação gráfica e diagramática entre a fala do narrador e a fala das personagens: estas são inseridas diretamente no meio do discurso, sem a presença de um sinal que as demarque como travessão ou aspas, ambos raramente utilizados no romance.

Destaca-se neste procedimento a presença de diálogos que não se separam em parágrafos, mas encadeiam-se, criando a sensação de velocidade na narrativa, o que também aumenta a sensação de visualidade cinematográfica, pois os diálogos não apenas são curtos e escritos no tempo presente, mas em várias cenas compõem parágrafos unívocos, assim, mesclam-se as vozes narrativas dentro de um mesmo parágrafo, como se o discurso se entrelaçasse pela velocidade com que se organizam as diversas vozes:

Ele entra. O cheiro de merda mesclado ao da Creolina. Desculpe o cheiro. Vem do ralo. Tudo bem. E não é que ele traz uma balança de precisão? Vou ficar com isso para mim mesmo. Afirmo. Pago além do que normalmente faria. Se o senhor quiser, posso conseguir um bagulho de primeira. Purinha, purinha, purinha. Agradeço.
Ele sai.
Mas antes pisca pra mim. (MUTARELLI, 2011, p. 33)

Essa velocidade pode ser associada à celeridade do pensamento do narrador, ou à sua não linearidade de verve caótica, pois o mesmo elenca os objetos da narrativa, como se sua atenção mudasse de um ponto ao outro com muita frequência, e esse elencar de objetos vistos apresenta uma confusão mental que torna a veridicção do discurso narrativo mais comprometida:

Tabloide americano. James Ellroy. O livro era bom. Ellroy escrevia no ritmo de meus pensamentos. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado.
Deixei o lanche pela metade.
O refrigerante era de lata.
Eu passei a pensar no ritmo de James Ellroy.
Quando me dei conta, contemplava uma bunda enorme.
(MUTARELLI, 2011, p.10)

O narrador, portanto, diz que incorpora em seus pensamentos o ritmo narrativo empregado por James Ellroy, todavia, esse novo ritmo não nos é exibido, porque em seu lugar ocorre um corte narrativo de temporalidade. Logo, não se comprova ao leitor se ele, de fato, pensa no ritmo do autor citado, mas essa intertextualidade apresenta outra característica do narrador, a apropriação dos significados para si.

Ao ler Ellroy ele afirma passar a pensar no ritmo deste autor, porém é como se este houvesse escrito baseado nos pensamentos do protagonista e não o contrário. Essa apropriação se repete constantemente no romance: “Paul Auster me deixa confuso. Ele escreve no ritmo que penso. Todos aqueles sr. White, sr. Green. Como no jogo de tabuleiro.” (MUTARELLI, 2011, p. 14).

Vê-se então que o que de fato ocorre não é uma mudança na narração, mas uma incorporação desses nomes pelo protagonista, uma situação de consumo das narrativas e músicas citadas que vai além da experiência pessoal, da apreciação, pois precisam ser incorporadas, tornar-se parte do narrador.

Desse modo, uma característica importante do sujeito do romance *O cheiro do ralo* é o fato de que este não sofre uma dessubjetivação da voz narrativa, ou seja, o narrador não perde sua integridade como voz detentora da narração, pois em toda a sua irregularidade, ele não se fragmenta, não se reifica, mas, especialmente no que toca ao narrador de *O cheiro do ralo*, perverso, volta essas características contra as outras personagens, ou seja, ele reifica os outros personagens, esvaziando a identidade dos mesmos em um processo de deslocamento identitário operado por um agente externo.

Um exemplo dessa unicidade percebe-se nas evocações de autores que o narrador-protagonista lê durante a narrativa e que ele afirma escreverem como ele pensa. Essa curiosa afirmação cria um tom humorístico pela repetição e parece, inicialmente, indicar um narrador volúvel, cuja identidade não estaria formada e definida, porém, tal pensamento se revela uma armadilha ao leitor que busca no

romance um espelho de outras obras sobre a fragmentação da pós-modernidade, visto que a afirmação do narrador não se corrobora.

Em primeira instância porque há uma evocação de autores com estilos e ritmos muito distintos, tais como James Ellroy, Paul Auster, Glauco Mattoso e Chico Buarque (pela música *Construção*), todos lidos como se escrevessem no mesmo ritmo e cadência do narrador do romance, todos eles sendo, portanto, “vertiginosos”, entretanto o que se revela de fato por estas citações não é uma afiliação desse narrador a estas outras obras da literatura, visto que elas não aparecem diretamente em citações, mas apenas por referência nominal de seus títulos no contexto da leitura do protagonista, o qual mantém um ritmo e um estilo de narrar que é completamente particular e que não se vincula a nenhuma das obras citadas.

Essa situação é ainda parodiada pela inclusão, neste paralelismo, da pornografia, visto que o narrador dispõe em uma situação de equivalência as obras consideradas como representantes da alta cultura e o sexo pornográfico do canal 80, pois ambas, alta cultura e cultura de massa escrevem ou “fodem” como ele pensa:

Ligo a TV. Antes via o lixo de graça. Hoje pago pra ver.
No 80 uma garota de bunda precisa leva simultaneamente, na frente e
atrás. Mas no close tudo vira engrenagem.
Eles fodem no ritmo que penso. (MUTARELLI, 2010, p. 26)

Essa incorporação da pornografia demonstra um ataque contra a alta cultura e contra o próprio narrador que diz incorporar ao seu pensamento o “lixo” que paga para ver, assim como faz com obras da assim chamada alta literatura. Simultaneamente, esse narrador demonstra uma ditadura do seu ponto de vista sobre todas essas obras de “alta” e “baixa” culturas, colocando-as sob um mesmo viés, que não as diferencia, visto que elas não possuem um ritmo próprio, mas o ritmo do pensamento desse narrador-protagonista.

E o que temos acesso, como leitores, é justamente aos pensamentos exclusivos desse protagonista, ou seja, temos acesso apenas ao seu ritmo vertiginoso que é especificamente seu e completamente diferente⁵⁰ dos outros autores citados. Logo, essas outras vozes não são de fato apresentadas como vozes, mas são parte do discurso da voz do romance que a tudo ordena sob a personalidade do narrador.

⁵⁰ Indicações de análise apontadas na arguição desta tese durante o exame de qualificação.

A única outra voz autoral que é devidamente marcada em contraste com o narrador protagonista é a de Anatole France, na citação integral de um trecho do romance *O manequim de vime*, um dos quatro volumes de sua coletânea *A história do mundo*. Sobre esta cria-se de fato uma intertextualidade de diálogo em dupla direção, assim como ocorre com a citação de *O mês da Grippe* (1998) de Valêncio Xavier, romance tornado elemento poemático do discurso do protagonista de *O cheiro do ralo* pela ressignificação da sentença de seu título dentro da enunciação da página vinte e quatro do romance.

Esse narrador protagonista, por sua vez, é não nomeado por toda a história e sua aparência física é fornecida pela comparação com o “cara do comercial do Bombril”, ou seja, o ator Carlos Moreno, cujo nome não é e nem necessita ser mencionado no romance, dado o reconhecimento imediato do ator por qualquer brasileiro com acesso à televisão. Essa associação é mostrada, primeiramente, indiretamente no discurso: “Ela me disse que eu parecia com o cara do comercial da TV” (MUTARELLI, 2011, p. 11), sendo adiante, identificada pela marca de palha de aço em si: “Alô? Oi. Sou eu. O Bombril.” (MUTARELLI, 2011, p. 150)

Esse progresso vagaroso na descrição da imagem do protagonista permite que o leitor crie a sua própria versão do mesmo, podendo escolher qualquer ator que atuou em qualquer comercial de televisão, dada a indefinição inicial, e mesmo quando a informação é exata, ou seja, quando o protagonista se apresenta como o objeto do comercial, essa apresentação forma uma descrição direta e mesmo assim, não tão delimitada quanto se pode pensar, pois a aparência não é uma afirmação de completa similaridade, mas de “parecer-se”, de lembrar a alguém, o que faz do protagonista alguém que se parece com Carlos Moreno, que lembra ao ator, mas que, de fato, não é seu símile, não possui exatamente sua aparência, sendo, portanto, não definido.

A não-definição cria um protagonista que pode ser universalizado, pois por não possuir uma face definida, uma face própria, pode possuir todas as faces em si, mas ainda mais importante, essa não definição faz parte da estrutura da narrativa desta obra, na medida em que nenhum dos personagens possui uma descrição facial ou mesmo seu nome exposto. Não há aqui uma formulação da identidade de personagens e protagonista como sujeitos, eles são nomeados e referidos por associação aos outros signos.

Candeias (2007) associa a relação de não-nomeação dos personagens com a não iconização do espaço, isto é, um processo de indefinição que embaça a delimitação

espaço-temporal na narrativa. Para ele, tal procedimento está relacionado aos processos de **debreagem** e **embreagem** na narração, aumentando a sensação de presentificação na narrativa.

Entretanto um dos processos de presentificação ocorre por meio da não-nomeação e esta característica estrutural é uma marca também da personalidade do narrador no eixo temático e, desse modo, ela faz parte da maneira como esse protagonista enxerga o mundo, como se pode ver no exemplo: “Fui até o balcão. Dei a bala para a moça. Como é mesmo o seu nome? Perguntei. Jamais serei capaz de pronunciá-lo. Ela não sorriu.” (MUTARELLI, 2011, p. 11)

De fato, os personagens são descritos por suas ações, profissões, ou características marcantes que os iluminam frente ao olhar do narrador, sendo o maior exemplo dessa situação, como é o caso da citação acima, encontrado na personagem Bunda, a garçonete que é nominada apenas pela parte de seu corpo que interessa ao narrador.

Assim o romance põe em evidência um narrador que não possui empatia pelas pessoas que o cercam, um narrador que identifica os seres e as coisas sinedóquicamente, pela parte que o atrai e não pelo todo. Ele o faz pela parte do corpo que o interessa sexualmente, como no caso da bunda, na personagem que carrega o nome de sua parte, ou dos seios fartos da mulher casada, contudo, também identifica os seres por partes que acha engraçadas, como no caso do careca que sofre com os dejetos de uma pomba na parte que o nomeia, ou com as caras de sofrimento que acha engraçadas, como as da ex-noiva. O foco do olhar deste narrador é sempre restrito, particular, nunca expandido.

Essa identificação é também, de maneira extremamente forte, realizada por profissões, as quais, em sua maioria, colocam as pessoas em uma posição inferior à do narrador. Isso ocorre com os policiais a serem subornados, com a empregada ou com a secretária, que são consideradas meramente servas, assim como o encanador deveria ser e se recusa, o que causa o ódio do narrador.

É interessante que o ódio do narrador frente aos encanadores é o ódio da negação a tornar-se coisa, a reificar-se, a não ser objeto, pois sinedóquicamente, isso é o que o narrador faz com os clientes de sua loja de penhores, identificando-os não nominalmente, ou por características, mas pelos objetos que carregam. Logo, o que marca o cliente não é a sua personalidade, mas a coisa.

Do mesmo modo, a profissão do narrador oferece o espaço central da narrativa, a loja de penhores, pois ela estabelece alternância entre a ação no trabalho e a inação em

casa, assim como uma oposição entre contato humano no trabalho e solidão em casa. Essa solidão, no entanto, deriva de uma escolha do narrador, tanto a terminar seu noivado, quanto a não assumir relacionamentos que não sejam mediados pelo dinheiro. De fato, o narrador se recusa a comprometer-se de qualquer forma e seus desejos não se mostram como amorosos, mas possessivos.

Esta posse financeira cria na obra a questão da reificação da mulher, a qual é desejada não por sua pessoa, mas pela sua bunda. O narrador não se apaixona pela mulher, ele coisifica a sua bunda e se apaixona por esta, prova disto é que a dona da bunda não é nem mesmo reconhecida se desligada da mesma, fato comprovado na sequência abaixo:

O senhor está me confundindo com a outra que trabalhava aqui.
Como assim? Não é possível.
Será que eu não lembro como era o seu rosto/ Conjecturo. (...)
Vira. Ordeno.
Como?
Por favor, você poderia se virar. Virar de costas.
E porque?
Só para eu ter certeza.
Ela vira, dá uma volta rápida de trezentos e sessenta graus.
Imitando uma modelo de passarela.
Corro ao caixa. A moça de fato não é ela
(...) (MUTARELLI, 2011, p. 69-70)

O narrador confunde a face da personagem bunda com a de outra mulher e só a reconhece pela parte específica. A confusão revela, além da objetificação do corpo, a relação entre classes presente, pois a dona da bunda é uma garçonete, logo, qualquer mulher presente nesta função é a mesma mulher para o narrador, toda garçonete é qualquer garçonete e o que diferencia cada uma é a posse da bunda apenas, o rosto, a personalidade, a identidade, inexistem.

Essa misoginia e reificação do corpo feminino é também encontrada na adaptação do romance por Heitor Dhalia, como mostra o artigo publicado na revista *Café com Sociologia* em agosto de 2013 sob o título de “Coisas do homem e homem das coisas: O cheiro que vem do ralo é de Lourenço”, o qual apresenta uma visão sociológica acerca da obra filmica voltando-se para as questões de fetichização do corpo feminino e das relações humanas pelo protagonista, ambas similarmente importantes na temática do romance.

De forma geral, (...), podemos dizer que a relação de Lourenço e de seus objetos que ganharam vida termina com a supremacia de uma sociabilidade entre coisas, cujo valor está na coisa e não no ser humano. Desta forma, um indivíduo, como enfatiza a obra cinematográfica, que valora as coisas pode matar ou perder a vida para conseguir a coisa que deseja. Por tal dito, o filme contribui para se pensar a coisificação do mundo ao apresentar a morte do personagem principal (após ser alvejado por um tiro) e a sobrevivência dos objetos (sobretudo, o corpo coisificado da ex-garçonete). (MATEUS, 2013, p. 19).

A reificação torna-se um tormento para o protagonista quando ele se depara com a impossibilidade de desvincular a bunda, objeto de seu desejo, da mulher que a carrega, mas mesmo quando consegue comprar a mulher, de modo a poder ver sua bunda, mesmo quando realiza a transação monetária, transforma o desejo em troca, assume a postura de comprador e dono do sentimento e do objeto. No momento em que a bunda se torna real, em que ele pode tocar e sentir, ele descobre que transformou seu fetiche (FREUD, 1969) em coisa, em fetichização (ADORNO; HORKHEIMMER, 1947).

Foi gostoso? Pergunta.

Foi.

E, assim, mais uma coisa a bunda se torna.

Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado (MUTARELLI, 2011, p.173)

Contudo, para além da fetichização e da reificação, o romance cria uma oposição alegórica entre salvação e perdição por meio da paixão do protagonista pela bunda, visto que ele cria uma associação entre o seu desejo sexual pela bunda e uma possível salvação existencial, a qual se estabelece como um contraponto à perdição oferecida pelo cheiro do ralo. Essa contraposição é criada diretamente pelo narrador (que muito provavelmente percebe todos os objetos e a realidade em si de forma desfocada, ou deslocada, pela loucura), e se manifesta na associação do ralo como um portal do inferno, assim como uma relação entre o cheiro de fezes que infesta o escritório com uma espécie de possessão demoníaca.

Essas associações criam uma sensação de supernaturalidade dentro do romance que se expande com a figura do vulto, uma alegoria do passado e da culpa, do mesmo modo como a corporificação gradual da presença do pai Frankenstein, que começa a se criar na compra do olho, aumenta-se com a adição de objetos e passa a existir de modo a poder dar a benção ao personagem. Vê-se, portanto, que toda essa relação de

supernaturalidade é, também, reflexo da subjetividade presente no foco narrativo da primeira pessoa, o qual faz do leitor refém da percepção de um narrador cuja sanidade é, no mínimo, questionável.

Ao criar a expectativa de salvar-se de si mesmo, por meio da compra da bunda, o narrador descobre-se frustrado e perdido, dado que a associação de salvação, criada somente pela percepção do narrador, pela sua auto ilusão, é incapaz de modificar a integridade do personagem, a sua falta de empatia e de humanidade, porque numa situação em que os sentimentos são transformados em fetiches, em moeda, a salvação se desmancha no ar.

3.4 Distração e choque em *O cheiro do ralo*

O conceito de **choque** como pensado por Walter Benjamin (1987) aparece como um aspecto recorrente no romance *O cheiro do ralo*, no entanto, este conceito não aparece com a força de seu papel transfigurativo, explosivo, sendo o aspecto que se aproxima da obra de Mutarelli o da tensão que se estabelece entre distração X reflexão durante o romance.

Benjamin concebe o choque como uma estrutura monádica, mas não como uma estrutura rígida, pelo contrário, uma estrutura em constante tensão dialética, pronta para explodir, visto que o choque é liberado em um instante, um momento muito rápido e, nesse instante de explosão, nesse pequeno fragmento de tempo, tudo se modifica completamente, transfigura-se.

Este conceito é derivado de uma mistura entre a teoria da mônada de Leibniz e da filosofia marxista que reviu o conceito hegeliano de dialética, entretanto, o conceito de choque de Benjamin encontra outra semelhança teórica nos escritos de Chklovski (1976), especificamente no que o crítico russo descreve como **estranhamento (singularização)**, uma vez que, dentro desse conceito, a arte atua como efeito no seu receptor quando desloca o cotidiano para uma nova posição, quando faz com que o objeto seja visto como se o fosse pela primeira vez, como se fosse único:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. (CHKLOVSKI, 1917, apud TOLEDO, 1976, p. 54)

Arte ocorre, portanto, quando se retira o objeto artístico do seu automatismo cotidiano e o coloca em evidência, de modo a ser contemplado como completamente novo, alienígena, diferente. Dessa forma, a arte é, para Chklovski, baseada em choque e o conceito de choque, pensando na versão benjaminiana, tende a ser libertado, a explodir, em um momento de distração.

O professor Paul H. Fry, em uma aula aberta da Universidade de Yale, nos cursos virtuais de Ead da universidade,⁵¹ ministrada em 2009, apresenta uma excelente metáfora acerca da relação dialética presente entre choque e distração. Seu principal exemplo de um acontecimento cotidiano de distração e choque se baseia na recepção da arte pertencente à arquitetura, visto que é uma das mais próprias de se receber em um efeito cotidiano de distração, porque ao entrarmos e sairmos de prédios, muitas vezes ignoramos sua beleza artística, até que essa distração seja rompida por um choque que evidencie essa beleza e a coloque em um novo contexto.

Como exemplo da transfiguração do choque benjaminiano, Fry cita a história do apóstolo Paulo, o qual, ainda sob o nome de Saulo, cavalgando em um completo estado de **distração**, sofre um choque tremendo, instantâneo e totalizante. Saulo se cega, cai de seu cavalo e quando se levanta, já não é mais Saulo, mas uma pessoa diferente, seu choque é momentâneo, mas o modifica completamente, transfigurando-o, portanto, ao se levantar, Saulo se torna Paulo, um outro homem, com outros pontos de vista e pertencente a uma outra religião, um homem transformado por uma experiência do choque em um outro homem.

No entanto, como dito acima, o choque no romance não está relacionado ao efeito de transfiguração, pelo contrário, o protagonista, quando afetado por qualquer choque, modifica-se temporariamente, mas prontamente retorna a sua inexorável canalhice cotidiana. De qualquer modo, o choque, mesmo que não transfigurador, está presente na dualidade **distração** x **atenção** que perpassa o romance, dado que o protagonista está sempre entediado pela rotina e, desse modo, sempre procura formas de se distrair ou se distrai involuntariamente. Os livros lidos pelo personagem principal o são em um estado de distração e é nesse estado de leitura distraída que o narrador protagonista se depara primeiramente com a bunda, a qual se torna alvo de seu desejo.

⁵¹<http://oyc.yale.edu/>. Yale University online free courses. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=FFpGf7aPXNA>> Curso completo disponível em: <<http://oyc.yale.edu/english/introduction-to-theory-of-literature>>

Pode-se notar que o narrador se distrai a ponto de perder completamente o foco do que ocorre ao seu redor, isto é visto em sentenças como: “De repente eu olhava um sapato. Era o meu.” (MUTARELLI, 2011, p. 12), e “Me tomo fitando o céu. Ele diz: Vai chover” (p. 16), ou quando executa seu trabalho ou conversa com alguém com quem não possui interesse algum, como sua noiva “Quando percebi, ela perguntava o que eu achava daquilo.” (MUTARELLI, p. 12, 2011); e mesmo sozinho em sua casa, “Me pego olhando uma jarra de suco que eu mesmo fiz.” (MUTARELLI, p. 15, 2011);

É neste estado de distração que o narrador encontra a bunda pela primeira vez, um estado que é evidenciado pela completa ignorância do narrador frente à garçonne dona da bunda, de cuja face ele não consegue nem mesmo se lembrar. Da mesma forma, quando ouve seu nome, o mesmo não é absorvido pelo narrador, o qual debocha do mesmo e logo o esquece, entretanto, a bunda da garçonne quebra o estado de distração e se torna visão, um objeto singular que causa um choque no protagonista. “Quando me dei conta, contemplava uma bunda enorme. / Farta. Quase disforme. / Era da moça. Pensei que no fundo ela era boa.” (MUTARELLI, 2011, p. 10-11).

Porém essa paixão pela bunda, o fascínio e o desejo provocados pelo choque, nada transformam, pois o protagonista não muda, não se torna um homem diferente, ele continua sendo um canalha que explora outras pessoas por dinheiro e a bunda, produtora do choque, é nada mais que um objeto de desejo que ele deseja comprar e possuir. No entanto, o narrador protagonista enfrenta um problema na narrativa que é a inabilidade de se comprar o objeto desejado, porque a bunda não pode ser vendida sozinha, ela é parte de um pacote, a bunda não é um objeto solitário, ela é a bunda da garçonne, a parte de um corpo, a parte de uma pessoa e isso se torna insuportável ao narrador, o qual não aceita e não quer iniciar qualquer tipo de relação que o possa prender.

Esse narrador não deseja afeto ou relacionamentos, sentimentos e relações que ele parece ser incapaz de aproveitar, visto que, tal qual um vampiro, seu desejo é sugar essa afeição das pessoas, retirar delas o afeto e torná-lo seu, devorar esses sentimentos, possuí-los, comprá-los, tornar afeto em objeto de compra.

Mas dentro dessa negociação mercadológica ele se recusa a ceder ou comprometer-se em qualquer instância, não havendo nada a ser compartilhado. A compra é armazenada, trancada, lacrada, não se exhibe no romance a revenda dos produtos comprados, apenas o seu estoque e isso cria a impressão de que o narrador armazena a tudo e de tudo se apropria. Essa atitude que ele exerce em sua rotina diária

de trabalho é transportada para sua vida pessoal e não há escapatória para nenhuma pessoa que o acompanhe.

Após o término de seu noivado, a ex-noiva liga para ele e ameaça telefonar para a mãe do protagonista. É nesse momento que o narrador demonstra a sua concepção das relações humanas como negociações de mercado: “Vocês mostram o que têm, eu digo se interessa e o quanto vale. / A vida é dura. E vá se foder” (MUTARELLI, p. 19, 2011), ou seja, as relações humanas são equivalentes às negociações que ele realiza como dono de uma loja de penhores.

Isto é o que faz com que o narrador tenha problemas pessoais ao lidar com a bunda e que, quando confrontado pela garçonete que o convida para uma cervejinha, recue, trave e decida pensar melhor porque “Eu não quero casar com a tua bunda. / Eu quero comprá-la pra mim. Penso.” (MUTARELLI, p. 44, 2011), um problema que se intensifica quando ele deixa escapar suas verdadeiras intenções ao distraidamente falar o que pensa em voz alta “Eu pagaria para ver a sua bunda (MUTARELLI, 2010, p. 51)”, criando uma briga entre os dois e levando a uma separação.

Quando o narrador realiza o desejo de uma relação sexual e amorosa essencialmente baseada na exploração sexual e monetária com uma mulher casada que também deseja esta relação, frustra-se a possibilidade de felicidade ou de satisfação com a associação colocada no romance entre o amor e os efeitos provocados pela nova medicação a qual o narrador estaria submetido por ordens de seu psiquiatra: “A solução para acabar com a fome no mundo.” / Quem diria que um dia eu falaria algo assim? / É o amor. / Ou os remédios.” (MUTARELLI, p. 118, 2011); e “Embora isso seja verdade. / Esse tipo de coisa realmente acontece. / Com quem ama. / Ou com quem toma esses remédios iguais aos meus. / Ou estou enamorado ou o remédio é bom. “(MUTARELLI, p. 111, 2011).

É por isso que, mesmo em face de um relacionamento ideal, um que realiza o jogo de poder e abuso desejado pelo narrador, ele logo começa a questionar as intenções da mulher casada nessa situação, associando que esta seria a mesma mulher citada no começo do romance, amiga de sua ex-noiva, cujo marido perdera dinheiro apostando. Não há confirmação alguma se esta associação é ou não verdadeira, pelo contrário, a mesma ocorre junto a uma série de associações produzidas pelo narrador em uma espécie de alucinação ou episódio mental.

Isto ainda ocorre logo após o protagonista ter quase sido morto em um linchamento dentro de sua loja e de ter sido influenciado pela visão de um boneco de vodu. É nessa

situação que ele cria a associação entre o boneco de vodu, o sapo com seu nome amarrado na boca e a mulher casada em uma grande teoria da conspiração para o destruir. Mas a associação mais importante do problema do jogo e do relacionamento com a mulher casada não é revelada pelo narrador, o problema dessa união é que o protagonista começa a perder o controle das negociações, perdendo-se no jogo proposto para os desígnios da mulher casada, um jogo no qual ela recebe tudo o que quer.

Penso sobre as mulheres. Como essa aí me fez sonhar? E eu sonhei. Me fez amar. E eu amei. Me fez acreditar, levou o dinheiro, e eu, não sei se de amor, ou remédio, aceitei. Aceitei as regras do jogo. Do jogo que ela propôs. O pior é que ela propôs o que eu mais queria. Mas não com ela. Mas queria. (MUTARELLI, p. 150, 2011)

Algo que chama atenção no episódio da narrativa em que ocorre o jogo sexual e monetário entre o protagonista e a mulher casada é a questão do exagero dessa relação, na qual a transação envolve chuvas de dinheiro. Essa relação se coloca em uma oposição ao princípio do lucro, no qual o protagonista explora os seus clientes e se aproxima da figura do gozo, do exagero presente na materialidade do gozo.

Quanto você pagaria para me ver? Quanto você pagaria para ver eu me rasgar para você? De quatro, com a bunda empinada?
Toma, toma. Abro a gaveta e começo a jogar dinheiro em cima dela.
O jogo começa a tomar forma.
Só isso? Ela aperta as tetas por sobre o vestido. Ela vira e vai puxando o vestido para cima. Suas coxas são morenas, roliças. Ela solta o vestido. Finge se recompor. Aperta forte as nádegas. Dá tapas com a mão. Não tirou nem uma peça e mesmo assim já volto à gaveta. Pego uma das caixas de charuto onde guardo a grana. Jogo dinheiro na sua cara. (MUTARELLI, 2011, p.120)

Pode-se ter em mente aqui o paralelo com Bataille (2003) no que toca à proximidade entre o exagero do gozo e o exagero do excremento, da escatologia e, nesta linha de pensamento, retoma-se também os apontamentos de PAZ (1979) acerca da proximidade entre o exagero do ouro e a escatologia. O problema dessa analogia para o romance é que o dinheiro físico em papel é um signo abstrato para Paz, que considera o ouro como um signo corpóreo, análogo ao excremento e o dinheiro como não-corpo, como protótipo da acepção.

Todavia, em *O cheiro do ralo* há uma concepção dupla do signo Ouro em relação ao dinheiro, pois se o dinheiro assume nesta passagem a função do poder e da exuberância que o ouro possuía no barroco, ou seja, a extravagância, a potência da

riqueza, ao mesmo tempo, esta potência é efêmera, visto que sua qualidade não é a do metal eterno, mas a do papel frágil, o que simboliza, dessa forma, a fragilidade de um viver marcado pelo consumo, pela devoração que alimenta o ego e a ausência afetiva de um protagonista sádico.

Neste sentido, a diferença entre o signo do ouro e do dinheiro está correlata com a diferença entre Mutarelli e Bataille, pois apesar da semelhança entre os autores no que toca aos signos evocados, há diferenças importantes no tratamento dos mesmos ideologicamente⁵². Isso porque se em Bataille a escatologia está intrinsecamente relacionada ao elemento solar que poderia reverberar em um paralelo com o ouro barroco, voltando-se para uma transgressão libertária das amarras sociais, em Mutarelli esta se dá como reforço de uma perversão particular do narrador que ao invés de instrumento de libertação do indivíduo, torna-se uma forma de dominação sobre o outro.

Neste caso é relevante a relação entre o narrador e a mulher casada, pois um dos fatores importantes na relação de ambos é a sua igualdade, ou seja, ambos brincam um jogo comum no qual a submissão da mulher é apenas fictícia, visto que, no ato de brincar, ela reverte a posição inicial de dependência financeira e suga todo o dinheiro do protagonista. Dessa forma, esta mulher, mesmo necessitada do dinheiro, escolhe também jogar o jogo da submissão por prazer próprio, ela de fato se excita com a brincadeira e deseja continuar não apenas pelo dinheiro, mas pelo prazer sexual que encontra no ato de submissão.

Ao se posicionar, contudo, ela se identifica como sujeito e isto é um dos maiores problemas para o protagonista, visto que ao se afirmar como sujeito a mulher casada não aceita uma redução de sua identidade, jogando o jogo como participante e não como objeto, ela não se torna redutível a uma parte de seu corpo, ela não se deixa objetificar e, apesar do foco do protagonista visualmente ser limitado, focando suas partes pudendas, ela nunca se resume apenas nestas.

Por isso, o “amor” que o personagem parece sentir para com a mulher casada, que talvez seja apenas um sentimento provocado pelos entorpecentes, é rapidamente esquecido quando o protagonista readquire contato com a bunda, a qual, passando por dificuldades financeiras, aceitará o mesmo jogo, vendendo sua bunda ao protagonista. Dessa forma, o narrador possui a oportunidade de realizar seu mais profundo desejo de

⁵² Como apontado pelos professores: Dr. Márcio Scheel e Dr. Arnaldo Franco Júnior no exame de qualificação deste trabalho.

possuir, dentro de um jogo sob seu controle, no qual a mulher não é uma jogadora participante, mas redutível à sua bunda, a qual será comprada pelo protagonista. Neste caso, o sonho deste narrador é a compra do sexo no sentido mais brutal, a compra da parte do corpo desejado, mas quando finalmente essa troca financeira se realiza, ele se encontra completamente devastado, a busca se encerra e só se encontra o vazio.

Borges fala de um quadro que um pintor lhe prometera. Mas esse tal pintor morre antes de realizar a promessa. E então Borges dissecou o eterno e a promessa. Ele diz que o quadro já tinha lugar prefixado, que não ocupou. (...). Depois reflete que, se o quadro tivesse, com o tempo ele seria algo mais, uma coisa. Uma vaidade. (...) Borges conclui que há na promessa algo imortal. (MUTARELLI, 2010, p. 172-173)

A citação de Borges e a discussão acerca da busca e do buscar, podem ser pensadas aqui com um paralelo à *quest*, ou seja, a busca que é a base do romance de cavalaria, pois neste o que importa é a busca, o buscar, e não as recompensas atingidas durante o percurso. As narrativas se baseiam completamente nessa procura, porque quando esta acaba, com ela se acaba a narrativa. É por isso que a *quest* é, muitas vezes, impossível de ser alcançada e, da mesma forma, é por isso que existem tantos percalços e tormentos no caminho dessas narrativas cavaleirescas, assim como sub-buscas que surgem e desviam o herói do principal objetivo temporariamente. É pela busca ser essencial que surgem tantas tentações ao herói para que ele desista e perigos para que morra antes de alcançar o fim da mesma.

É por este motivo, pela essencialidade do buscar, que os cavaleiros da Távola Redonda buscam o Santo Graal após o fim de Camelot, porque a busca de se recuperar o impossível, de se recuperar o que está eternamente perdido e que nunca será recuperado se apresenta como uma salvação para cavaleiros sem um reino. Os cavaleiros abandonam Camelot para começar sua nova busca e dentro dessa busca existem outras buscas menores, desvios, pequenos interlúdios que os impedem de alcançar o fim do caminho, que de fato os protegem de alcançar o inalcançável, pois como dito por Borges e descoberto pelo protagonista do romance, “O que importa é o buscar.” e, da mesma forma, descobre-se que o desejo existe na ausência de sua concretude.

Mesmo na perversão, na qual o desejo se dá como aquilo que serve de lei, ou seja, como uma subversão da lei, ele é, efetivamente, Suporte

de uma lei. Se há uma coisa que hoje sabemos do perverso, é que aquilo que aparece externamente como uma satisfação irrefreada é uma defesa, bem como o exercício de uma lei, na medida em que esta refreia, suspende, detém o sujeito no caminho do gozo. A vontade de gozo no perverso, como em qualquer outro, é uma vontade que fracassa, que depara com seu próprio limite, seu próprio freio, no exercício mesmo do desejo. (LACAN, 2005a, p. 166)

O desejo, segundo Lacan, só existe enquanto impossibilidade, desse modo, para que o desejo exista, é necessário que este não se realize, pois a realização do desejo é seu fim, assim como a realização da busca é o findar da mesma, dado que, em ambos os casos, desejo e busca, a força de sua essência é o ínterim, isto é, é a ansiedade da falta, na medida em que a falta e a ansiedade são potência. Ao alcançar o objeto de desejo e possuí-lo, a potência se esvai em banalidade, ou como colocado por Walter Benjamin: É certo que a pomposa ostentação com que o objeto banal parece emergir das profundezas da alegoria logo dá lugar ao seu desconsolado rosto quotidiano (BENJAMIN, 2011, p.197).

No âmago do desejo está um desconhecimento da totalidade na qual não há realmente nada, a não ser uma tela para nossas próprias projeções narcisistas. É essa ausência no âmago do desejo que garante que continuemos a desejar. Aproximar-se em demasia do objeto desejado é algo que ameaça revelar essa falta, que é, de fato, necessária para que nosso desejo persista, de forma que, em última instância, o desejo está mais interessado não em alcançar o objeto do desejo, mas em manter distância do mesmo, pois é assim que este desejo persiste. Porque o desejo é articulado por meio da fantasia, é de algum modo impulsionado por sua própria impossibilidade. (FELLUGA, 2011, s/p, tradução minha).⁵³

Porém, é claro que em *O cheiro do ralo* essa busca e esse desejo estão cobertos de paródia, afinal, o que se busca é uma bunda, um ânus, e não o Santo Graal: “Ia ser um romance. Um romance de amor. Ode ao cu.” (MUTARELLI, 2011, p. 138), e como boa paródia que é, no romance, a bunda é, para o narrador, uma espécie de Santo Graal, visto que ela significa salvação e paz de espírito, pelo menos a promessa de, pois quando encontrada a bunda, conquistada e comprada, a promessa se esvai em objetificação.

⁵³ At the heart of desire is a misrecognition of fullness where there is really nothing but a screen for our own narcissistic projections. It is that lack at the heart of desire that ensures we continue to desire. To come too close to our object of desire threatens to uncover the lack that is, in fact, necessary for our desire to persist, so that, ultimately, desire is most interested not in fully attaining the object of desire but in keeping our distance, thus allowing desire to persist. Because desire is articulated through fantasy, it is driven to some extent by its own impossibility. (FELLUGA, 2011, s/p).

O narrador tem plena consciência de estar criando essa busca, esse buscar, tanto quanto cria ele próprio a associação alegórica entre a bunda e a salvação. A paródia é intencional, não somente pelas mãos da imagem do autor, Mutarelli, mas do próprio narrador protagonista, pois a paródia da busca se expande para além da comicidade, na medida em que ela é a busca do indivíduo entediado, parodiando-se aqui o indivíduo problemático de Luckács, do indivíduo de uma sociedade que perdeu aquilo denominado por Schøllhammer, quando se refere ao viajante pós-moderno, como o exótico (2007, p. 175).

Não há mais a aventura em busca do exótico, porque o exótico cessa de existir, logo, a busca é uma auto imposição e, da mesma forma, os desvios dessa busca também são auto impostos, motivados por interesses particulares e volúveis. Isso transforma os problemas e percalços encontrados nesta busca em mera rotina, mero acaso.

Essa paródia é não somente intencional, mas inevitável dentro do romance, porque reflete a perda irrevocável que o protagonista e que nós, como sociedade, sofremos, a perda provocada pela ruptura entre a experiência pessoal e a arte como uma experiência divina, como um procedimento ritual e comunitário, a perda que o herói clássico sofre com a passagem para a modernidade, como afirma Luckács (2000). Assim, reflete-se no romance de Mutarelli o irrecuperável vínculo com o passado ulterior e atemporal da epopéia, não mais acessível, o que resulta na prisão perpétua ao presente do cotidiano, algo que se reforça pelo processo de presentificação da narrativa já apontado por CANDEIAS (2007, p. 27).

A busca como estrutura do romance é também metalinguística, pois simboliza o modo como a narrativa seduz o leitor e o envolve de modo a fazê-lo ler. O processo de leitura é, em si, um buscar e como tal possui valor em si mesmo, dessa forma, o livro e seu instrumento narrativo, o narrador, precisam seduzir o leitor de modo que este inicie e permaneça nesta busca, ao mesmo tempo que proporcionem durante a leitura seus próprios interlúdios, seus próprios episódios que funcionarão como *sub-quests*, impedindo que o caminho da leitura acabe. Isso é ainda mais sintomático no gênero romance de folhetim, visto que seus variados núcleos narrativos funcionam como os desvios no caminho do herói de cavalaria, postergando o fim da leitura, assim como estes postergam o fim da busca.

Por isso, quando o narrador do romance mutarelliano finaliza sua busca, ele revela, a si próprio, explicitamente, como criador de significados dentro do romance, algo que coloca o leitor em uma posição de constrangimento se houver acreditado em

tudo que este narrador havia lhe dito até então, visto que a maioria ou a totalidade do que o narrador havia dito e sentido não era “verdade” dentro da narrativa, mas performance. É nesse momento de fim de performance que o narrador revela seu desejo de escrever um livro, seu desejo mais profundo (o que pode ser outra mentira), o de escrever um livro chamado *O cheiro do ralo*, ou seja, o livro lido pelo leitor, perfazendo ou performando aqui um percurso metalinguístico ao referir-se a sua própria existência como ficção.

3.5. As imagens da bunda, do olho e do ralo.

As imagens mais importantes do romance são o olho, a bunda e o ralo. Elas representam as fixações do protagonista e se tornam personificadas por este, o qual a elas atribui significado e forma. Essas imagens são evocadas pelo narrador em seu caráter cotidiano, mas transformam-se, na narração, em metáforas continuadas, em alegorias.

A figura do olho é fortemente ligada, primariamente, às características da ordem e do ser divino, porque o olho de Deus é a fonte da qual se apreende a verdade das coisas do mundo terreno, como concebe Tomás de Aquino, uma fonte cuja origem está na tradição egípcia, na qual do sol se emana a luz da verdade do mundo, pois o olho de Deus é também o olho esquerdo de Hórus, o sol egípcio. (PIEPER, 2013, p. 35).

Similarmente, o olho de Deus é o olho do pai, símbolo da ordem patriarcal, logo, o olho divino é representante da ordem simbólica de Lacan (2005b.), ou seja, ele é parte da estrutura de conceitos simbólicos em que a psique se estrutura dentro da cultura e da sociedade. O símbolo do olho, como o símbolo do pai, portanto, é um elemento que aterroriza e seduz simultaneamente, dado que ele induz à ordem, representando nisso a possibilidade de castigo se esta for transgredida, mas, exatamente por isso, também induz, ao mesmo tempo, à transgressão.

Da mesma maneira, há uma dualidade de sentimentos presente entre o narrador e o olho na narrativa, porque o olho de vidro comprado pelo narrador fascina-o de forma descomunal em um primeiro momento, como a bunda o fez. Dentro da diegese, esse olho é um fetiche, um objeto ao qual se atribui poder e significado: “Com o olhar do olho em mim. / Durmo. /Sei que o olho do cu vai me guardar.” (MUTARELLI, 2011, p. 40), um poder atribuído ao olho pelo protagonista, o qual vê nele poder e proteção.

Todavia, na leitura da obra com seus intertextos, percebe-se que ele provoca no narrador uma sensação ambígua de poder e de mal-estar, visto que o olho é associado ao olho do pai, mas também invertido ao olho do inferno pelo próprio protagonista, o qual percebe no olho uma forma de se apoderar da autoridade e do poder paterno que lhe foram negados e, perversamente, usar deste poder sobre os outros. É por isso que ele mostra o olho a cada visitante com orgulho e felicidade, pois é ao mesmo tempo uma exibição de força e uma patética tentativa de afirmar uma relação entre pai e filho que só existe em sua imaginação.

Por isso, há uma proximidade da sedução deste olho como o sol de Bataille em *The solar anus*, convidando à destruição: “Os olhos humanos não toleram sol, coito, cadáveres e nem obscuridade, mas com diferentes reações.”⁵⁴ (BATAILLE, 1931, p.4, tradução minha). Tomar o poder do pai, então, é tão transgressor quanto romper com este poder, porque ele se estabelece no limite entre o que se encontra dentro e fora da ordem.

Contudo, o que em Bataille se dá de forma a romper com os tabus da sociedade ao vingar-se do pai simbólico e rebaixá-lo ao escatológico e ao baixo corporal, colocando assim a ordem junto ao instinto básico de modo a revelar a ilusão e a hipocrisia que circundavam a vida rotineira da burguesia francesa de sua época, em Mutarelli se transforma em mais agressivo e menos erótico, justamente porque a eroticidade que vibra em Bataille, pulsando por todas as linhas de *A história do olho* é inacessível ao protagonista de *O cheiro do ralo*, para quem tudo vira engrenagem.

Nesse sentido, o seu apoderamento não visa uma transgressão dos costumes, pelo contrário, visa uma opressão pelos costumes, já que a mulher não é, em momento algum, vista como sujeito ou liberta das amarras sociais, assim como o sexo não é um elemento transformador, mas sim ou engrenagem ou instrumento de submissão e apagamento do outro pelo desejo, força ou dinheiro do protagonista.

Desta forma, são simbólicas as relações que este narrador desenvolve com mulheres durante a narrativa, como com a ex-noiva, abandonada com os convites de casamento na gráfica que passionadamente tenta uma reconciliação, um confronto, ou um retorno emotivo mínimo deste narrador e não encontra:

⁵⁴ Human eyes tolerate neither sun, coitus, cadavers, nor obscurity, but with different reactions (BATAILLE, 1931, p.4)

Ela começa a chorar. Mas não fecha a grutinha. Nem para de me convidar. Vem! Ela fala em soluços. Se é isto o que quer, vem, come. Esfrego minha cara e me melo. Quanto mais eu quero, mais forte ela chora. E, mesmo antes de tirá-lo pra fora, o gozo já não posso conter. Aí então já não sinto mais nada. Nada tem para me dar. (MUTARELLI, 2010, p.22)

Como se vê, apresenta-se, logo de início, o sadismo que domina as relações sexuais e financeiras do protagonista, dado que o prazer dele aumenta proporcionalmente ao sofrimento infligido na ex-noiva, isto é, o prazer aqui se desenvolve em paralelo à humilhação desta, o que também ocorre com a viciada que lhe vende objetos para sustentar o vício e, por conta do qual se vê obrigada a se despir para o narrador:

Eu só preciso de um pouco.
Juro que trago algo da próxima vez.
Quer dinheiro não quer?
Eu preciso.
Ela toda balanga.
Me mostra a bunda.
Me mostra a bunda, que eu te dou. (...)
Quero gozar olhando você.
Triste figura.
Ela treme. (MUTARELLI, 2010, p. 81)

Todo o desejo pela viciada ocorre sobre o apagamento da sua pessoa por meio da humilhação, pois o que atrai o protagonista é justamente a situação de completa necessidade da viciada que a coloca sob seu total controle em troca de dinheiro para “parar de tremer” e, nesse sentido, a crueldade do narrador é visceral no que toca ao exercício de um poder perverso sobre o outro.

Nisso resulta a idealidade da bunda para o protagonista, visto que nela há o apagamento completo da mulher, que por não ocorrer com a mulher casada, torna-se o grande impedimento de realização com a mesma, pois esta não se apaga nem se oprime no papel de puta que executa como um jogo de libertação, porque neste ela, necessitada de dinheiro, casada, realiza-se também sexualmente.

Talvez seja esta a grande diferença entre os personagens de *A história do olho* e de *O cheiro do ralo*, na medida em que nas narrativas de Bataille, mesmo os loucos e os mortos ou que estão para morrer não cessam de ser sujeitos participantes (do ponto de vista dos protagonistas) do gozo, pelos quais estes sentem um estranho afeto e desejo. Dessa forma, o assassinato do padre em Bataille é muito mais humano do que a

exploração disfarçada de troca comercial que o protagonista de Mutarelli exerce sobre a viciada.

Seguindo os apontamentos de Paz (1979), pode-se pensar em uma concepção do olho em Mutarelli como corpo e não-corpo simultaneamente, e nisto residiria o empoderamento do objeto para o narrador, pois o olho de vidro guardaria o protagonista, protegendo-o por ser limítrofe. Dessa forma, atribui-se ao olho as características do sacro e do profano, da ordem e da transgressão e, justamente por se tratar de um artefato, o olho-objeto, o qual é um fetiche, esse empoderamento do objeto é o empoderamento do protagonista, dado que ele toma para si tanto a força do pai, quanto a força do excremento ao associar o olho ao ânus.

Mas novamente é importante ressaltar uma diferença entre *O cheiro do ralo* e *A história do olho* no que tange ao olho como fetiche, pois enquanto o olho em Bataille é um objeto de desejo sexual, transgredindo justamente pelo grotesco desejo de Simone de enfiar o olho do Toureiro morto pelo touro em sua vagina, em Mutarelli, o olho é um objeto inanimado que, mesmo brincando com o conceito de voyeurismo, não é sexualizado em si.

Em Bataille, o olho do morto traz a morte consigo em sua ressignificação e, dessa forma, o desejo sexual de Simone se torna um prazer no limite entre vida e morte que, se por um lado é transgressor e ofensivo frente à tragédia do toureiro, por outro se torna um retorno do morto, sinodóquicamente, à vida, ocorrendo simbolicamente pela sua inserção no órgão sexual feminino, num movimento oposto ao nascimento. Já o olho em Mutarelli é um objeto não orgânico, ele é uma prótese de vidro, sem vida, mas que para o narrador é injetada e mais viva do que os olhos dos indivíduos com quem se relaciona. Dessa forma, essa atração por este olho objeto é também significativa do vazio do protagonista de *O cheiro do ralo* e da sua incapacidade de se relacionar plenamente com outros sujeitos.

Desse modo, o olho objeto em Mutarelli se apresenta como transgressor e profano, mas sua presença é muito mais sombria, pois não oferece o poder de elevação do sujeito, visto que em *O cheiro do ralo* não há comunhão com o sol e, mesmo se houvesse um sacrifício aos deuses Astecas, o que ocorreria seria a perversão desse sacrifício em um evento de exercício de poder perverso. Por mais brutal que possam ser as cenas de Bataille, ou os sacrifícios ao olho solar Asteca, sua realização é ritualística, ou seja, essa brutalidade se vincula a princípios primitivos da humanidade.

Já o narrador Mutarelliano teria a capacidade de perverter tal sacrifício, o prazer em transformar a brutalidade primitiva em algo ainda mais assustador, dado que o sujeito sacrificado não se transforma em coisa e não cessa de ser sujeito, pois não há, no sacrifício asteca um motivo para o riso, embora possa haver um motivo para o belo, segundo Bataille, não há para o riso debochado. Por sua vez, em Mutarelli, o que resta do apagamento das identidades desses sujeitos explorados é o riso perverso do narrador, ainda mais perverso pela cumplicidade do leitor no jogo sádico que este protagonista encerra.

Desse modo, o olho se estabelece como uma dualidade entre as figuras do pai e do inferno, mas sempre sob o viés do perverso. Essa duplicidade entre pai e inferno evidencia a necessidade da presença paterna como limite ao desejo do protagonista assim, o olho, como figura do pai, é tanto o limite do interdito, quanto a autoridade que permite a ele se entregar aos desejos e isto só ocorre pela ausência do pai real.

Nesse sentido, o olho representa uma ordem simbólica do Fantasma, do pai fantasma, pois: “A transgressão precisa da lei para se pôr em ação, ao mesmo tempo é a transgressão que a funda. E não apenas para o perverso: pensemos no assassinato do pai como ‘ato fundador da lei’, no *Totem e tabu* de Freud.” (LIPPI, 2009).

Logo, para que exista a transgressão, é necessário que exista a lei, o limite; portanto, a figura paterna é tanto a repressão quanto a autoridade de poder transgredir e, por isso, a associação da figura paterna, pelo olho, ao ânus, cria uma complexa relação entre o limite da ordem simbólica e a borda em que se situa o abjeto (KRISTEVA, 1982) dois elementos fronteirizos, um limitador, o outro, transgressor.

Na obra de Mutarelli, o olho é apresentado como um pai que é também o transgressor, além daquele que vigia, porque o olho de vidro, imbuído de significados pelo protagonista, pode ser comparado aqui, tendo em vista as ressalvas já feitas, ao sol de Bataille, para quem o olho é ovo e é sol, ou seja, uma construção de metáforas que se ligam sobre os caracteres da circularidade e da potência entre o olhar, o nascer e a luminosidade. O sol e o olho tornam-se objetos de tensão, eles atraem e repelem, seduzem e destroem.

O olho de Mutarelli, assim como Bataille, é o olho do cu, visto que ele é o olho do desejo pelo dejetivo, o olho do inferno, porém, para Bataille, a profanidade infernal seria criadora de mudanças, de reversões, enquanto em Mutarelli, o infernal é demarcado por uma maldade mesquinha do protagonista, interna, essencial, e é por

conta desta deturpação interna que o protagonista cria significações de maldade externas, pois dessa forma pode distanciar-se de si próprio:

Eu não vou tampar o vaso.
Eu vou é abrir o ralo (...)
O ralo é o olho do inferno.
O inferno só tem um olho.
O inferno é meu pai. (MUTARELLI, 2011, p. 87-88)

O caráter edipiano da figura do olho como uma estrutura da ordem simbólica se evidencia plenamente no conflito que se estabelece entre o protagonista e esta ordem, um conflito edipiano que vai além do problema freudiano, na dualidade entre o indivíduo e o paterno, e se funda na instabilidade da psique do protagonista frente à estrutura simbólica. O olho é injetado, é agudo, como uma faca ou um amuleto, o protagonista o agarra.

Pego o olho. Analiso. É incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho para mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e o olho.
O olho do cu. (MUTARELLI, 2011, p. 36)

Essa potência recebida do narrador pelo olho possui o caráter duplo do signo no romance, o de ser o olho do pai e, por esta característica, o olho que atribui ao narrador a autoridade que na ordem simbólica apenas pode ser cedida pelo pai, assim como o de ser também o olho do inferno e o olho do ânus, ou seja, o olho que está fora da ordem simbólica.

A associação do olho, elemento ideal, ao ânus, elemento corporal, no romance, portanto, cria uma sensação da instabilidade do choque provocado pelo real, em seu sentido pleno, na presença do abjeto, das fezes, ou seja, do refugo, que evidencia a realidade da matéria corpórea do personagem, pois as fezes não se desligam dele, não são um objeto completamente externo, elas mantêm o elo de terem sido expelidas pelo corpo que se reconhece como sujeito:

Meu corpo se liberta, como se fosse vivo, daquela borda. Tais dejetos caem para que eu possa viver, até que, de perda a perda, nada reste em mim, e meu corpo inteiro caia para além do limite *cadere*, cadáver. Se fezes significam o outro lado da borda, o lugar onde eu não sou e que me permite ser, o defunto, o mais doentio dos dejetos, é uma borda que se espalhou por tudo. Não sou mais eu quem expele, “eu” sou expelido. A borda tornou-se um objeto. Como posso eu estar sem

borda? Aquele outro lugar que eu imagino para além do presente, ou que eu alucino de modo que possa, em um tempo presente, falar com você, conceber você – está aqui agora, esguichado, abjetado, para dentro de “meu” mundo. (KRISTEVA, 1982, 3-4, tradução minha)⁵⁵

Dessa forma, o elo entre o olho e o cu, cria um elo entre o desejo e o abjeto, na medida em que a potência do olho flerta com o choque do real provocado pelo contato com as fezes, como o cheiro que inunda e que retorna ao espaço social do qual havia sido expulso pela acepção da privada e do encanamento, porque o abjeto retorna primeiro como cheiro, no trecho:

Vinha um forte cheiro de fossa que subia do ralo e invadia meu nariz.
Invadia a sala toda.
Cheiro de merda, é do ralo, afirmei.
Acho que fiquei com vergonha de que ele pensasse que o cheiro vinha de mim. (MUTARELLI, 2011, p. 9)

Por consequência, aqui o cheiro é visto como a borda entre corpo e não-corpo, entre sujeito e objeto, essa borda que não é o sujeito, mas que não se torna objeto, que não se desliga, isto é o abjeto. O medo do protagonista é, justamente, essa identificação entre o abjeto, o cheiro de fossa, e a sua identidade como sujeito, pois o medo é o reconhecimento do abjeto como parte dessa identidade, medo comprovado no diálogo com o vendedor do violino, personagem que se mostra acima dos desejos do protagonista de submissão e que o confronta sem se deixar rebaixar a uma posição inferior de mercado. Este é o sujeito que além de não vender o objeto que possui por um preço de exploração, não regateia e afronta o narrador, ou seja, afirma-se como sujeito e não se deixa reificar:

Aqui cheira a merda.
É o ralo.
Não. Não é não.
Claro que é. O cheiro vem do ralo.
Ele entra e fecha a porta.
O cheiro vem de você.
Olha lá. Levanto e caminho até o banheiro.

⁵⁵ My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit *cadere*, cadaver. If dung signifies the other side of the border, the place where I am not and which permits me to be, the corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything. It is no longer I who expel, "I" is expelled. The border has become an object. How can I be without border? That elsewhere that I imagine beyond the present, or that I hallucinate so that I might, in a present time, speak to you, conceive of you—it is now here, jetted, abjected, into "my" world. (KRISTEVA, 1982, 3-4.).

Olha lá, o cheiro vem do ralinho.
Ele ri coçando a barba.
Quem usa esse banheiro?
Eu.
Quem mais?
Só eu.
Ele continua com o sorriso no rosto, solta:
E então, de onde vem o cheiro? (MUTARELLI, 2011, p. 18)

O cheiro vem do protagonista, ele é uma parte que, apesar de exterior, não se pode expelir completamente, a linha tênue entre sujeito e objeto, isto é, uma parte que evidencia a organicidade material da vida, um elemento do campo material que choca a psique precisamente por lembra-la da perda de sua relação com o material, revelando a fragilidade da ordem simbólica e imaginária eternamente perdida por se adquirir a linguagem.

Pensando no aspecto profano do abjeto, cita-se aqui Fabiano da Conceição Silva (2011), pois este discute a construção simbólica do inferno na narrativa de Mutarelli fazendo um paralelo do ciclo do romance com o percurso dantesco. Silva desenvolve as relações entre o demoníaco e o baixo corporal escatológico que compõem a estética do romance focando no aspecto de descarte e de não-pertencimento da escatologia, características definidoras do abjeto:

O retorno do que fora rejeitado, escondido, expurgado, dá ao romance o tom escatológico de que necessita para contradizer a assepsia organizadora da vida social. O descartado, por sua própria natureza, deve permanecer silenciado e distante da visibilidade dos olhares civilizados. Mas nada no romance parece mais disposto a perturbar a ordem do que o retorno do refugio em suas características olfativas (SILVA, 2011, p.45)

É nesse sentido que o livro explora o baixo corporal, em especial o ânus, não somente em seu aspecto sexual, como objeto de desejo, mas também em seu aspecto escatológico e é interessante notar que essas associações provocam uma dualidade entre a perdição do cheiro das fezes e uma ilusória salvação pelo desejo sexual anal, dado que, em ambos os casos, a bunda, o ânus e as fezes são elementos circundantes do conceito de abjeto (KRISTEVA, 1982), elementos excluídos, para fora da ordem e, exatamente por isso, elementos que se colocam como transgressores da ordem dentro do romance.

O abjeto, como elemento excluído, também se relaciona no romance com o profano, pois o narrador associa o ralo ao inferno, assim como o olho e, conseqüentemente, as fezes e o ânus, como abjeções, dejetos, são transgressores, incomodam a rotina por não possuírem lugar. Como apontado inicialmente por Fabiano, eles retornam, transgridem um espaço que não os aceita;

Dou a descarga. Tudo volta. O vaso se enche e transborda. Puta que pariu. Agora não tem mais o ralo. Como vou parar essa merda? Como vou limpar essa merda toda? Se eu chamar a mocinha, ela vai saber que isso tudo é meu. Não, não culpo você, olho da sorte. Foi descuido meu mesmo. Tiro as meias. A cueca. A camiseta que está sob a camisa, para evitar o vento no peito. Junto tudo a dois rolos de papel higiênico. Tento conter a vazão. Consigo. Tudo vira uma espécie de fétido papel machê. (MUTARELLI, 2011, p. 45)

O abjeto na figura das fezes, do cheiro do excremento, assim como o orifício do qual elas são expelidas, são signos que violam o espaço comum de aceitação social do mesmo modo que o profano viola a ordem do sacro. Isso é evidenciado pelo narrador em um comentário sobre as pinturas de Bosch⁵⁶, no qual relaciona o ânus como paralelo ao inferno:

Bosch pintava um monte de coisas entrando ou saindo do cu. Eu lembro. Eu vi nos quadros de Bosch.
Eu sei.
Porque na Idade Média o cu representava o inferno. É isso. Eu sei que é. E o ralo é o cu do mundo.
O cheiro que aspiro vem do inferno.” (MUTARELLI, 2011, p. 34).

O cheiro das fezes, portanto, é o cheiro do inferno, o cheiro infernal, o fedor do excremento é um elemento do aspecto primitivo humano, ou seja, do seu aspecto instintivo e profano, o qual contrasta com a moral religiosa, cuja fundação se dá no aspecto da idealidade, do idealismo que exclui de si esse primitivismo material. Dessa forma, o aspecto do excretar e do excremento surgem como signo do inferno, tal como o fedor o é, como se vê na análise de Mandabach sobre o texto *Visio Tungdali* (1149), acerca da boca do demônio Aqueronte que devora, nesta narrativa, uma multidão eternamente:

⁵⁶ A relação de intertextualidade entre os quadrinhos de Mutarelli e a obra de Bosch já foi previamente estudada por Líber Paz (PAZ, 2007, p.148).

O texto em Latim vai além, descrevendo a boca inteira de Aqueronte como se dela emitisse um fedor incomparável (*fetor incomparabilis*). A multidão dentro da boca de Aqueronte está, então, não sujeita apenas à equação mortífera de apodrecimento e digestão, mas também é forçada a cheirar o seu resultado. (MANDABACH, 2010, p.45, tradução minha)⁵⁷

A boca da besta Aqueronte que devora a multidão não as castiga e pune somente pelo devorar, pela dor, porque o fedor de sua boca é também uma das punições eternas dessa multidão que é devorada, expelida e que retorna à boca do demônio para novamente ser devorada. Doravante, o cheiro fétido é tão infernal quanto a própria punição pela devoração.

Nesta linha de pensamento, o quadro de Bosch, *O jardim das delícias terrenas*, de 1503-1504, apresenta uma forte similaridade com os aspectos presentes do ralo, do olho e do ânus no romance de Mutarelli, na medida em que esses elementos surgem no recorte do canto direito do tríptico de Bosch, no detalhe da figura do demônio-pássaro-azul.

Neste recorte, podemos observar que o pássaro-demônio está sentado em uma espécie de trono e que logo abaixo deste trono há um enorme ralo. O trono, o qual não se sabe se é um objeto ou se é parte do demônio, liga-se a sua função de excretar os seres humanos que devora e no processo de excreção os humanos saem de um invólucro que parece com um ovo.

Um aspecto relevante desse processo é que o ser devorado pelo pássaro-demônio expele de seu ânus pássaros negros, como se contaminado pelo processo de devoração. Outro signo de excreção é apresentado abaixo do trono, pois uma bunda expele, no buraco dos condenados, moedas pelo ânus e ao seu lado outra figura de um homem estende o rosto para o buraco, regurgitando dentro do mesmo. Todos estes refugos são despejados dentro deste buraco, no qual faces observam o processo e são sobrepostas por estes dejetos.

Mandabach (2010) compara essa imagem de Bosch à figura do diabo presente no canto inferior direito do afresco de Giotto, *O Juízo Final*, 1305, pois neste, o demônio devora as almas pela boca e as expele pela parte inferior do corpo, criando aí uma representação da punição eterna, do sofrimento eterno, pela morte e renascimento

⁵⁷ The Latin text goes further, describing the entire mouth of Acheron as emitting an incomparable stink'(*fetor incomparabilis*). The multitude inside the mouth of Acheron is thus not only subjected to the killing equation of rotting and digestion, but is also made to smell its product. (MANDABACH, 2010, p.45)

dos condenados. Tal renascimento, então, é metaforicamente paralelo ao processo de digestão e defecação:

O horror deles aumenta pelo fato de que Satã é mostrado simultaneamente “dando à luz” e devorando, claramente implicando em uma elisão entre nascimento e defecação (claro que tal elisão não requer muito, dada a proximidade dos órgãos envolvidos). (...) A mesma elisão, eu diria, é realizada quando o pássaro azul de Bosch consome e expela as almas em uma bolha cuja forma e contexto claramente invoca um *ovo*. (MANDABACH, 2010, p.47, tradução minha)⁵⁸

Sendo assim, o pássaro demônio está dentro de um processo cíclico de vida e morte, de comer e excretar, nascer e morrer dado que ele está se alimentando e expelindo ao mesmo tempo. Esse processo se nota no despejo de duas figuras humanas que caem no buraco já povoado, saindo por debaixo do trono, o que leva a um efeito de processo contínuo de entrada e saída, pois corpos são devorados e expelidos simultaneamente. Isto, para Mandabach, surge do problema de representação da punição eterna:

A dificuldade desse tipo de punição infernal reside no fato que, após devoradas, as almas dos perdidos não mais existiriam, logo, despovoando o inferno. Mas, por serem os castigos infernais por definição eternos, os artistas procuraram formas de guiar as almas devoradas para novas punições. A solução mais plausível pareceu ser permitir que essas almas emergissem naturalmente, por assim dizer, do outro lado do monstro. (GRUBEL, p. 53, apud MANDABACH, 2010, p. 40, tradução minha)⁵⁹

⁵⁸ Their horror is enhanced by the fact that Satan is shown simultaneously “giving birth” and devouring, clearly implying an elision of birthing and shitting (of course, such an elision does not require much, given the proximity of the organs involved). (...) The same elision, I would argue, is performed as Bosch’s bluebird consumes and releases souls in a bubble whose shape and context clearly invoke an *egg*. (MANDABACH, 2010, p.47)

⁵⁹ The difficulty with this kind of hellish punishment lies in the fact that, once eaten, the souls of the damned would no longer exist, thereby depopulating Hell. But because the punishments of Hell were by definition eternal, artists looked for ways to lead the devoured souls to further rounds of punishment. The most plausible solution seemed to be to allow the souls to emerge naturally, so to speak, from the other side of the monster. (GRUBEL, p. 53, apud MANDABACH, 2010, p. 40)



Figura 20: Recorte do quadro *O Jardim das Delícias Terrenas*, 1503-1504.

É pela necessidade de se representar a punição eterna da alma, a função cíclica, que se cria, na pintura de Giotto primeiramente e, após esta, na de Bosch, o motivo da digestão da alma, na qual esta retorna inteira da punição para ser novamente devorada e novamente punida. A representação do processo cíclico de punição, entretanto, cria, na figura, um paralelo entre excreção e reprodução, pelo ato de devorar e expelir e essa proximidade figurativa também se apresenta na tradução linguística, como aponta Mandabach:

A defecação demoníaca é, desse modo, construída como uma paródia do renascimento ou da ressurreição. De fato, o texto original em latim afirma que o pássaro-demônio estava “dando à luz” as almas (*pariebat*); foi o tradutor francês de Margaret de York quem trocou o verbo para “defecados”. (*reiettoit par derriere*, literalmente ‘re-existidos pelas partes traseiras’) (MANDABACH, 2010, p.46, tradução minha)⁶⁰

Por consequência, a tradução de parir para excretar não se apresenta como um erro do tradutor, antes, ela revela a proximidade que ambos os atos corporais encontram dentro da representação cultural, afinal, tanto o ato de parir, quanto o ato de defecar são uma forma de expelir algo interno ao corpo para fora do mesmo.

A proximidade do ato de expelir também é uma proximidade relacionada ao local da excreção, porque a proximidade entre os órgãos reprodutivos e os orifícios excretadores é inegável. Pensando nisso, Bataille destaca a frase de Santo Agostinho acerca da proximidade do local de nascimento com o local da excreção:

Os condutos sexuais evacuam dejeções; nós os qualificamos de "partes pudendas", e a eles associamos o orifício anal. Santo Agostinho insistia, não sem sofrimento, na obscenidade dos órgãos e da função de reprodução. "Inter faeces et urinam nascimur", dizia: "Nascemos entre fezes e urina". Nossas matérias fecais não são o objeto de um interdito formulado por regras sociais meticulosas, análogas às que atingiram o cadáver ou o sangue menstrual. Mas, no conjunto, por deslizamentos, formou-se uma área da imundície, da corrupção e da sexualidade cujas conexões são muito sensíveis. (BATAILLE, 1987, p. 38)

Aqui se aponta a relação entre os dejetos, assim como as áreas de excreção e sua rejeição pela cultura. Para Bataille, as fezes não são tornadas abjetas como os cadáveres e o sangue, ou seja, pela sua correlação com a morte, mas por uma associação de corrupção do prazer com a imundície, do gozo com o excremento e essa imundície é justamente o ponto transgressor que choca o espectador, tal como a ereção e a luz solar (BATAILLE, 1931), pois o nascimento, assim como o sexo, apesar de serem interpretados pela ordem simbólica do desejo, são funções orgânicas da matéria, logo, além de sua proximidade física, como revelado pela sentença “nascemos entre fezes e

⁶⁰ Demonic defecation is thereby construed as a parody of rebirth or resurrection. Indeed, the original Latin states that the bird-demon was ‘giving birth to’ the souls (*pariebat*); it was Margaret of York’s French translator who changed the verb to ‘defecated’ (*reiettoit par derriere*, literally, ‘re-existed through the derriere’). (MANDABACH, 2010, p.46)

urina”, há a bestialidade em si do ato de nascer, visto que neste um corpo vaza de outro corpo em meio a sangue e placenta.

No entanto, no que tange à sexualidade da escatologia, para Quevedo, a proximidade do ânus aos órgãos sexuais é positiva, porque em sua defesa ao olho do cu, em comparação com o olho da face, o poeta aponta como uma das razões uma paródia do ditado “dize-me com quem andas e te direi quem és” na sua proposição “Pois anda sempre, em homens e mulheres, vizinho dos membros genitais.”⁶¹ (QUEVEDO, 1623-1626, p. 2, tradução minha) e, apesar de satírico, o texto de Quevedo se aproxima do de Bataille tanto pelo paralelo entre a figura do olho e do ânus, quanto por seu questionamento da ordem ideal, pudorosa, por meio da sexualidade pura.

E a figura do ânus, como olho, é fortemente invocada em Quevedo, tanto em seu texto *Gracias y desgracias del ojo del culo* (1620-1626), uma ode satírica ao ânus, na qual o poeta realiza comparações entre o olho do ânus e os olhos da cara, quanto no soneto *Tiene ojo de culo es evidente* (608)⁶², poema em que Quevedo realiza um ataque ao idealismo de Gongora, por meio da imagem do olho do ânus como um elemento da matéria orgânica que compõe o ser, já que, neste poema, utiliza-se mais os aspectos escatológicos do ânus do que no pequeno ensaio: “Que tem olho do cú é evidente, / e molho de chaves, teu sol vermelho, / e que tem por menina nesse olho / morena murana dura e quente.” (Tradução minha)⁶³

A imagem do olho como ânus e vice-versa também aparece em outro soneto, o de Verlaine e Rimbaud, “Sonnet du Trou du Cul”, ou “O soneto do olho do cu”, composto em 1872: “Obscuro e pagueado cravo violeta/ Respira, humildemente no meio da espuma/ Inda úmida de amor que em doce encosta ruma/ Da brancura da bunda à beirada da meta.”.⁶⁴, porque esse poema a quatro mãos apresenta uma visão mais erótica do ânus do que a apresentada no soneto de Quevedo, o qual se volta para a sátira, ao associar a democracia da baixeza corporal entre todos os homens, inclusive os idealistas e puros.

Já para os poetas franceses, o “Canaã feminino em suor muradinho!” é um objeto do desejo e do prazer que se mistura à escatologia, um desejo que se apresenta

⁶¹ “pues anda siempre, en hombres y mujeres, vecino de los miembros genitales.” (QUEVEDO, 1623-1626, p. 2)

⁶² Retirado de: <http://www.franciscoquevedo.org/index.php?Itemid=59&catid=47%3Asonetos-sarcasmos&id=873%3Aque-tiene-ojo-de-culo-es-evidente-608&option=com_content&view=article>

⁶³ “Que tiene ojo de culo es evidente, / y manojos de llaves, tu sol rojo, / y que tiene por niña en aquel ojo / atezado mojón duro y caliente.” >

⁶⁴ Utilizo aqui trecho da tradução de Marcos Silva disponível em: <<https://www.substantivoplural.com.br/soneto-do-olho-do-cu/?principal>>

como transgressor, contudo, em ambos os poemas se percebe o poder atribuído ao cômico e ao baixo corporal por Bakhtin (1987) no seu conceito de carnavalização, pois se vê que eles desconstroem a imagem ideal em uma libertação pelo riso e pelo prazer.

Do mesmo modo, em sua obra *A história do olho* (2003), pode-se observar os paralelos que Bataille traça entre as metáforas de ovos, olhos e ânus, na medida em que o olho e o olhar para ele são paralelos ao ânus, assim como a lágrima e a clara do ovo são paralelas à urina e às fezes, dessa forma, o abjeto é, para Bataille, o objeto do gozo, pois é o reconhecimento da transgressão:

Em pouco tempo ela começou a se divertir, fazendo que eu jogasse ovos na bacia da privada, ovos duros, que afundavam, e ovos chupados, mais ou menos vazios. Ficava sentada a contemplar aqueles ovos. Eu a instalava na privada: ela os olhava por entre as pernas, sob o seu cu; por fim, eu puxava a descarga. (BATAILLE, 2003, p. 49)

Bataille participa da eroticidade de Verlaine e Rimbaud, mas não da sátira de Quevedo, ou mesmo da que ainda persiste nos poetas franceses, pois a força do desejo em *A história do olho* é brutal e assoma em uma transformação da escatologia no sublime. Em *O cheiro do ralo*, contudo, há uma visão que não se estabelece como nenhuma destas anteriores, porque claramente há uma satirização no romance e esta perpassa a escatologia, assim como também há erotização e esta também ocorre pelo baixo corporal, mas a força maior do ânus e das fezes serve no romance como revelação da natureza do protagonista.

Isto posto, pode-se afirmar que a relação entre excremento e desejo revela a dualidade da matéria entre potência e destruição. Há nesta dualidade uma relação de proximidade entre o olho e o cu em *O cheiro do ralo*, pois o olho de vidro, enquanto fetiche, é o olho do inferno, o olho do ânus e, ao mesmo tempo, é o olho do pai, o olho da ordem. Congrega-se no olho uma inversão que já é, em si própria, transgressora, na medida em que ele é poder e destruição tornados artefatos, por isso, o grande problema na sua potencialização como transgressão libertária é, justamente, a criação desses significados em um objeto comum, um elemento do capital, o que resulta, dessa forma, em uma reificação destes conceitos e aparatos sociais.

Complementarmente, em seu caráter alegórico, as três imagens recorrentes no romance, o olho, a bunda e o ralo, estão em função de paralelismo metafórico, ou seja, elas são ligadas por associação semântica dentro da narrativa da mesma forma que na obra de Bataille se ligam outras metáforas do sol, olho, ovo e ânus. São alegorias que

retomam a si próprias em diferentes instâncias, pois o olho de vidro comprado é chamado de “o olho do cu” e também é o “olho do inferno” e, em paralelo, o ralo é o “cu do inferno”, logo, tanto olho, quanto ralo ligam-se ao inferno e ao ânus.

Do mesmo modo, o objeto de desejo do protagonista, a bunda, é a parte traseira do corpo humano, cujo centro é demarcado pelo ânus. Dessa maneira, tanto olho, quanto ralo e, por consequência, a ideia de inferno, de profano, ligam-se à figura do cu. Além disso, metáforas de proximidade entre a bunda e a cara formam um tema recorrente na literatura e nas artes que é retomado pelo romance de Mutarelli, primeiramente pelo paralelo entre olho superior e inferior e, em segunda instância, pela própria ideia de superioridade da bunda sobre a cara.

Destaca-se aqui, então, a fusão, por meio do paralelo entre olho e ânus, entre rosto e bunda, fusão que também se repercute na história da arte e é de grande importância no romance de Mutarelli, porque nesta obra a bunda, literalmente, usurpa o lugar do rosto: “Tentei lembrar sua cara. / (...) / Pedi outro refrigerante. /Ela se virou para apanhar. / Pensei que poderia passar uma semana só olhando para o seu rabo. (...)” (MUTARELLI, 2011, p.11). Como se vê, o narrador de Mutarelli não relembra o rosto revelado superior, ele se interessa pela bunda, pela parte inferior do corpo, portanto, faz-se aqui uso das palavras de Octavio Paz (1979), quando ele, ao referir-se ao livro *Nueva Picardia Mexicana*, Jiménez, diz que:

Este livro nos ensina nossa outra cara, a oculta e inferior. O que digo deve ser entendido literalmente: estou falando da realidade que está abaixo da cintura e que a roupa encobre. Refiro-me a nossa cara animal, sexual: a bunda e os órgãos genitais. Não exagero nem invento, a metáfora é tão antiga quanto a dos olhos “espelhos da alma” – e mais certa. (PAZ, 1979, p. 10).

O narrador de *O cheiro do ralo*, com sua visão caricata da sociedade, raramente enxerga plenamente a face superior das pessoas, visto que ele, sinedóquicamente, detalha aspectos relevantes para si. É interessante notar, contudo, que a bunda se torna o rosto para ele, isto é, ela adquire o caráter de face, pois o rosto da mulher que a sustenta desaparece. Tal sobreposição relembra a gravura de Posada destacada por Paz (1979, p. 12), na qual uma anã, de costas, exhibe um rosto superior e seu rosto oculto simultaneamente, a cara e a bunda tornam-se, então, iguais.

Ainda nesta linha de pensamento, retoma-se o quadro de Bosch, *O jardim das delícias terrenas* (1503-1504), pois, em frente ao pássaro demônio, uma mulher está

sentada, amparada por um segundo demônio, vislumbrando seu rosto em um espelho, contudo, este espelho é a parte traseira de outro demônio, como ressalta Mandabach: (...) “ela não vê o que vemos, nominalmente, que seu reflexo emerge do traseiro de um demônio, aproximando-a ao seu excremento.” (MANDABACH, 2010, p. 29, tradução minha).⁶⁵

Essa dualidade entre cara e bunda, olho e ânus, cria-se em uma oposição entre corpo e não-corpo, entre idealidade e materialidade, porque tanto olho quanto rosto são o corpo em sua forma idealizada na criação da identidade corpórea do sujeito, afinal, relembrando a citação acima de Paz, atribui-se aos olhos o caráter de janelas para a alma, logo, o rosto é também, um invólucro dessa alma e, justamente por esta característica idealizada, conjugada ao caráter identitário, ao serem aproximadas da bunda e do ânus é que provocam um choque, pois:

Ao dizer que a bunda é como a cara, negamos a dualidade alma e corpo: rimos porque retratamos a discórdia que somos. Só que a vitória do princípio do prazer dura pouco; nosso riso, ao mesmo tempo que celebra a reconciliação da alma e do corpo, a dissolve, a torna irrisória. Com efeito, a bunda é séria; o órgão do riso é o mesmo que o da linguagem: a língua e os lábios. Ao rirmos da bunda – essa caricatura da cara – afirmamos nossa separação e consumamos a derrota do princípio do prazer. A cara ri da bunda e assim traça de novo a linha divisória entre o corpo e o espírito (PAZ, 1979, p. 14)

A bunda é revelada no romance como corpo e, ao mesmo tempo, como face real que, oculta, não se apresentava aos olhos. Esse revelar provoca o riso, pelo drama cômico de um personagem que se apaixona por este rosto oculto, mas ao mesmo tempo, provoca o trauma da lembrança da corporalidade do rosto superior idealizado como corpo, como também feito da mesma matéria escatológica que a face oculta:

Entro no banheirinho e me agacho ao lado do ralo que eu mesmo tapei. Estou chocado. Raciocino, eu estava ofendido por ela não se lembrar do meu rosto, e no fundo era eu quem a confundia com um rosto qualquer. Se eu tivesse que fazer um retrato falado, só poderia descrever o seu cu?! (MUTARELLI, 2011, p. 70)

A bunda como a face escondida do sujeito é uma revelação da corporalidade humana, logo, uma sobreposição do não-corpo pelo corpo, por isso, há aqui um paralelo da tensão que Paz apresenta entre os signos postos nesta duplicidade entre corpo e não-

⁶⁵ “she does not see what we see, namely, that her reflection emerges from the backside of a devil, likening her to its excrement.” (MANDABACH, 2010, p. 29).

corpo, entre vida e morte. Em sua análise, o crítico utiliza-se da figura do ouro, visto que este se estabelece como um elo entre o sol e o excremento, pois o ouro carrega em si a luz solar e, ao mesmo tempo, é retirado das entranhas da terra como o excremento sai das entranhas do ser, portanto, assim como o sol é vida e morte, o excremento é morte e vida. (PAZ, 1979, 25).

E como morte e vida, o excremento é chocante, dado que ele é o abjeto que relembra a alma de sua condição corpórea e material, e o excremento, como dejetos, se torna também potência de vida na figura do adubo no ciclo da plantação, logo, o dejetos, morte, se torna vida em potência, pois ele é um signo da materialidade do interior humano, assim como o sangue e o esperma.

Do mesmo modo, a corporalidade interior, revela um lado profano, terreno, que se distancia da idealização cristalizada nas figuras do olho e do rosto, nesse sentido, o interior na narrativa de Lourenço Mutarelli salta para fora do corpo, ele invade as narinas e o ambiente como cheiro, como excremento ele retorna da privada e inunda o banheiro. É essa transgressão explosiva do interior que se vê na cena do sapo:

Acerto em cheio.
Essa você tinha que ver.
Bato de novo tão forte,
Que os pontos se rompem de vez.
No outro certo golpe,
Arranco para fora tudo o que dele é ser.
Sai o papel, e entranhas.
Virei o infeliz pelo avesso.
Ele se esforça tentando comer.
Buscando talvez refazer.
Agora ele não mais me assusta.
Pego o papel.
Está dobrado em quatro.
É pequeno, como os do amigo secreto.
E então, mesmo meio borrado, posso ler

ESTIVE NO INFERNO E LEMBREI DE VOCÊ. (MUTARELLI, 2011, p. 84-85)

Como se vê no excerto acima, o sapo é aberto com violência e todo seu ser vaza para fora, ele se abre completamente em entranhas e em uma mensagem, ele que era outro ser, reconhecido como externo ao narrador, ao ser morto, figura-se entre a vida e a morte, cadavérico, revelando uma situação limítrofe, a borda em que se situa o abjeto.

O sapo que se encontra em um limite, vida e morte, moribundo, entre interno e externo, torna-se abjeto e, nesta situação ele tenta se recompor pela devoração, aos

olhos do narrador, retomando assim a figura do ciclo de renascimento infernal, um renascimento pela digestão. Essa intertextualidade se reforça pelo contexto da mensagem que o sapo em sua situação limite revela ao protagonista: “Estive no inferno e lembrei de você”, logo, é dentro da boca do sapo, agora cadáver, morto, que o nome do protagonista se encontra, remetendo-se novamente a uma ligação deste com o abjeto e com o infernal.

Contudo, é importante notar a descrição da passagem da morte do sapo, pois o que ela revela é o prazer sádico do narrador ao espancar o animal, um prazer do qual ele se orgulha e, novamente na malícia, compartilha com o leitor, o qual se torna cúmplice da violência e do sadismo ao ser o destinatário do discurso: “Essa você tinha que ver”, desse modo, o narrador transforma o sapo em completa abjeção porque a existência deste o ameaça, por isso, a solução é destruí-lo completamente.

Este saltar do interno também revela a fixação do narrador pelo ralo e pela bunda, ambos, figuras da interioridade oculta do ser, uma relação que primeiramente se coloca como de embate entre ele e o ralo, pois o narrador tenta tapá-lo, com o objetivo de se livrar do cheiro de fezes que infesta o local de trabalho.

O ralo se apresenta, *a priori*, como um inimigo ou obstáculo na narrativa, porém, apesar do repúdio inicial sentido pelo protagonista, este ralo, à quem o próprio narrador atribui significados, progressivamente o seduz. Como o sol de Bataille, o ralo de Mutarelli convoca o personagem a transgredir as barreiras da ordem e a olhar-se como matéria. Contudo, se em Bataille essa transgressão é fórica, em Mutarelli ela é o oposto, pois a tensão de sedução do ralo, como elemento do interno se dá, primeiramente, como um reconhecimento do narrador de sua própria interioridade e, por isso, há o repúdio, o conflito entre ele e o cheiro, visto que ele reconhece ali sua identidade, entretanto, depois ele descobre nesta abjeção uma figuração de poder, na medida em que o cheiro incomoda, sufoca a todos que entram em sua loja.

Ao descobrir o poder do cheiro, o narrador o abraça como empoderamento sobre os outros, como uma nova forma de se impor e é por isso que o protagonista estabelece uma relação de tensão entre afastar-se do ralo e entregar-se ao mesmo, porque ele representa a borda do abjeto, a revelação da ligação entre o sujeito e o excremento, entre a idealidade da ordem e a profanação infernal.

No romance claramente isto vem do inferno, pois, para Mutarelli, o inferno é parte do homem: “Não se deve alimentar o monstro. / Senão ele cresce. Penso que penso.” (MUTARELLI, 2011, p. 87). O mal é interior e todo homem mantém este

dentro de si. É por isso que quando o narrador protagonista se debruça sobre o ralo para melhor aspirar, olhando para seu vão, a imagem que vem à mente é a de Narciso observando seu reflexo na água:

Caminho até o banheiro e descobro o ralo.
Ontem, até esqueci.
Deitado de bruços, inalo.
Trago.
Para ele, o ralo sou eu.
Observo, atento, o buraco.
Nesta pose relembro o *Narciso* que Caravaggio pintou.
Só que não há o reflexo.
Só há o escuro que sou.
E isso é tudo que me resta para amar. (MUTARELLI, 2011, p. 176)

Vê-se que o encantamento que ambos sentem, tanto o narrador, quanto Narciso, é o encantamento com o reflexo e nos dois casos este encantamento com o reflexo se torna a perdição das personagens. Não é gratuito que aqui a imagem citada de Narciso seja a pintura de Caravaggio, pois a estética barroca relê o mito clássico e ressalta os contrastes entre a escuridão que circunda Narciso e a iluminação de seu corpo, como se o corpo em sua pureza emergisse da escuridão.

No caso de Mutarelli, o reflexo, contudo, não é o da face, o do elemento ideal refletido na água, mas é o reflexo de sua face oculta, o reflexo de sua materialidade corpórea e este reflexo que encanta o protagonista pelo ralo provoca o desejo de se afogar como Narciso, pois seduz como o sol seduziu Ícaro, convidando-o à queda. Assim como o sol, é vida-morte, o ralo de dejetos é morte-vida e, por consequência, ambos causam dor aos sentidos pela sua materialidade e provocam a tentação e o afastamento, desse modo, o protagonista de *O cheiro do ralo*, cai como Ícaro, ao olhar ao sol e afoga-se em seu próprio reflexo no fundo do ralo.

Esta queda é motivada pela tentação de se ver, de se absorver em seus desejos ocultos. Narciso se perde em sua beleza, o narrador do romance de Mutarelli se perde visualmente, no cheiro de fezes, em sua abjeção, porém, alegoricamente, perde-se verdadeiramente em seu eu interior, no mal que reside em si próprio, visto que, como Ícaro, ele se perde pelo desejo de transgressão, mas enquanto Ícaro alçava alcançar o Sol e a liberdade, o narrador de *O cheiro do ralo* se debruça em seu sadismo.

Como se percebe, a fixação desse narrador, que gira em torno da associação entre as figuras do olho e do ânus, revela-se como um desejo perverso, pois estas figuras aparecem dispostas na narrativa em tensão, inicialmente como opositivas, na medida em

que o narrador atribui primeiramente à bunda um caráter positivo, associando-a a uma suposta salvação frente ao ralo. Ao mesmo tempo, o olho surge como um fetiche duplo, o qual contém as figuras da ordem e do infernal e isso leva à tensão com a figura do ralo, a qual também se associa ao inferno, um inferno que traga o personagem para si, visto ser seu reflexo.

É interessante notar que tanto a ideia de salvação quanto a ideia de perdição são ambas criadas pelo protagonista dentro da narrativa em sua forma de lidar com o desejo e com o reconhecimento de sua verdadeira face, dessa forma, ambas estão ligadas alegoricamente na narrativa ao baixo corporal e à defecação. Embora a bunda seja majoritariamente apresentada em sua função sexual, como objeto de desejo, ela também está relacionada tanto semântica, quanto logicamente, aos dejetos e, mais importante, ao cheiro de fezes que sobe pelo ralo.

Essa associação é inclusive cogitada pelo protagonista, associando o ciclo que inicia entre o desejo por ver a bunda da garçonete e o fato de comer uma comida ruim no boteco em que ela trabalha, ou seja, é pelo desejo sexual pela bunda da garçonete que ele come a comida ruim que cai mal a ele e o faz utilizar o banheiro do trabalho, infestando o mesmo com o cheiro das fezes, o qual sobe pelo ralo. Mesmo que isso seja contestado pelo próprio protagonista dizendo que o cheiro já existia antes da bunda, a associação no romance revela esta leitura também como correta.

Outra metáfora importante está relacionada ao fim do romance, pois o narrador é morto por um tiro que o perfura, uma forma significativa de morte, visto que o protagonista passa a narrativa inteira procurando e atribuindo significados a buracos, desde o ralo do banheiro, até a boca do sapo que se transforma na boca da mulher casada e esta, por sua vez, em cloaca quando ele é linchado pelos clientes que oprime:

Vou sonhar com você, ela diz. E então sua boca é fechada. Costurada por um grosso fio. E então ela já não diz nada. Mas parece nervosa, algo quer me dizer. Ela aponta os lábios inchados. Com os dedos tenta os pontos tirar. Acho que quer me mostrar o papel. No papel deve estar escrito o meu nome. Com o sangue que drenam de mim. Tiram sangue, num cano, canudo. E, com o sangue, um pouco de mim se esvai. Tiram sangue da minha cabeça. E eu nada posso fazer. Mas então, pouco a pouco, ela rompe os pontos. E, ao arrancar, eles rasgam seus lábios. Sua boca é vazia, é sem dentes. Sua boca é uma cloaca. E, de dentro, ela tira um olho. Eu sei, é o olho de meu pai. (...) (MUTARELLI, 2011, p.127)

Na citação acima, o perfurar se aproxima do cortar para Bataille (2003), ou melhor dito, de sua leitura do corte do olho da personagem do filme *O cão Andaluz* (1928) de Dalí e Buñuel, isso porque revela uma violência profunda, porém, na cena de delírio do romance brasileiro, verifica-se a comparação da mulher casada, aquela que se recusa a ser submetida ao apagamento de sua identidade, justamente ao sapo, ao elemento profano, que, verdadeiramente transgressor e ainda portador de sua autonomia, aterroriza o narrador. Esse elemento do profano, portanto, deve também ser domado, subjugado, sua existência precisa ser fisicamente apagada.

Curiosamente, o desejo de apagamento da identidade da mulher casada ao compará-la com o abjeto, com o sapo destruído, o qual trazia em sua boca uma lembrança infernal, é simultâneo ao medo do esvaziamento de sua própria identidade, de sua existência, visto que, ao tirarem sangue desse personagem por um canudo, um pouco de si se esvai e nada pode ele fazer.

Desse modo, a morte posterior do narrador ao fim do romance é significativa e, de certa forma, catártica, pois o protagonista é furado por uma bala disparada pela viciada que ele rebaixou e humilhou, criando nele um novo buraco, o qual o suga em definitivo como o ralo que é o cu do inferno, assim como o cu é o olho do ciclope, o olho dos deuses solares, uma perfuração que, como o corte do olho, transgride a ordem social, mas reitera uma natureza de violência que é muito mais honesta, visto se tratar de uma vingança emocional, de um crime de ódio passional, do que da fria tortura sádica que este narrador impunha. Por isso o assassinato do narrador, sua perfuração final, é um ato muito mais próximo dos sacrifícios astecas e da transgressão fórica do que todas as associações escatológicas realizadas previamente pelo narrador:

Nesse sentido, o olho poderia ser aproximado do corte, cujo aspecto provoca igualmente reações agudas e contraditórias: e isso que decerto provaram, de forma terrível e obscura, os autores de *O cão andaluz* quando, nas primeiras imagens do filme, determinaram os amores sangrentos desses dois seres. Uma lâmina que corta a sangue frio o fascinante olho de uma mulher jovem e bela será justamente o objeto da admiração insana de um rapaz que, observado por um gatinho deitado e tendo por acaso uma colher de café na mão, tem um desejo súbito de apanhar o olho com ela. (BATAILLE, 2003, p. 99-100)

A tentação de transgredir é aqui também a transposição de uma ordem para outra, da transição, porque buracos, furos e cortes se revelam ao protagonista de *O cheiro do ralo* como portais para outros lugares e, de fato, o são, visto que o narrador

atribui a estes signos novos significados. Nesta linha de pensamento, revela-se a idealização do ralo pelo narrador, como o seu espelho identitário e, de certo modo, como um reconhecimento do mal interior desse protagonista:

Esse ralo a que eu mesmo dei vida. Esse ralo é para onde projetei o escuro que sou. Esse ralo é o que eu lhe emprestei. O ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser, outro ao interno do mundo. (MUTARELLI, 2011, p. 170).

Contudo, furos são também vácuos, espaços vazios, e há uma compulsão não explícita do narrador em preencher estes espaços vazios como, por exemplo o vácuo afetivo preenchido quando ele compra os objetos em sua loja, os quais estão repletos de sentimentos armazenados pelas pessoas que os vendem e é justamente a compra dos objetos que mais causam dor ao serem vendidos que dá prazer e satisfação ao protagonista.

Outro exemplo de preenchimento do vazio é a construção do pai-objeto, o pai Frankenstein que, erguido com coisas compradas na loja (um olho de vidro, uma prótese para pernas e luvas), torna-se um símbolo da ausência paterna real na vida do protagonista, o qual fora abandonado ainda na barriga de sua mãe. Mais do que o monstro de Frankenstein, por sua vez composto por cadáveres, o pai é criado por meio de objetos literalmente comprados, ou seja, a figura do pai é um fetiche de mercado, um acessório utilitário.

Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que, com o tempo, vou montá-lo. Vou montar meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi, antes que eu o tivesse. Foi, antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. (...) A vida inteira. Eu mesmo lhe dei um nome. Eu mesmo o batizei. Eu mesmo cuidei de criá-lo. De cada detalhe, eu cuidei. Meu pai fui eu que inventei. (MUTARELLI, 2011, p. 140-141)

Este pai Frankenstein é o pai ideal para este narrador, pois abandonado por um pai real, sujeito de si, tenta agora criar/montar um pai objeto, o qual por ser objeto, não pode ser sujeito, mas sim posse, uma das coisas que o protagonista pode guardar na sala ao lado, mover a seu bel prazer. Este pai, portanto, não é nem mesmo o abjeto, o monstro de Victor Frankenstein, o moderno Prometeu que carrega em sua existência o limite entre a vida e a morte, que nos choca por ser feito de cadáveres. Não, o pai deste

narrador é completamente uma coisa, ele não pensará, não sofrerá, a não ser pelo desejo sádico da mente do protagonista

Quando o narrador morre, perfurado, vazado, o livro chega a seu fim, nesse sentido, não há recompensa alcançada ao final de sua última busca, mas o buscar mais importante é atingido fora da diegese, visto que seu desejo profundo de produzir um livro é, de fato, concluído com sua morte, pois o livro, apenas existe lido e é, justamente no percurso da leitura que este nasce e finda.

Contudo, ao leitor, resta um sentimento de vazio, pois não há unificação e finais felizes, não há recompensas visíveis, exceto pela morte do narrador, a qual vinga os oprimidos na narrativa e alivia a cumplicidade do leitor ao seu sadismo: “Não há luz. / Era tudo mentira. / Deste lado ninguém espera por mim. / Ninguém me guia. / Pois o caminho não dá para errar. / Caio. /O caminho é a queda. /A queda me traga. / Como um ralo.” (MUTARELLI, 2011, p. 180). Cria-se, assim, a metalinguagem, pois o que vaza do interior do protagonista, sela o romance em sua leitura, como se o interior vazado fosse o livro lido.

3.6 A caricatura como procedimento

As linhas carregadas em um desenho como procedimento estético, assim como o uso desses desenhos carregados para se criar críticas à sociedade são características comuns à caricatura, ou charge. O termo, como se nota, possui duas determinações específicas, charge e caricatura, as quais possuem dois locais de origem distintos. Segundo, CRUZ (2010), “As origens remotas da caricatura podem ser encontradas desde a pré-história, onde há registros de desenhos com intenção satírica.”, contudo, é do italiano que surge o termo *caracaturas*, derivado dos desenhos de faces, assim como o verbo *caricare*, o qual significa carregar, acentuar, ou seja, mais próximo da essência do que é a caricatura como estética.

Já na Inglaterra, o termo deriva etimologicamente do verbo “*to charge*”, com os significados de atacar e enfatizar. Srbek (2005) destaca a importância do papel da charge na criação das gravuras tipográficas e, posteriormente, no desenvolvimento das narrativas gráficas conhecidas como quadrinhos.

Portanto, a invenção do que hoje chamamos de “charge” (imagens cômicas de intenção política e caráter jornalístico), feita por artistas

revolucionários como Hogarth, e a disseminação do estilo caricatural (que se caracteriza por distorções, hipérboles e hibridismos visuais de apelo cômico), consagrado pelo talento de artistas como Gillray, foram fatores decisivos para a popularização das gravuras e mais tarde das publicações ilustradas, que, por sua vez, foram laboratórios nos quais se ensaiou o surgimento dos quadrinhos (SRBEK, 2005, p.21)

O gênero, portanto, apesar de dever muito às caricaturas italianas, para SrbeK encontra seus dois primeiros mestres nas figuras de Hogarth e Gillray, na Inglaterra, mas deve-se adicionar aos apontamentos de SrbeK também a figura proeminente de Daumier na França, cujas gravuras influenciaram em muito o pensamento de Baudelaire sobre a caricatura, pois é tendo em mente as gravuras de Daumier que Baudelaire (1998) classifica a caricatura como um estilo de composição, mais do que como um gênero próprio, a qual está presente não apenas em desenhos, mas em outras artes plásticas, como a pintura. Ao se conceber a caricatura como uma estética de composição, pode-se também pensar em seus usos em outras formas de arte, como a literatura e o cinema.

Ainda de acordo com os escritos de Baudelaire, há uma forte interligação entre a caricatura e o grotesco na hierarquia do cômico, pois, para o poeta, o grotesco é uma parte essencial do que ele concebeu como **cômico absoluto**. Ele afirma que o grotesco está acima da comédia de costumes, a qual seria uma caricatura básica, porque o riso grotesco para ele “é a expressão da ideia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza” (BAUDELAIRE 1998, p21).

Nesse sentido, a obra de Lourenço Mutarelli apresenta algo dessa caricaturarização e, também, da estética do grotesco que compõe o **cômico absoluto**. Isto pode ser percebido em seus trabalhos mais agressivos, aqueles em que se nota uma maior crítica à condição humana na sociedade moderna.

Obras como “Three Blind Mice” (MUTARELLI, 1998), apresentam os elementos mais fortes dessa estética do cômico absoluto, dado que esta narrativa presente no livro *Sequel* (1998) conta a história de três cegos ratos humanoides, cada um com um órgão humano diferente anexado em suas costas (olho, nariz, orelha), que estão sendo caçados pela mulher do fazendeiro. A história é escrita simultaneamente em inglês e português e parodia uma história infantil permeando-a com um forte senso de violência e desespero.

Tal elemento temático, como apontado por Líber Paz (2008), é recuperado na narrativa *Diomedes* (2012), na qual o detetive homônimo encontra um rato com uma

orelha humana em seu escritório e fica extremamente enojado. No entanto, essa recorrência é realizada mais brandamente em *Diomedes* e perde o seu caráter agressivo, mais virulento, próprio do **cômico absoluto**.

Esta característica estética é mais forte e explícita nos primeiros trabalhos do autor e podem ser percebidas em *Transsubstanciação* (1998), álbum no qual há uma forte semelhança com as caricaturas de Goya, em especial com *Ya van deplumados*. Outro exemplo visível está nos romances gráficos *Desgraçados* (1993) e *A confluência da Forquilha*, nos quais além da mistura corporal entre animal, humano e vegetal, há ainda a fusão do corpo humano com plástico e metal em próteses que poderiam ser compreendidas como um pós-grotesco, no qual a natureza é substituída pela máquina e pelo mundo de plástico da contemporaneidade.

Não é surpreendente, portanto, que as *caracaturas* tenham surgido na Itália primeiramente como retratos satíricos individuais dos aristocratas e da nova burguesia, desenhadas no ateliê da família Carraci, as quais evidenciavam deformações singulares de modo a enfatizar o ataque social. Essa técnica é recuperada pelo romance de Lourenço Mutarelli ao transformar a deformidade da parte na deformidade do todo, visto que a bunda se torna a mulher, o chapéu se torna o homem, a mônada se torna o sistema.

É por isso que na estética de Lourenço Mutarelli pode-se ver que o riso é um produto da absurda existência humana e do patético do cotidiano frente a uma sociedade de consumo. Aqui há uma relação importante com a concepção de Baudelarie, visto que o poeta ao conceber o cômico absoluto como um conceito, tinha em mente o homem da metrópole, o ser humano como um produto de um gigantesco centro urbano, pois apenas nestas sociedades metropolitanas se encontra o material exato de perversão e corrupção. Esta é a caricatura presente em *O cheiro do ralo*, porque é por meio da estética caricata que se desenvolve a narração de um indivíduo perverso e corrupto de um grande centro urbano, um indivíduo que, durante a leitura, também nos corrompe com o riso.

O grotesco, no entanto, não é estabelecido dentro do romance de forma explícita, dado que o mesmo pode ser percebido nas comparações da boca do sapo com a boca da mulher casada, mas a caricatura em sua maximização não é grotesca no sentido de fusão corporal, ao contrário, a caricatura base do romance em questão se dá por meio da caracterização e descrição da personagem Bunda, pois a parte homônima do corpo da

personagem é vista como autônoma pelo narrador, o que faz com que a personagem em si seja descrita pela parte de seu corpo e não por si mesma.

Ela vira. Essa é aquela calça que ela usou certo dia. A calça que desenha e modela, com extrema precisão, cada detalhe. Cada saliência e reentrância, num esplendor magnífico só capaz de existir nessa terceira dimensão. Sua bunda é imensa. Sua bunda é redonda e farta. E parece ainda maior em vista da fina cintura. (MUTARELLI, 2011, p.169)

E nessa descrição percebe-se que sua bunda é disforme e exagerada, carregada de carne, enquanto a face melancólica da mulher que a possui cessa de existir para o narrador quando este se defronta com a bunda. É como se a bunda, para este, possuísse vida própria, fosse ela mesma um corpo à parte, ou mais propriamente, uma fusão de duas entidades autônomas, como gêmeos siameses, sendo a bunda a única entidade de interesse para o narrador.

Percebe-se aqui que isto aproxima a estética de Mutarelli das caricaturas em forma de retrato desfigurado, pois nestas os detalhes, ou seja, as partes, sobrepõe-se ao todo, destacam-se no desenho de forma a criar um novo todo. Do mesmo modo, a bunda deixa de ser apenas uma parte e se torna, pelo destaque dado a ela pelo narrador, um outro ser, ganhando a evidência da caricatura do retrato, sobrepondo-se à mulher que a carrega.

É por meio da estética caricata que Mutarelli explora a deformidade humana, evidenciando na pele, ou seja, na aparência externa, os demônios que são escondidos pelas máscaras sociais. O traço caricato, assim como o uso da caricatura na literatura trazem à tona as barbaridades da civilização e por meio delas provocam o riso tão destacado por Baudelaire. O riso da caricatura é devastador, pois é o riso de nós sobre nós mesmos, e o riso da obra mutarelliana é o riso daquela “caricatura bem atraente para nós, densa de fel e rancor, como sabe fazê-las uma civilização perspicaz e enfadada” (BAUDELAIRE, 1998, p.13).

A caricatura é uma arte que causa o riso por meio da perversão, da desconsagração e não uma desconsagração gratuita, mas aquela que é o produto da bile e do rancor moldado e aquecido no ambiente urbano, a bile e o ódio de uma sociedade na qual “[t]udo o que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e as pessoas são finalmente forçadas a encarar com serenidade sua posição social e suas relações recíprocas.” (MARX e ENGELS, 2012, s/p. Versão Kindle).

De qualquer modo, além da manipulação da realidade operada pelo narrador em sua criação das ilusões fetichistas de salvação, a bunda revela mais acerca do narrador do que sobre si mesma ao ser narrada, simplesmente por ser o foco do desejo e da atenção deste narrador, pois a bunda representa o sexo sem o risco de aprisionamento familiar, já que ela é não reprodutiva, estando completamente desconectada dos aspectos de procriação que levariam ao advento de um possível círculo familiar. A bunda representa o sexo por si próprio, o sexo por prazer, e a escatologia a que pode ser associada apenas reforça sua forma orgânica transgressora.

É importante lembrar que, para além da liberdade individual encontrada pelo narrador na objetificação da bunda sexualmente, há no Brasil um longo histórico de opressão escravagista marcado pelo abuso de mulheres negras, escravas, por senhores brancos que realizavam o sexo anal como forma de se evitar que estas ficassem grávidas, portanto, para além do fetiche erótico, a bunda feminina também está associada a uma herança de dominação da mulher pelo homem e principalmente, das mulheres negras por homens brancos.

Uma herança que se associa a uma forte imagologia que rodeia as nádegas femininas no Brasil e que se estende à imagem da mulher brasileira para os estrangeiros, afinal, a sociedade transforma o corpo feminino em mercadoria e vende a sua imagem estereotipada por meio das partes corporais eróticas. Esta fetichização é visível na enorme exposição midiática da televisão brasileira, pois em qualquer canal desta se verifica, em programas de auditório, a presença de “chacretes”, “hulketes”, “paniquetes”, “tiazinhas”, etc., todas tendo suas bundas exibidas em enormes *close-ups*.

Além da exposição do corpo feminino na sociedade brasileira, nota-se que o narrador do romance se apresenta como um exemplar do brasileiro médio, pertencente a uma classe média abastada, letrada, arrogante e preconceituosa, porque todos os que ele encontra e que estão em uma situação abaixo da sua financeiramente, ou que prestam algum tipo de serviço a ele devem ser humilhados e lembrados de que são inferiores, de que são serviçais.

O narrador age dessa maneira com os encanadores que contrata, com a sua secretaria e segurança da loja, por isso é que o riso do leitor, provocado pela exploração dos pobres e fracos pelo narrador, causa um sentimento misto derivado de comicidade e estranhamento.

Da mesma forma, ri-se de sua paixão pela bunda, pois tal paixão inusitada e absurda é completamente cômica, assim como é risível a impossibilidade do narrador de

se conectar a outros seres humanos, sua falta de empatia e sua loucura, mas o que é absolutamente cômico, para citar Baudelaire, no que tange à caricatura ácida, é que esta risada é o riso do patético sobre si mesmo, porque ao rir do narrador, o leitor ri de si próprio, visto que o narrador é o estereotípico brasileiro médio.

O maior sucesso do livro, contudo, não é o fato de rirmos de nós mesmos, ou de replicar com acurácia e crueldade de descrição nossa sociedade, mas de transpor o desejo de consumo para sua estrutura, porque, como o livro é escrito em sentenças curtas, como cortes cinematográficos de um filme frenético, interligando cenas distintas e diálogos rápidos, assim como inserindo trilha sonora na forma de paródias humorizadas, ele se torna um texto que está pronto para ser lido por uma sociedade bombardeada visualmente em seu cotidiano, ele se torna consumível por leitores que trocam os livros pela narrativa visual e o faz sem perder sua qualidade literária, pelo contrário, ele a enriquece visualmente e explora o texto como uma imagem a ser exibida. É uma questão de devoração das novas estruturas, de forma a se adaptar aos novos leitores, o romance se reinventa em novas formas. Pode-se pensar no termo em inglês *novel*, o qual, além de significar romance, também possui o significado de novo, e o romance de Mutarelli apresenta fortemente essa característica de inovação e, justamente por isso, ele renova a forma do romance brasileiro contemporâneo.

4. A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA

O romance de Mutarelli, *A arte de produzir efeito sem causa*, foi publicado em 2008 pela editora Companhia das Letras. Ele é o quarto romance do autor a ser publicado e se divide em duas partes que são nomeadas “livros” dentro da diagramação: Livro um, “Efeito”, e Livro dois, “Nonsense”, ambos os títulos antecipam os acontecimentos que os seguem dentro da narrativa, como se fossem índices (PEIRCE apud GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 261).

Sua narrativa conta a história de Júnior, que, após descobrir a traição de sua esposa com o amigo de seu filho, um adolescente de apenas quinze anos, abandona o círculo familiar e retorna à casa paterna de Sênior em busca de abrigo. O protagonista, então, entra em um estágio de depressão profunda e inação e é nesse estágio da narrativa que Júnior começa a receber pacotes misteriosos sem remetente, os quais contêm mensagens codificadas, obscuras, compostas por recortes de notícias de jornal, em língua inglesa, acerca da vida de W. S. Burroughs, os quais são, em sua maioria, acerca do episódio do assassinato de sua esposa, Joan.

Junto às mensagens, Jr. recebe nos pacotes dvds ou cds (não fica evidente ao leitor) que não funcionam porque parecem ser de um tipo de mídia diferente do que o leitor de cds do rádio e o leitor do drive do computador podem ler, ou ainda, apresentam um código de região diferente que impede que sejam lidos. Apesar do fracasso de decifração, um novo processo tipográfico se apresenta no romance com a representação gráfica dos erros por intermédio da colagem que destaca estes “extratextos” da narração.

Após receber tais pacotes, Júnior começa a deteriorar mental e progressivamente a um estado de afasia e de esquizofrenia, permeados por ataques epiléticos. Esses problemas são diagnosticados por um médico como sintomas da neurocisticercose, uma infecção no cérebro provocada por vermes parasitas.

Paralelamente à sua deterioração progressiva, Júnior desenvolve um interesse sexual pela personagem Bruna, jovem moça que aluga seu antigo quarto no apartamento de Sênior. O interesse de Júnior é variável e por vezes se apresenta como tendendo a algo mais do que mero desejo, como se Bruna representasse a possibilidade de um novo começo, mas, isso é suprimido, pois o personagem se encontra em um estado elevado de desejo sexual e volta esse desejo para Bruna com violência, tentando estuprá-la.

E Bruna também será afetada pelos pacotes que Júnior recebe pelos correios, desenvolvendo sua própria obsessão, não acerca da mensagem em si, como Júnior, mas em relação ao conteúdo desta, ou seja, às obras publicadas por Burroughs, as quais ela compreende como sendo o elo entre o recebimento dos pacotes e a doença mental que começa a afligir Júnior.

A possível doença parasitária que é diagnosticada pelos seus sintomas, os pacotes misteriosos e as revelações acerca do passado da falecida esposa de Sênior, mãe de Júnior, como uma possível adoradora do demônio, ou, pelo menos, como uma estudiosa de religiões antigas e profanas que também sofria de problemas mentais são todos explorados na narrativa como possíveis causas para a situação afásica que Júnior enfrenta, contudo, nenhuma causa é, de fato, confirmada na narrativa.

No que toca à diagramação, o primeiro livro, denominado “Efeito” é dividido em nove capítulos: 1- Inventário, 2- Transferência de valores, 3- A lápide azul, 4- Ressaca, 5- Circular, 6- Remanso, 7- Segunda remessa, 8- Filho ruim também retorna e 9- A maçã sobre a cabeça, sendo, portanto, a parte mais extensa do romance

É no primeiro livro que Júnior é mostrado retornando à casa paterna, assim como o dano provocado pela traição de sua esposa na sua concepção de mundo. Também nesse livro é que se mostra o começo da relação parasitária entre Júnior e Sênior, assim como é o momento em que Júnior recebe os pacotes misteriosos sem remetente.

Já o livro dois, “Nonsense”, é muito mais curto e apresenta apenas três capítulos: 1- O corpo vazio, 2- Imaginário e 3- O espírito medonho. Essa parte do romance está separada pela diagramação do livro um pelo surto psicótico que Júnior sofre dentro da narrativa e que toma conta das páginas 139 a 146. Nesse surto, todas as páginas são tomadas pela repetição da frase “Heir's pistol kills wife; he denies playing Wm. Tell.” até que ela mesmo se esvaia em imagem.

É a crise que assoma visualmente no romance a marca a divisória entre as duas partes da obra, pois a repetição da frase por Júnior marca o clímax do romance e é interessante que o mesmo se desenvolve de forma visual e sendo suspenso pelo próprio esvair-se da frase no gesto que se torna imagem.

O livro dois, então, é a parte do romance que se segue a este clímax visual, ou seja, é o momento em que Júnior atingiu seu ponto de não retorno de sua desestruturação. Nesta parte do romance, a afasia já dominou o personagem de modo que este perdeu o controle sobre a linguagem, assumindo uma espécie de aspecto

possessivo que também o desconecta da “realidade”, porque sua percepção da realidade se altera e ele não mais consegue associar o signo ao objeto que o representa e, da mesma forma, ele não vê as pessoas que o cercam como reais, mas como cópias malfeitas de madeira.

A diagramação do romance, portanto, é de interesse, pois a primeira parte do romance, longa, dividida em capítulos mais extensos, corresponde ao período de estagnação do protagonista dentro da narrativa e a segunda parte, possuidora de uma extensão mais curta, incorpora nesta extensão a velocidade da deterioração mental do protagonista.

Logo, a extensão da primeira parte, esse prolongamento da leitura, aumenta a sensação no leitor da inação e da rotina estagnada de Júnior dentro do apartamento de Sênior, enquanto a diminuição da segunda parte acelera a leitura em paralelo à intensidade dos eventos dentro da narrativa motivados pelo protagonista desestabilizado. Há aqui, então, uma simbiose entre a diagramação, ou seja, a forma, e a narrativa, o tema.

Pensando na questão temática, o retorno de Júnior ao apartamento do pai se apresenta como uma tentativa de se restaurar a ordem em um mundo caótico. Um mundo desestruturado pela traição da esposa de uma forma que impede que Júnior prossiga com a rotina diária. Ele não pode mais realizar as funções de um pai para com seu filho e de um marido para sua esposa e mesmo a sua função no trabalho, como empregado da firma, torna-se impossível de ser executada, pois o amigo de seu filho, com o qual sua mulher o traiu, é o filho de seu patrão no serviço. Dessa forma, a humilhação da traição não o faz abandonar apenas o lar, mas também o trabalho.

Como a ordem de seu mundo é quebrada, Júnior foge em busca de abrigo na casa de seu pai, pois esta é o local de sua infância, um tempo no qual a ordem era completamente estabelecida e, exatamente por isto, Sênior, o pai, é também o pai simbólico da ordem estrutural lacaniana (2005b) e é em busca dessa ordem que Júnior retorna à morada paterna, pois a ordem de seu universo particular fora quebrada, perdida.

Mas há sinais imediatos dentro da narrativa de que Júnior não pode mais ser parte desta ordem paterna, pois ele percebe que não mais possui um quarto, um espaço seu nesta estrutura social, porque o quarto que antes era seu espaço agora está alugado para Bruna. Ele então precisa dormir no sofá, um lugar no qual a antiga cadela da família, Laika, costumava urinar, marcando seu território.

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. (MUTARELLI, 2008, p. 16)

As marcas de Laika são a urina tornada cheiro e cor, marcas que, conservadas pelo tempo em formas de manchas no espaço em que Júnior se deita, não permitem que ele se esqueça da cadela falecida, portanto, o lugar que lhe cabe na casa de Sênior não é seu, não é um espaço privado, individual, mas uma área comum que remete não a ele, diretamente, como um quarto o faria, mas à antiga cadela da família. Do mesmo modo, a presença física das marcas do animal já falecido representa a dificuldade que Júnior possui em lidar com o passado, o qual, por mais que este se esforce, não consegue esquecer.

Porém, há de se ressaltar que essa ordem também não se estabelece novamente, porque o próprio Júnior, de certa forma, não a respeita mais. Embora tenha fugido procurando abrigo na casa paterna, toda e qualquer rotina, toda e qualquer nova organização estrutural, ficam escancaradas para ele como ilusões e é por isso que ele mente acerca de procurar um novo emprego, enganando o pai desejoso que o filho siga adiante, superando a situação em que se encontra e retomando uma nova rotina. Entretanto, o desejo paterno não é mais partilhado por Júnior, visto que este descobre não querer retornar à ordem cotidiana da sociedade, mas, tal qual um parasita, viver à custa dos outros.

Nesse sentido, como apontado por Gilberto Araújo (2011), há uma inversão metafórica da relação parasitária dentro do romance, pois Júnior se torna, aparentemente, possuído por parasitas, os quais habitariam seu cérebro, devorando-o, mas, ao mesmo tempo, ele próprio infesta o apartamento de seu pai, afetando Bruna e Sênior, sugando a vitalidade destes, chegando a ameaçar a vida dos mesmos. Ademais, esta forma parasitária do personagem também se manifesta na questão monetária, pois ele deseja ser sustentado, sugar o dinheiro alheio:

Ele não vai servir ninguém. Que se fodam todos. Uma ideia vem ocupando sua mente. Será que ele realmente precisa voltar a trabalhar? Por que não ir levando, empurrando? Enrolando o pai. Onde come um comem dois. Não há motivos para reconstruir sua vida. Deixa estar. Enquanto houver o sofá e as reservas de Bruna, para que trabalho? (MUTARELLI, 2008, 102)

O protagonista se afunda nessa condição parasitária de tal forma que cogita até mesmo começar a extorquir seu ex-patrão, dado que, como ele abandonou seu emprego e sua casa por conta de seu patrão ser também o pai do garoto com quem sua mulher o traiu, o que torna impossível para ele voltar a trabalhar, ele pensa em voltar seu ódio e sua vergonha contra seu chefe, de modo a tirar algum proveito da situação. É assim que ele resolve pedir dinheiro ao ex-patrão:

Pensa em fazer pressão sobre o ex-chefe. Talvez viva de chantagem. A extorsão é uma forma de arte. Associa o pensamento ao vira-bosta: um pássaro que vive das sementes que extrai das fezes do boi. Põe os ovos no ninho do tico-tico e esse cria seus filhotes. O telefone volta a tocar. Serve um cálice de pinga. Não consegue dormir. Vira-bosta. José Lopes Rodrigues Vira-Bosta. (MUTARELLI, 2008, p.134)

A comparação com o pássaro *Molothrus bonariensis*, popularmente conhecido pelos nomes de melro, vira-bosta e chupim ilustra a situação de parasita em que o personagem se percebe. Ele não apenas se compara ao Chupim, como incorpora o mesmo em seu sobrenome, incorporando a si próprio a condição de parasita inerente aos hábitos de procriação do Chupim.

Mas essa relação parasitária, como dito anteriormente, vai além da questão monetária, porque com a traição da esposa, Júnior perdeu sua família e sua rotina e os laços dessa vida passada foram cortados, o que resulta em sua estagnação e sua falta de vontade em recomeçar. Esse vazio de relações faz com que Junior queira sugar a vitalidade de Bruna, a vitalidade da juventude que ele perdeu, a vontade de viver que possui a inocência: “Júnior observa a garota que fez seu retrato e que em retribuição ele roubou. Quer apenas ficar junto dela. Próximo a sua vitalidade.” (MUTARELLI, 2008, p. 86). É como um vampiro, um parasita, que Júnior se porta, ele que não mais vive na ordem, agora deseja viver por meio de outros, monetária e fisicamente.

A faceta vampírica de Júnior se expande após o surto gráfico que separa os dois livros que compõe o romance, pois ele atinge um estágio de desestabilidade emocional que torna seu parasitismo predatório e violento, afetando completamente aqueles que estão ao seu redor, como se pode ver ao final do romance: “A doença do filho parece ter sugado o ânimo de Sênior. Bruna começa a entrar em depressão. O silêncio de Júnior Assombra a casa. Um buraco absorve a vontade. Os cadernos ocupam cada vez mais espaço” (...) MUTARELLI, 2008, p.206).

Logo, a frase que domina o romance pela repetição e possui Júnior também faz com que este possua a narrativa, afetando aos outros personagens e ocupando o espaço que estes ocupam com a sua presença representada nos cadernos com os gráficos produzidos nos estados de obsessão do protagonista, assim como a quebra da percepção da realidade faz com que ele se desconecte dessas outras personagens e as perceba como feitas de madeira, o que aumenta a sua violência frente às mesmas.

Desse modo, o romance se fecha inconcluso, no momento em que Júnior encontra a munição para o revólver de Sênior, enquanto este e Bruna se ausentam do apartamento. Exatamente as duas balas que o protagonista necessita para exterminar as duas personagens que ocupam o apartamento com ele, dando a entender que o fechamento do ciclo parasitário se desencadeia em um assassinato, com a morte dos hospedeiros pelo parasita parasitado.

4.1 Intertextos

Antes de se definir o que é intertextualidade, faz-se necessário a definição de texto, o elemento base desse conceito, e, nesta tese, compreende-se texto como definido por Fredric Jameson em *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (1991), no qual ele relaciona o fim do conceito de obra de arte (*work of art*), com o surgimento do conceito de texto, o qual, por ser fragmentário, não pode ser considerado totalizante e, dessa forma, invalida a possibilidade de uma obra orgânica:

Eu gostaria de caracterizar a experiência pós-moderna da forma como o que será visto, eu espero, um slogan paradoxal: nomeadamente, a proposição da “percepção da diferença.” Nosso próprio criticismo recente, de Macherey até hoje tem se preocupado em acentuar a heterogeneidade e as profundas descontinuidades da obra de arte, a qual não mais é unificada ou orgânica, sendo agora um saco de surpresas ou um quarto de despejo de subsistemas disjuntivos e materiais crus aleatórios, assim como impulsos de todo o tipo. A antiga obra de arte, em outras palavras, revela-se como um texto, cuja leitura procede pela diferenciação ao invés de pela unificação. Teorias da diferença, contudo, tenderam a acentuar a disjunção ao ponto de que os materiais do texto, incluindo suas palavras e sentenças, tendem a se desmanchar em uma passividade aleatória e inerte, em uma série de elementos que acolhem separações uns dos outros. (JAMESON, 1991, p. 31, tradução minha).⁶⁶

⁶⁶ I would like to characterize the postmodernist experience of form with what will seem, I hope, a paradoxical slogan: namely, the proposition that “difference relates.” Our own recent criticism, from Macherey on, has been concerned to stress the heterogeneity and profound discontinuities of the work of

Apesar de haver na definição de Jameson uma questão de valoração um tanto negativa, visto que o texto, em oposição ao conceito de obra de arte, não se filia, para o autor como algo orgânico e unificado, mas como algo fragmentário e disjunto, e, neste sentido, parte de uma organização esquizofrênica da sociedade pós moderna, a definição de texto como um conceito amplo, que abrange tanto obras da literatura, quanto da arquitetura e mesmo elementos como o corpo, a biografia, o vídeo, torna-se deveras interessante, pois é a partir desta amplificação do conceito de texto que o crítico de Duke percebe que estes elementos não linguísticos (corpo, arquitetura, vídeo) podem ser considerados como passíveis de uma análise literária:

Interessa para esta tese a definição de texto como todo e qualquer elemento que ofereça uma leitura significativa, enquadrando-se, nesta situação, a arquitetura para Jameson, visto que os edifícios e as cidades podem ser lidos e interpretados, inclusive sendo analisados pelo crítico em sua leitura da ideologia pós-moderna, mas não interessa aqui a valoração do texto como oposto ao conceito de obra orgânica e totalizante.

Do mesmo modo, Barthes (1992), analisa e interpreta na cultura ocidental os textos da alimentação, visto que lê a culinária como texto e, além disso, também analisa os jogos e a própria urbanização de Tóquio. É neste sentido que se entende nesta tese o conceito de texto e recupera-se a biografia de Burroughs, história particular de um indivíduo, como um texto a ser lido e, desse modo, passível de ser incorporado em outro texto, citado, parodiado, etc.

Fica evidente, portanto, que se compreende aqui o conceito de intertextualidade como a relação entre textos, no sentido de que todo texto está interligado com a tradição e nela se incorpora após ser publicado, tornando-se, assim, parte do conjunto de intertextualidade que se formará com novas produções, ou novos elementos da cultura que podem ser lidos e analisados significativamente.

No entanto, deve-se abrir um parêntese nesta argumentação de modo a ressaltar que o conceito de intertextualidade não é, de modo algum, considerado como uma interestruturação ou como uma intermedialidade, visto que ele se dá na relação

art, no longer unified or organic, but now a virtual grab bag or lumber room of disjoined subsystems and random raw materials and impulses of all kinds. The former work of art, in other words, has now turned out to be a text, whose reading proceeds by differentiation rather than by unification. Theories of difference, however, have tended to stress disjunction to the point at which the materials of the text, including its words and sentences, tend to fall apart into random and inert passivity, into a set of elements which entertain separations from one another. (JAMESON, 1991, p. 31)

semântica entre textos, os quais se incorporam, citam-se e refutam-se em um movimento perpétuo de confecção que, não necessariamente, envolve uma troca de procedimentos, estruturas e materiais, troca necessária na perspectiva desta tese para a ocorrência de intermedialidade e ou de interestruturalidade.

Tendo isto em vista, o romance *A arte de produzir efeito sem causa* é repleto de citações acerca da vida e da obra do escritor *beat* norte-americano, William Burroughs e estas referências são introduzidas dentro da narrativa por intermédio dos pacotes misteriosos, *sedecs*, como o porteiro do prédio de Sênior os chama, sem remetentes, recebidos por Júnior na casa de seu pai.

Ao abrir o primeiro pacote, Júnior encontra uma caixa de sapatos e dentro dela um pedaço de tecido, um veludo vermelho, junto a três Cds sem identificação e um recorte de jornal com a cabeça de uma matéria escrita: “Daily News Saturday, September 8, 1951. Heir’s Pistol Kills His Wife; He denies Playing Wm. Tell.” (MUTARELLI, 2008, p.43)

Esse recorte de jornal que Júnior recebe se refere diretamente ao assassinato de Joan Burroughs, morta pelo escritor em uma reencenação do jogo de William Tell (o de acertar um alvo sobre a cabeça de um ente querido), o que no caso de Burroughs resultou em Joan sendo alvejada na testa pelo marido. O autor afirmou posteriormente que, na ocasião do assassinato de Joan, havia sido possuído, como se uma entidade o dominasse de modo a causar o acidente errando o tiro.

Desse modo, a chamada da notícia: “Heir’s pistol kills wife; He denies playing Wm. Tell.”, torna-se, no romance de Mutarelli, o sinal gráfico da desestabilização mental de Júnior, pois a chamada do jornal é a sentença que ele obsessivamente tenta decifrar, repetindo sem parar a sua reescrita dentro da narrativa, como se possuído pela frase.

Nesse sentido, o conceito da palavra-vírus ganha força como uma possível causa à loucura de Júnior, porque a frase surge gradualmente no romance, aparecendo, à primeira vista em caráter gráfico, destacada do texto, como uma notícia de jornal que é externa à narração, como se algo exterior à voz narrativa aparecesse interrompendo a voz do narrador, isto é, algo que entra na narrativa como se fosse inserido em um novo corpo, como um vírus (ver figura abaixo referente à página 43 do romance).

Como se pode ver, a inserção da frase do jornal traz consigo a referência imediata à vida de Burroughs, ou seja, coloca dentro da narrativa de Júnior, a biografia

do autor *beat* como um texto a ser relacionado, inserido dentro da narrativa, modificando-a, criando assim novas significações.

— Um o quê?

— Um *sedec*.

Para o porteiro qualquer coisa que venha pelo correio e não esteja num envelope é *sedec*.

— *Sedec*?

— É. Tem um *sedec* pro seu pai aqui.

— Ah! *Sedex*!

— E o que foi que eu falei? *Sedec*.

Júnior desce e apanha o pacote. Não é um *Sedex*, é apenas um pacote. O pacote não revela o remetente. Para sua surpresa descobre que o embrulho é para ele e não para Sênior. Há um Jr. após o nome. José Lopes Rodrigues Jr. Volta para o apartamento. Por um tempo apenas analisa o pacote. E se for uma bomba?, pensa. Sem ter muito a perder, resolve abrir. É uma caixa de sapato. 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

Júnior não é bom no inglês. Não entende. Não entende o pedaço de tecido. A cabeça dói. Apanha uma aspirina no armário da cozinha e deixa que ela se dissolva num copo de água gelada. Precisa pedir para usar o computador da Bruna para descobrir o que há nos CDs.

Intrigado, relê o cabeçalho.

Procura na parte de baixo da estante o velho dicionário da *Barsa*. Encontra. Leva o recorte para a mesa da cozinha. Recorda as aulas da mãe. Sente-se o próprio Champollion diante de seu negro bloco de granito. Inicia a decifração. Não encontrando *heir's*, supõe que seja o

Da mesma forma, a grafia tipográfica diferente ressalta o aspecto externo deste texto, o que cria uma intertextualidade tanto com o “texto biográfico” (a vida de Burroughs), quanto com o conceito de possessão que Burroughs desenvolve, pois esta ideia é elaborada pelo autor após a morte de Joan e ele a concebe essencialmente como a tomada de posse de um indivíduo por um corpo externo. Tal conceito aparece desenvolvido no prefácio de *Queer* (1985), pelas próprias palavras de Burroughs, e é citado diretamente em *A arte de produzir efeito sem causa* em uma leitura de Bruna:

Brion Gysin me disse em Paris: *For ugly spirit shot Joan because...* Uma mensagem muito espiritualista que não foi completada. Ou foi? Estará completa se lida desta forma: *Ugly spirit shot Joan to be cause.* “O Espírito Medonho disparou em Joan para ser a causa.” Ou seja, para manter uma repulsiva ocupação parasitária. Meu conceito de possessão se aproxima mais do modelo medieval que das modernas explicações psicológicas, com sua insistência dogmática de que essas manifestações têm que vir sempre de dentro e nunca, nunca, de fora. (Como se houvesse uma diferença nítida entre o interior e o exterior.) Falo de uma entidade possessiva definitiva. (...) Em 1939 me interessei pelos hieróglifos egípcios... Sim, os hieróglifos abriram as portas para o mecanismo de possessão. Como um vírus, a entidade possessiva encontrou uma entrada. Essa ocasião foi o primeiro indício nítido que tive de que havia algo em mim que não era eu, e que eu não podia controlar. (MUTARELLI, 2008, p.205)

Assim, define-se para Burroughs a possessão nos princípios medievais de um corpo externo que toma o controle do indivíduo, mas também se relaciona aqui dentro do conceito de Burroughs o uso da palavra/imagem representada pelos hieróglifos como um meio de transmissão dessa possessão viral/demoníaca, porque, para o escritor, é por meio da palavra/imagem escrita que a entidade invade o hospedeiro.

Portanto, o conceito de possessão do autor *beat* deve ser visto em paralelo com outro conceito seu, o de palavra-viral, desenvolvido mais amplamente no texto *Eletronic Revolution* (2005), no qual o autor realiza um ensaio acerca da palavra escrita, sua condição como imagem e vírus, cujo hospedeiro, o homem, estaria em tão profunda simbiose com a mesma que não mais notaria a condição da palavra escrita como imagem e como vírus:

A palavra escrita é claramente um símbolo para algo e no caso da escrita em linguagem hieroglífica como a egípcia pode ser que o símbolo por si mesmo seja uma imagem do que ele representa. Isso não é verdade para uma língua alfabética como o inglês. A palavra perna não possui semelhança imagética com uma perna. Ela se refere

à palavra FALADA perna. Então nós podemos esquecer que uma palavra escrita É UMA IMAGEM e que palavras escritas são imagens em sequência ou seja EM MOVIMENTO. (...) Minha teoria base é que a palavra escrita era literalmente um vírus que tornou a palavra falada possível. A palavra não foi reconhecida como um vírus porque ela alcançou um estado de estabilidade simbiótica com o seu hospedeiro... (BURROUGHS, 2005, p.4-5, tradução minha).⁶⁷

Ou seja, para Burroughs, a passagem do alfabeto hieroglífico para o alfabeto fonético se apresenta como uma prova da evolução da palavra viral, pois neste processo a palavra perdeu sua referência pictórica, camuflando-se na representação imagética do som e não mais do objeto diretamente representado, na medida em que na composição do signo da palavra por um significante pictórico, cria-se uma explicitação do seu caráter de objeto material do mundo, enquanto na sua forma alfabética, o significante se liga à abstração de um elemento material, o som, cuja própria forma física é invisível aos olhos humanos. Essa característica perdida da representação do objeto material pelo alfabeto, mas presente diretamente no hieróglifo pode ser vista no excerto abaixo, o qual é usado por Eisner para explicitar a relação de proximidade entre o desenho e o ato simbólico:

Para fins de ilustração, sigamos a progressão de uma expressão isolada, desde o uso antigo até a moderna tira de quadrinhos. O antigo hieróglifo egípcio para a idéia de devoção era o símbolo mostrado abaixo, expresso de modo similar pelos chineses.



Figura 22: Recorte do livro *Quadrinhos e Arte sequencial* (EISNER, 1999, p. 15).

⁶⁷ The written word is of course a symbol for something and in the case of hieroglyphic language writing like Egyptian it may be a symbol for itself that is a picture of what it represents. This is not true of an alphabet language like English. The word leg has no pictorial resemblance to a leg. It refers to the SPOKEN word leg. so we may forget that a written word IS AN IMAGE and that written words are images. The word virus has achieved a state of stable symbiosis with the host... (BURROUGHS, 2005, p.4-5).

Como ilustrado, o signo do hieróglifo remetia visualmente ao objeto ou ato materializado na realidade objetiva, desse modo, a mudança para uma representação visual do fonema, ou seja, uma concretização do som em imagem é, para Burroughs, uma camuflagem da palavra escrita, a evolução de um vírus para melhor atingir seu hospedeiro.

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. Nesse sentido, ressalta-se aqui também a epígrafe do livro dois do romance de Mutarelli, que é um excerto do prefácio escrito por João Augusto Mourão para a edição portuguesa de *Eletronic Revolution* (2005):

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. (MOURÃO, apud MUTARELLI, 2008, p. 151)

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. Como se pode ver abaixo, o som dos ruídos que se transformara na frase, assume um outro aspecto sob a perspectiva deslocada de Júnior, ganhando corpo, vida, como se, de fato, transformasse a si própria em uma entidade, ou, de acordo com a citação, a entidade fosse parte da palavra:

“O som é constante, mas já não é confuso. Agora compreende o que dizem. Seu corpo é possuído por elas. Abre a porta. O velho dorme com o ventilador ligado. O barulho do ventilador o irrita. Sabe que é um truque do velho para confundi-lo. Sai. Abre a porta do quarto ao lado. Bruna dorme. Na enfermidade o sobrenatural é possível”. (MUTARELLI, 2008, p.199).

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.

Nessa linha de pensamento, Graham, em seu livro acerca da escritura sagrada na história da religião (1993, p. 60-61), afirma que: “A explicação mais comum para o tratamento especial e o status da palavra escrita das Escrituras tem sido a percepção comum do ato de escrever e da palavra escrita como possuidores de um poder mágico inerente.” (Tradução minha)⁶⁸, ou seja, a palavra escrita possui o poder da palavra no contexto da magia, como componente para a realização de um efeito mágico.

Como se pode perceber, portanto, essa relação da palavra escrita como um elemento de composição da magia e do ritual está extremamente ligada ao papel da escrita na transformação da sociedade humana, principalmente na transmissão do conhecimento durante a história e entre as gerações (fato reconhecido por Burroughs como um dos elementos importantes do aspecto simbiótico da palavra como vírus em *The Eletronic Revolution*), pois, por intermédio da palavra, o homem passou a realizar feitos maravilhosos como a comunicação que rompe as barreiras temporais e que afeta diretamente o mundo, empoderando-se, factualmente, por meio do conhecimento transmitido pela linguagem.

Porém, no caso específico de Júnior, a palavra mágica e a palavra vírus assumem em sua aproximação o aspecto de uma maldição de que ele, ao ter contato com esse corpo imagético, é acometido, dado que é pelo contato com esta sentença, cujo aspecto remete ao encantamento, que o protagonista perde o controle de seu próprio corpo, tornando-se possuído, dominado.

E do mesmo modo que o protagonista, os ruídos que existem dentro da narrativa (o grito do mendigo, os passos do apartamento superior, o pássaro do vizinho), os quais,

⁶⁸ “The most common explanation for the special treatment and status of the written word of scripture has been the common perception of writing and the written word as possessing an inherently magical power” (GRAHAM, 1993, p. 60-61)

a princípio, eram sem sentido, incompreensíveis, passam a ser possuídos também pela sentença do jornal, pois tornam-se a frase que consome Júnior: “É o mendigo. Júnior parece ter compreendido o que ele fala. Parecia a maldita frase. *Heir's Pistol kills His Wife; He denies Playing Wm. Tell.*” (MUTARELLI, 2008, p. 106).

Não se descarta a possibilidade dos ruídos já serem a palavra em forma bélica, como proposto por Burroughs (2005) no uso dos *cut-ups* e na repetição de trechos de frases para a produção de determinadas reações adversas em pessoas, pois os ruídos, antes indistintos, podem ser compreendidos como uma das causas possíveis dos efeitos sentidos por Júnior.

Mas a imagem da frase não toma somente o espaço das falas sem sentido, dos ruídos da vizinhança, ela toma o espaço visual por completo, visto que a frase é tão forte que começa a possuir o próprio personagem fisicamente, porque ele a vê escrita nas veias de seus olhos quando se observa no espelho: “Pálpebras que parecem rasgadas. [...] Nas pequenas veias, frases. Parece distinguir uma palavra na flexuosa, minúscula e avermelhada artéria ocular. *Heirs. Heirs. Heirs Pistol Kills...*” (MUTARELLI, 2008, p.119-121).

Ela também toma conta de seu nariz, em suas veias capilares, logo, a frase não possui mais apenas suas ações, no ato de decodificação obsessiva, ou seja, no gesto de repetição da sentença que o atormenta, como a maldição do vampiro chinês que necessita contar todos os grãos de arroz que encontra, mas agora esta frase possui o próprio corpo do personagem.

Como se pode ver pelos exemplos citados, 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 Junior, 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.

O conceito de possessão, contudo, é apresentado ao leitor, na obra de Mutarelli, frente à condição da loucura e da enfermidade de Júnior. Além disso, ela é mostrada por

um narrador que não esclarece a diferença entre a percepção do personagem e do ambiente “real” da narrativa, fazendo com que se crie, assim, um problema de veridicção dos acontecimentos e das possíveis causas dos efeitos sentidos na narrativa pela elipse empregada na narração.

O elemento sobrenatural da possessão, portanto é disposto em paralelo à possibilidade de enfermidade do personagem, uma enfermidade que afetaria, diretamente, a cognição deste personagem e seu discernimento do real. Neste caso, ressalta-se o excerto da fala do narrador, no momento em que Júnior se aproxima do ponto de não-retorno de seu estado: “Na enfermidade o sobrenatural é possível” (MUTARELLI, 2008, p.199), ou seja, Júnior está enfermo, pois os efeitos apresentados, seus sintomas, sua desconexão, estão relacionados ao caráter da enfermidade.

Todavia, o que não se apresenta é a causa, ou causas dessa enfermidade, podendo estar relacionada à neurocisticercose, a uma possessão demoníaca ou ao contato com a palavra-vírus utilizada como arma, ou como encantamento. Não se esclarece, entretanto, nenhuma destas possíveis causas, visto que o que importa no romance é a arte de produzir o efeito sem as mesmas, a produção dos efeitos de um mundo sem certezas concretas.

4.2 Os ex-votos como um elemento sinedóquico e metonímico.

A editora Companhia das Letras⁶⁹ contratou Kiko Farcas e Mateus Valadares do Máquina Estúdio⁷⁰ para criar o design gráfico do romance. Os designers, portanto, também merecem crédito pela significação visual que é um efeito da diagramação do material físico em questão, o livro.

No romance, os métodos de significação gráfica começam com a produção da capa, pois ela é o invólucro da narrativa e, por ser um invólucro, sua abertura, seu primeiro sinal, ela pode ser vista, ao primeiro contato, como um **ícone** e, após a narrativa ser lida, em paralelo com esta, a capa se tornaria um **índice**. (PEIRCE, 2000), pois no primeiro momento ela prenuncia a loucura de Júnior, anunciando-a e, após o contato do leitor com a história, ela se torna uma metáfora gráfica desta loucura, como se fosse, o próprio livro, os cadernos gráficos criados pela obsessão do personagem.

⁶⁹Disponível em: < <http://www.companhiadasletras.com.br/>>

⁷⁰Disponível em: < <http://www.kikofarkas.com.br/>>

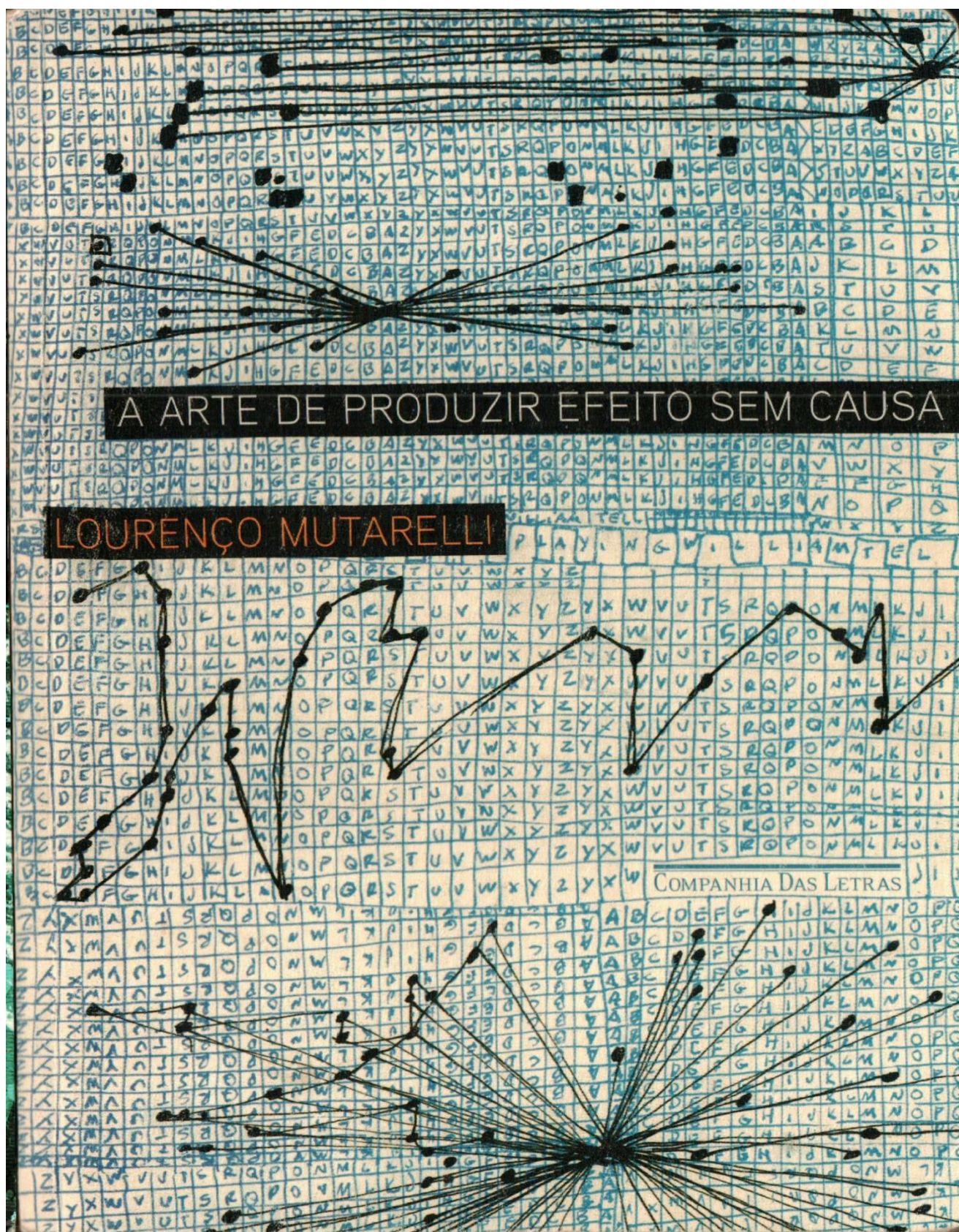


Figura 23 : Capa de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).

Para Rafael Martins (2014), o ícone é um elemento de composição no aspecto visual de *A arte de produzir efeito sem causa*, porque, segundo ele, o aspecto icônico dos diagramas que Júnior cria em sua obsessão, por uma decifração da frase misteriosa que o atormenta, incorporam o enigma da narrativa em sua própria forma. Para ele, o ícone une forma e conteúdo dentro da narrativa: “Os diagramas seriam, desta forma, um ícone do processo significante, no qual símbolos e elementos não verbais rodeiam a necessidade de decifrar a frase viral.” (MARTINS, 2014, p. 138-139).

Mas interessa aqui apontar que em *A arte de produzir efeito sem causa* a primeira decifração de Júnior frente ao mistério da carta ocorre diante da dificuldade de entender o significado linguístico da escrita em inglês, pois a primeira barreira que o personagem encontra no processo de decodificação é a necessária tradução linguística.

A tradução só aumenta a dor de cabeça. Que diabos seria Wm? Nem o dicionário sabe. Que raio de pistola é essa que o assassino herdou? (...) Procura refinar a tradução.
Porque alguém lhe mandaria essas coisas? Quem? Herdeiro de quê? O que é uma partida de Wm? (MUTARELLI, 2008, p. 44)

Frente à dificuldade da tradução linguística, o protagonista passa a tratar o enigma de uma outra perspectiva, por isso, após a tradução da matéria jornalística por uma amiga de Bruna, o personagem afirma que esta frase não é necessariamente uma charada cuja significação semântica possa ser compreendida pela tradução entre as línguas apenas, mas um enigma pessoal, privado, que só pode ser compreendido por ele mesmo.

Quanto à frase do jornal, no fundo, Júnior sente que toda essa descoberta de nada serviu. Para ele a frase continua sendo um mistério sem solução. Cada vez mais, tem a certeza de que a tal frase só fará sentido para ele. Há algo de particular nessa frase. Sua compreensão não é semântica, é abstrata. Quando enfim ele conseguir decifrar. (MUTARELLI, 2008, p. 123)

Essa tentativa de tradução da frase para a compreensão de um significado pessoal e abstrato resulta na transposição do significado alfabético para a construção do ideograma gráfico. Isso se expande para um desenfrear gráfico, no qual os significados textuais vão sendo cada vez mais expandidos frente ao horizonte do visível, pois a letra vai perdendo sua significação como palavra, mas expande-se como imagem.

Percebe-se que o ícone é, em seu caráter ideogramático, uma composição que transita entre a sinédoque e a metonímia. Isto pode ser percebido pela forma como os diagramas no romance são utilizados como ícones da desestabilização mental de Júnior, assim como paralelamente representam visualmente o poder icônico da frase misteriosa que se repete por todo o romance, a qual cessa de existir somente como palavra escrita e se torna o ícone em si, dessa forma, como representação da loucura, os ideogramas apresentam tanto a característica de efeito pela causa, quanto de parte pelo todo.

A sinédoque é parte da estética de Lourenço Mutarelli, como já foi dito na análise do romance *O cheiro do ralo* (2010), pela leitura das figuras do olho, do ralo e da bunda e, do mesmo modo, em *A arte de produzir efeito sem causa*, além dos ideogramas, outro elemento de caráter duplo entre a sinédoque e a metonímia relacionado à possessão também surge na narrativa, eles se expressam na imagem dos *ex-votos*.

Os *ex-votos* são um ritual católico que representa uma transação entre um ser divino e um ser mortal, no qual um santo ou anjo, ou outra figura menor serve como intermediário entre Deus e o pedido mortal. Nesse ritual, o mortal pede uma graça ou um milagre para si ou para outrem e paga um tributo que representa a experiência da cura. Entre as representações escolhidas como pagamento se encontram pinturas encomendadas aos artistas que recriavam a cena do momento da cura, fotografias do beneficiado pelo milagre ou mesmo o uso de próteses ou réplicas de cera que se referem à parte do corpo curada pela graça divina.

Todos esses artefatos são depositados como oferendas, como um tributo no altar do santo ou da figura divina que advogou a causa do fiel com a providência divina, dessa forma, os artefatos simbolizam o processo ritualístico da interferência miraculosa e se tornam prova do poder do intermediário. Como dito por Oscar D'Ambrósio:

Uma visita à Sala dos Milagres de Aparecida impressiona. Os devotos deixam todo tipo de objeto. É possível encontrar, lá, partes do corpo humano moldadas em cera, chumaços de cabelo, vestidos de casamento, fardas militares e camisetas de jogadores de futebol. Esses objetos constituem a galeria de ex-votos, expressão oriunda do latim que significa agradecimento a uma graça recebida. "É uma transação com o sobrenatural, que tem suas origens em objetos sumerianos datados de 3 mil a.C.", diz o crítico de arte João Spinelli, do Instituto de Artes da UNESP, campus de São Paulo. (D'AMBROSIO, 2001, s/p)

Como se vê, a prática dos ex-votos é, originalmente, um ritual profano, o qual, como muitos outros, foi absorvido pela religião católica de modo a converter mais facilmente os pagãos à religião. Embora os *ex-votos* sejam simbolizados por uma transação material, na qual o fiel paga o testemunho do poder divino com um objeto de fé, há outras formas de transação adotadas pela prática católica. A abstinência de algo que se gosta é um exemplo mais comum de transação, ou de moeda, com a qual se paga para receber uma graça, pedida por meio de promessas ou intenções, assim como as penitências realizadas pelo católico servem para pagar uma dívida com o divino e isto se repete nas peregrinações a locais sagrados tanto como penitência, quanto como pagamento de promessa.

Todavia, há algo de singular no conceito dos ex-votos que tornaram a prática extremamente popular no Brasil, pois introduzidos pelos católicos portugueses, eles foram rapidamente adaptados à cultura local e transformados de acordo com as necessidades específicas da sociedade colonial, principalmente em Angra dos Reis:

Dessa forma, embora não deixem de ser encontrados até na Suíça, são, ao contrário, os ex-votos pintados “anatômicos” que parecem constituir a originalidade de Angra e que sugerem que o sentimento espiritualizado, buscado pela Reforma católica, não chegou a enraizar-se ali, conservando-se a prática votiva muito próxima de milenares atitudes mágicas. (NEVES, 2009, s/p.)

Como se percebe no comentário de Neves, apesar da tentativa da Igreja de remodelar o rito dos ex-votos, no Brasil, essa mudança não vingou, guardando em si os aspectos milenares da iconização do corpo humano como prova do milagre, uma forma mais próxima, nas réplicas de cera e de madeira, de sua origem pagã do que a pintura, mais abstrata.

Hoje a representação mais utilizada para o rito ex-votivo é a fotografia. Um dos motivos disso é que a população considera que a fotografia possui maior proximidade ao real, logo ela seria uma prova factual do milagre, mas mesmo com o sucesso das fotografias, as peças em cera ainda são comuns na prática do rito e tomam conta dos altares. Em Aparecida, por exemplo, o olhar do visitante vai com certeza se focar nas peças de cera e prótese, pois estas chamam muito mais a atenção do que as fotografias. As peças de cera são interessantes porque elas representam o fiel não em um todo, mas pela parte de seu corpo, desse modo, por meio da sinédoque, a parte ganha o valor do

todo, e, além disso, pode-se dizer que não assume apenas o valor de todo o corpo, do indivíduo, mas de toda a cena, do milagre em si, metonimicamente.

Autor da tese de doutorado "Ex-voto: objeto estético. Uma linguagem brasileira", o docente aponta que, introduzidos no Brasil pelos portugueses, no século XVI, os ex-votos nacionais se distanciaram cada vez mais dos modelos lusitanos. Até o final do século XIX, a pintura e a escultura de madeira foram amplamente utilizadas na execução dos objetos votivos. No século XX, porém, a fotografia progressivamente ocupou a primazia dos devotos e na própria igreja são vendidos moldes em cera de pernas, braços, rins, corações e, principalmente, cabeças. "A cabeça simboliza a dor com os problemas cotidianos e a depressão existencial", explica Spinelli. ⁷¹ (SPINELLI, citado por D'AMBROSIO, 2001, s/p)

A cabeça é o símbolo da mente e por lógica sinedóquica, do próprio homem, de sua alma. É isto que pensa e afirma o irmão da personagem Júnior, Pedro, o qual clama que sua mãe vendeu sua alma ao demônio ao realizar um ex-voto, valendo-se de uma réplica de sua cabeça em cera, dessa forma, a cabeça adquire o valor da alma.

Isto é o que o próprio Júnior chega a pensar em um de seus sonhos que o narrador escolhe mostrar ao leitor, um sonho que mais tarde o consome em dúvidas: "A cabeça. Cisma que sua cabeça foi ofertada à Abominação. Foi contaminado pela mesma ideia fixa que aprisionou Pedro. As criaturas que sua mãe cultuava. O Espírito Medonho." (MUTARELLI, 2008, p. 180). Nesta citação, percebe-se a intertextualidade com a fala de Burroughs ao final do romance: "O Espírito Medonho disparou em Joan para ser a causa" (MUTARELLI, 2008, p. 205), pois retoma nos pensamentos de Júnior, a frase de Burroughs vista mais tarde por Bruna. Cria-se aqui, então, um paralelo da possessão do autor beat e de Júnior por intermédio da figura do Espírito Medonho.

Neste sentido, dentro da narrativa se revela que, no passado, a mãe de Júnior fizera um *ex-voto* pedindo a cura do irmão de Júnior, Pedro, do vício das drogas que o afetava, portanto, aparentemente para curar o filho, a mãe compra uma cabeça de cera e oferta aos santos em Aparecida na sala dos milagres, mas para o filho Pedro, segundo o relato do pai, Sênior, ao invés de curá-lo, a oferenda foi feita com o sentido oposto, o de fazê-lo se perder, entregando a alma do filho aos demônios:

- Lembra quando ela levou a cabeça dele para Aparecida?
- O ex-voto.
- É.

⁷¹<http://www.unesp.br/aci/jornal/161/especial.htm>

- Mas isso é uma coisa cristã, não é? Uma tradição cristã?
- Sei lá. Só sei que ela levou a cabeça para ver se ele melhorava. A intenção foi boa. Mas ele disse que, enquanto alguém não for lá e recuperar aquela cabeça, ele não vai melhorar. Disse que isso é que está deixando ele louco. Ele pediu que eu fosse até lá e trouxesse a cabeça de volta. (MUTARELLI, 2008, p.92)

A pergunta feita por Júnior, “Mas isso é uma coisa cristã, não é?”, põe em evidência um contexto no qual o bem é compreendido pela personagem como cristão e o mal é associado aos elementos profanos, entretanto, o fato do *ex-voto* ser tanto parte da religião católica quanto profano em sua origem, sendo associado às práticas de culto da antiga cultura suméria, cria a união de elementos que obscurecem essa dualidade entre bem e mal, divino e profano.

Do mesmo modo, dentro da narrativa, diz-se que a mãe de Júnior realizou um ritual católico ao comprar a cabeça de cera para seu filho e que ela havia, inclusive, estudado em colégio católico, porém, isto é posto em paralelo com o fato de a mãe não gostar de religião e estudar a história e cultura de civilizações antigas, ao que se soma a posse de uma estranha estatueta profana, provavelmente de um deus antigo.

Das inúmeras possibilidades, destaca-se, dentro do contexto da narrativa, a imagem de Pazuzu como mais provável a ser a figura representada na estatueta, pois a divindade é invocada por Júnior em um de seus ataques: “- Meu senhor! Estou ouvindo aqui de você, meu senhor Pazuzu, venta o vento, a voz do vento escuto, meu senhor, aqui da Terra.” (MUTARELLI, 2008, p. 200), além do nome dessa divindade constar previamente como parte de um novo pacote misterioso em uma folha de invocação demoníaca, o qual, contudo, Júnior aparentemente não teve contato, tendo sido visto apenas por Bruna e Sênior:

Invocation

This book is dedicated to the Ancient Ones, Lord of Abominations, *Hwmwawa*, whose face is a mass of entrails, whose breath is stench of dung and the perfume of decay, Dark Angel of all that is excreted and sours. Lord of Decay, Lord of the Future, who rides on a whispering South Wind, to *Pazuzu*, Lord of Fevers and Plagues... (MUTARELLI, 2008, p. 192).

Novamente há aqui uma citação a Burroughs, pois o excerto de invocação, que deslocado parece parte de um livro demoníaco, é, na verdade, parte do livro do escritor beat *Cities of the red night* (2013), como afirmado por Bruna, mesmo sem a devida associação: “Burroughs é o elo” (MUTARELLI, 2008, p. 192). Dessa forma, o que se

cria aqui é novamente a relação entre a possessão como uma palavra viral, um *cut up* programado especialmente para Júnior.

Entretanto, por estar desconectado da referência direta a Burroughs, a invocação pode ser entendida também pelo seu valor de citação às entidades profanas. A figura de Pazuzu, portanto, chama atenção, por ele ser, por vezes, reconhecido como um deus de origem suméria e, por outras, compreendido como assírio ou babilônico. Independente disto, em qualquer uma das origens, ele é visto como um demônio-deus maligno, senhor do vento sudoeste e que carrega consigo a fome e a tempestade, porém, ao mesmo tempo, as estatuetas de Pazuzu são usadas também como forma de proteção, pois este protegeria as mulheres grávidas e as crianças contra outra entidade maligna, Lamashtu.

Dessa maneira, fica claro que as origens e a presença do sobrenatural são obscurecidas em suas raízes e que os motivos se enevoam no romance. Esse procedimento de não delimitação é eficiente na obra em questão, pois a própria temática do romance gira em torno de efeitos que não possuem uma causa definida ou delimitada, assim, Júnior pode estar possuído, ou doente, ou louco. Ou como melhor posto por Rafael Martins (2014, p.107), em seu paralelo com a Esfinge, a qual é leão e cobra e pássaro, Júnior está possuído e doente e louco. Ou ainda como dito por Burroughs: “NADA É VERDADEIRO, TUDO É PERMITIDO.”⁷² (BURROUGHS, 2013, versão Kindle, tradução minha), isto é, não há causa definida e todos os efeitos são permitidos, prováveis, verídicos.

Portanto, a pluralidade e a não-definição são, no romance, mais importantes que a definição singular, visto que ressaltam a dualidade dos elementos que poderiam ser classificados como causais na obra, dessa forma, o elemento supernatural dos *ex-votos* é sagrado e profano e, nesse sentido, é tanto uma cura, quanto uma maldição, tal como a invocação de Pazuzu revela um deus que é também um demônio, o qual traz o mal e o bem.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, a metonímia e a sinédoque são visíveis na possessão sofrida por Júnior, seja sua causa científica ou sobrenatural, pois as alterações nos estados de humor, os ataques epiléticos e mesmo as invocações demoníacas encontram várias causas possíveis e todas se relacionam com o aspecto metonímico/sinedóquico: palavra-vírus, ex-voto, neurocisticercose, são todos partes de um todo, ou efeitos de uma causa.

⁷². “NOTHING IS TRUE, EVERYTHING IS PERMITTED” (BURROUGHS, 2013, versão Kindle)

Isto posto, pode-se afirmar que em *A arte de produzir efeito sem causa* os elementos sinedóquico-metonímicos (os vermes, o ex-voto, os gráficos, a frase) fazem parte de um processo que obscurece as respostas que o leitor busca ao adicionar causas que não se confirmam como definitivas. Isto ocorre porque essas causas não são uma certeza, um fato, mas hipóteses que não se confirmam e que ao invés de sanarem o mistério, fortalecem-no. As possíveis causas que se mostram no romance são: um prognóstico médico não confirmado por um exame, ou seja, uma hipótese médica e, da mesma forma, os ex-votos se indefinem se foram feitos de fato para Júnior ou para Pedro, se para o bem ou para o mal, assim como a misteriosa frase, a frase viral, não se traduz, ao contrário, expande-se em gráficos que se tornam cada vez mais herméticos, cada vez mais enigmáticos.

Essa pluralidade provoca um esvanecimento das certezas que o leitor busca encontrar em uma obra tradicional que, de fato, lhe fornece uma solução, uma resposta às perguntas que ela levanta na trama. No que tange ao romance de Mutarelli, é interessante o paralelo com uma citação de Burroughs: “Você não esteve lá para *O Começo*. Você não estará lá para *O Fim* ... Seu conhecimento do que está acontecendo só pode ser superficial e relativo.” (BURROUGHS, 2001, versão Kindle, tradução minha)⁷³, logo, não há respostas definitivas, o que importa é o instante.

4.3 O foco narrativo e a diagramação visual do romance.

No que toca à estrutura, o autor Lourenço Mutarelli afirmou em diversas entrevistas⁷⁴ que o romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) teve um tempo de construção, revisão e diagramação maior do que seus romances anteriores. Segundo ele, seus primeiros romances, *O cheiro do ralo* (2002) e *O Natimorto* (2004) foram ambos escritos e revisados em questão de semanas, enquanto a obra de 2008 teria tomado em torno de um ano para ser propriamente terminado. Se as palavras do autor forem dignas de crédito neste quesito, elas revelam que houve uma diferença significativa no tempo em que *A arte de produzir efeito sem causa* levou para ser revisado e editado frente aos romances anteriores.

⁷³“You were not there for *The Beginning*. You will not be there for *The End*... Your knowledge of what is going on can only be superficial and relative” (BURROUGHS, 2001, versão Kindle)

⁷⁴ Uma delas realizada na cidade de Marília em 28/05/2012, organizada pelo grupo Pet, com banca composta por Sérgio Chaves e Líber Paz.

Isto não significa que, necessariamente, este romance seja melhor ou pior que os realizados anteriormente por ter tomado mais tempo para ser considerado pronto pelo autor, contudo, o dado é interessante, porque revela que o romance em questão tomou a mesma quantidade de tempo para ser produzido que Mutarelli, em suas próprias palavras, afirma ter levado para produzir seus romances gráficos, aproximadamente um ano inteiro para cada quadrinho.

É ainda mais significativo este fato se levado em conta que o romance de 2008, o qual levou mais tempo para ser produzido que os anteriores, foi criado justamente após o retorno do autor à produção de narrativas gráficas, retorno este que ocorre com a publicação do romance gráfico, *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005), uma obra que se aproxima mais do romance em formato e diagramação do que suas narrativas gráficas anteriores. O último romance gráfico produzido até 2006 havia sido a trilogia *Diomedes*, com seu último número, *A soma de tudo parte 2* tendo sido publicada em 2000, ou seja, uma pausa de cinco anos.

Dessa forma, vale a pena destacar alguma das mudanças que *A arte de produzir efeito sem causa* apresenta em relação a seus antecessores. Tanto em *O cheiro do ralo* (2002), quanto em *O natimorto* (2004) e em *Jesus Kid* (2004), o foco narrativo dos romances é estruturado em cima de um narrador protagonista, ou seja, um foco narrativo em primeira pessoa, o qual constrói um ponto de vista subjetivo sobre a narrativa. Já em *A arte de produzir efeito sem causa* Mutarelli utiliza na elaboração da narração uma visão em terceira pessoa para o ponto de vista do narrador.

Dessa forma, há um complexo narrativo que se modifica, pois o ponto de vista do narrador, anteriormente apresentado diretamente ao leitor e, também diretamente singularizado com o ponto de vista do protagonista agente da narrativa em uma só entidade, passa agora a ser dividido, ou seja, filtrado entre as percepções de um narrador externo com seu próprio ponto de vista sobre o ponto de vista desse protagonista dentro da história.

Em uma narrativa tradicional esse narrador normalmente apareceria como onisciente e desvendaria a história ao leitor, porém, em *A arte de produzir efeito sem causa*, o narrador parece valer-se propositalmente de uma onisciência seletiva no ato de enunciação para frustrar qualquer possibilidade do leitor formular uma certeza definitiva sobre o que é enunciado na história narrada.

Essa onisciência seletiva no romance de Mutarelli ocorre por uma transição do ponto de vista do narrador para o ponto de vista do protagonista no ato da enunciação, o

que provoca um corte na linearidade deste discurso ao realizar uma seleção de um campo amplo de visão para um campo restrito, procedimento que se assemelha ao operado pelo cinegrafista no emprego da câmera:

O ponto de vista da câmera possui uma parcela importante na determinação da direção e do ângulo pelo qual o espectador percebe o objeto fotografado. Quando o cinegrafista seleciona o ponto de vista da câmera, ele determina a relação do espectador com o objeto fotografado. Para cada mudança no ponto de vista há uma mudança na percepção do espectador sobre o objeto e, desse modo, no sentido e na significação daquele objeto. (NILSEN, 2012, Versão para Kindle, tradução minha)⁷⁵

Nesse sentido, a mudança de foco narrativo realizada por Mutarelli possibilitou ao autor criar o efeito no romance que permite ao narrador tanto se distanciar da percepção do protagonista, quanto se aproximar da mesma, entrando dentro de seus pensamentos. Esta transição realiza na narrativa uma série de focalizações distintas que modificam a recepção do enunciado pelo leitor.

No caso do romance de Mutarelli, portanto, o movimento de aproximação e afastamento proporcionados pelo foco em terceira pessoa se assemelha ao efeito da câmera cinematográfica, no qual o personagem da narrativa pode ser tanto o objeto da observação pelo espectador, estando ele focalizado na cena, quanto o sujeito que observa, ou seja, sendo o ponto de focalização desta cena, o qual é operado no cinema pelo cinegrafista e apreendido pelo espectador da mesma forma que o narrador se vale do discurso indireto livre e do foco seletivo. Tal movimento pode ser visto na citação abaixo:

Anoitece. Desperta ouvindo o que mentalmente proferiu ao apagar. É o mendigo. Júnior parece ter compreendido o que ele fala. Parecia a maldita frase. *Heir's Pistol kills His Wife; He denies Playing Wm. Tell.* O outro desgraçado. Por que não abrir suas portas? Por que não acolher? A casa não é sua, mas Júnior não acredita mais em propriedade. O que tem a perder? Um desenho? Uma natureza-morta rabiscada a carvão? 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

⁷⁵ The camera viewpoint has a large share in determining the direction and angle from which the spectator perceives the photographed object. When he selects the camera viewpoint the camera-man determines the spectator's relationship to the object photographed. With every change in the viewpoint there is a change in the spectator's perception of the object, and therefore in the meaning and significance of that object. (NILSEN, 2012, Versão para Kindle).

réplicas de aflitos. Falhamos. Devemos admitir que falhamos. Embora Júnior saiba que fracassou, não percebe que não foi o único. Bastaria talvez perceber isso. (MUTARELLI, 2008, p. 106)

Na citação acima evidencia-se a tensão nas escolhas do narrador entre mostrar e ocultar. Após descrever o cenário em que se situa o personagem e em que situação este se encontra, o narrador afirma que: “Júnior **parece** ter compreendido o que ele fala. **Parecia** a maldita frase. *Heir's Pistol kills His Wife; He denies Playing Wm. Tell.*”, desse modo, a relativização provocada pelo uso do verbo parecer desmonta a certeza que o narrador tradicional carrega sobre a narrativa, porque o verbo aproxima a percepção do narrador com a percepção do protagonista e gera a dúvida sobre a semelhança entre o grito do mendigo e a frase que consome Júnior. Tal dúvida não existiria se o narrador não houvesse se aproximado da visão do personagem, limitando e ocultando o seu conhecimento propositalmente de modo a criar, na narrativa, a dúvida sobre a doença e possessão de Júnior.

Este procedimento se repete ao longo do romance, na medida em que o narrador raramente exhibe o que o personagem pensa, valendo-se da relativização do que o personagem parece ter pensando, como se deduzisse os pensamentos de Júnior por sua expressão. Simula-se aqui o ato de que o narrador estivesse, como o leitor, vendo Júnior agir em cena e este, como um ator representando, por meio de suas expressões expressasse seus sentimentos, desta forma, o foco escolhido pelo narrador e o modo de seu discurso fazem com que haja uma exteriorização de Júnior como se ele fosse, de fato, visto em terceira pessoa, ou seja, visto em um painel ou um palco a agir.

Contudo, o procedimento de focalização de *A arte de produzir efeito sem causa* mostra sua complexidade quando logo após o distanciamento mostrado acima, o foco se mescla aos pensamentos do protagonista, entrando em seu fluxo de consciência: “A casa não é sua, mas Júnior não acredita mais em propriedade. O que tem a perder? Um desenho? Uma natureza-morta rabiscada a carvão? Tudo se esvai. Tudo é ex.”. Este fluxo é disposto de forma muito organizada, principalmente, porque é partilhado pelo narrador e não transposto diretamente, mas, de qualquer forma, o que é mostrado é o que Júnior pensa de fato e não o que ele parece pensar, e isto é o oposto do que, algumas sentenças acima, o narrador realizou, quando ele revelava apenas o que parecia ser e não o que era.

Ainda neste mesmo parágrafo o narrador se distancia novamente da percepção de Júnior, e, agora, volta-se diretamente ao leitor, explicando a este que a salvação de

Júnior poderia ser alcançada facilmente: “Falhamos. Devemos admitir que falhamos. **Embora Júnior saiba que fracassou, não percebe que não foi o único. Bastaria talvez perceber isso.**” (Grifo meu). A diferença entre o trecho em negrito e as sentenças que o antecedem na narração é muito profunda e ocorre rapidamente, como um corte cinematográfico demarcado somente pela pontuação que o separa do restante da narração.

Como se pode ver, o foco da narração parte de uma posição daquele que vê a cena, ou seja, focando diretamente o protagonista e selecionando a onisciência do narrador de modo a ele se colocar na posição de um espectador, o qual apenas deduz o que o personagem, no caso Júnior, interpreta em cena, para, como em um *zoom in* discursivo, aproximar-se tão completamente do personagem a adentrar em seus pensamentos, um movimento ao mesmo tempo incisivo e expansivo, pois limita-se ao universo do pensamento de Júnior, mas expande-se no conhecimento sobre estes pensamentos, os quais eram antes desconhecidos, apenas inferidos pela expressão facial de Júnior, passada ao leitor pelo ato de parecer.

Chama-se a atenção aqui também para a união no discurso entre o complexo narrativo, narrador, autor intruso e protagonista, ou seja, o complexo da enunciação do discurso da narração do romance, com o seu destinatário, a imagem-leitor, na passagem do fluxo de consciência da personagem para o comentário deste complexo narrativo que se vale do plural nós para englobar a imagem-leitor em seu julgamento acerca da sociedade como fracasso geral, porque o fato de falharmos no plural (nós), revela-se aqui como uma ideologia geral do complexo narrativo, tanto do narrador, quanto do autor implícito que percebem também a imagem-leitor como parte deste fracasso coletivo. Em outras palavras, a tragédia de Júnior é não perceber que o fracasso não é individual, mas social, humano.

Mas em que sentido bastaria perceber que esta falha é social? Bastaria perceber que falhamos para que Júnior prosseguisse com sua vida? Bastaria isto para que sua doença fosse curada? Bastaria isto para que ele não sofresse? Para o que bastaria não é afirmado pelo narrador, pois ele volta a se ocultar, preferindo a dúvida à certeza. Talvez o conhecimento fosse o suficiente para que a história terminasse, visto que a dúvida é o que alicerça a narrativa de um efeito que não possui causa explícita.

E nesse sentido, não saber é o que define Júnior como o protagonista, visto que é isto o que faz o personagem ser o que ele é e dá rumo à sua narrativa. Se ele soubesse que o fracasso que atribui apenas a si é compartilhado pela humanidade, Júnior seria

outra personagem que não ele próprio, uma que não tentaria obsessivamente decodificar a mensagem contida do pacote por considerar que este ato é tudo que lhe resta na vida, ou seja, uma nova tentativa frente à uma vida de fracasso, pois é justamente por não saber, que tudo o que resta à Júnior é o Enigma, isto é, o ato de decifração deste desconhecido.

Por isso é interessante notar como o protagonista se constrói em uma dualidade entre desconhecer e descoberta. Desconhecer é algo que faz parte de Júnior e que o condena ao seu destino, contudo, ao mesmo tempo, seu estado atual de decadência é, justamente, motivado por uma descoberta, visto que ao descobrir a traição da esposa ele sofre um trauma, o qual causa sua inação e o deixa vulnerável à frase recebida no pacote ou à doença que o acomete. Doravante, é por descobrir seu fracasso como pai e marido que Júnior entra em crise e por desconhecer tal fracasso como um fracasso social e não individual ele não consegue se salvar ou se apaziguar. Ao mesmo tempo, Júnior se dedica completamente a tentar descobrir os significados do pacote que ele desconhece, num ato de obsessão pelo desvendar.

Aqui, Rafael Martins (2014) aponta o caráter enigmático do romance *A arte de produzir efeito sem causa* em sua dissertação de mestrado relacionando-o ao símbolo da Esfinge. Essa linha de pensamento seguida pelo crítico é relevante porque também leva em conta a forte presença do conflito edipiano nas obras de Lourenço Mutarelli, porque não somente na narrativa de Júnior, mas em outras obras como *O cheiro do ralo* (2002), o conflito entre pai e filho é presença constante, pois nele o protagonista tenta recriar um pai Frankenstein após ter sido abandonado por seu progenitor antes mesmo de nascer.

Outro exemplo claro é percebido no romance gráfico *Transubstanciação* (1999), cujo protagonista Thiago chega a recriar a temática edipiana no ato do parricídio. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, o conflito edipiano é plenamente explorado, principalmente pelos contrastes que o narrador explora entre pai e filho, assim como a relação parasitária que deriva da inabilidade de Júnior de seguir vivendo como seu pai deseja.

Mas a abordagem de Martins (2014) não se limita a uma correspondência com o intertexto edipiano e volta-se para a composição do romance como uma obra que se dispõe ao leitor como um enigma a ser decifrado. Logo, esta é uma visão rica sobre o romance que é repleto, dentro de sua narração, de mistérios que se põem a serem descobertos, mas que nunca são revelados, principalmente porque são ocultos pelo

próprio narrador que apenas revela novos enigmas sem respostas no seu processo discursivo.

Esse processo de criação enigmática levanta uma ponderação: haveria uma alegorização da narrativa por meio de seus códigos? Se os códigos são uma charada a ser interpretada, isto cria, como dito anteriormente, uma relação da forma do romance de Mutarelli com a Esfinge que questiona Édipo, porém, ao invés de uma resposta, o que se obtém do mistério são apenas mais charadas, mais perguntas.

Por isso, quando Martins (2014) afirma que a forma da Esfinge como um amálgama de animais diversos é correlata ao fato de que não há, no romance, uma resposta linear para as questões que este levanta, o que se percebe é uma alegorização do romance no signo da esfinge, como um conjunto de diferentes charadas, entretanto, a figura da Esfinge como um ser amalgamado é ainda mais interessante se posta em paralelo como uma alegoria da tensão que existe no romance de Mutarelli entre texto e imagem. Isto se dá, principalmente, no modo como a palavra escrita é apresentada como este ser de caráter duplo, misto, pois o alfabeto é ele próprio o produto de duas mídias diversas, a fala oral e a imagem sígnica.

Essa estreita relação entre imagem e escrita, embora tenha se modificado ao longo dos tempos, nunca deixou de existir totalmente. Pelo termo *escrita*, entendem-se as suas várias formas, que vão desde as pinturas rupestres da Pré-História, passando pela escrita cuneiforme, pelos hieróglifos egípcios, pelos diferentes alfabetos e pelos caracteres da escrita ideogramática, até a narrativa visual, presente nas artes grega e romana e também nas histórias em quadrinhos e no cinema. (VENEROSO, 2010, p. 37)

Como pode-se ver acima, segundo Maria do Carmo de Freitas Veneroso a relação entre imagem e texto é indubitável e parte da história humana, sendo que a mudança mais importante nesta relação entre imagem e texto, para ela, ocorre durante a Renascença, quando a imagem começa a ser posta em um estado de dependência do texto. Veneroso afirma isto tendo em mente a ilustração dos livros desta época, visto que as mesmas não eram independentes e não possuíam a mesma importância que o texto escrito que ilustravam, sendo colocadas em uma função apenas acessória, traduzindo aquela narrativa em imagem. (VENEROSO, 2010, p. 41).

Este caráter auxiliar da imagem ao texto foi questionada pelas vanguardas do século vinte, na medida em que composições dadaístas com colagens recuperaram o conceito de texto como imagem. Todavia, é o poema de Stephen Mallarmé, *Un coup de*

dés jamais n'abolira le hasard (1897), a obra que recupera esta discussão plenamente, pois nele a página é exibida como uma tela a ser pintada e as palavras esparramam-se na mesma como se fossem pinceladas de um quadro, assim, Mallarmé compõe um poema como se desenhasse uma imagem, valendo-se para tanto da oposição entre o signo alfabético e o espaço em que ele se dispõe. Para Veneroso, portanto, o objeto que o poeta toma como material artístico é o espaço da página, o branco, o vazio. (2010, p. 43).

Tendo em vista esta forma de composição que Veneroso aponta sobre o poema de Mallarmé, destaca-se aqui um trecho da dissertação de Rafael Martins no qual ele chama a atenção para uma entrevista de Mutarelli acerca da composição do romance *A arte de produzir efeito sem causa.*, porque Martins destaca a questão da organização dos parágrafos como evocação visual e, para ele, a entrevista de Mutarelli revela uma intenção da diagramação literária que evidencia a visualidade na composição da página, um pensamento de tela:

(...) ao ser questionado sobre *A arte de produzir efeito sem causa*, declara ter buscado produzir uma estrutura textual concentrada em grandes blocos acinzentados, tentando assim criar uma estrutura mais lenta. Para tal objetivo, segundo o autor, seria necessário não quebrar muito as frases, como ocorria em suas obras anteriores. Sendo assim, Mutarelli opta por escrever parágrafos mais longos. Que pensamento é este que, ao escrever, visa um texto mais acinzentado, chegando a levar em consideração o tamanho dos parágrafos? Que organiza o texto visando também sua apreciação visual, pensando-o graficamente? (MARTINS, 2014, p.39-40)

O crítico pergunta então: “que composição é esta que pensa um romance em seu aspecto gráfico?” A resposta para esta pergunta talvez resida nas produções anteriores do autor, ou seja, a criação de narrativas compostas graficamente, visualmente, os quadrinhos. Isto pode ser pensado porque há uma elaboração das vinhetas nos quadrinhos em um espaço, isto é, na página em branco, pois a página dos quadrinhos é, ao mesmo tempo, a página da escrita e a página a ser pintada, a tela, ela se apresenta ao quadrinista como tela e como livro simultaneamente. Nesta linha de pensamento, pode-se retomar aqui Groensteen (2005), o qual destaca o aspecto visual da página dos quadrinhos na composição diagramática destes⁷⁶:

⁷⁶ A composição das narrativas gráficas também chama a atenção para a composição do *storyboard* cinematográfico, porque, em ambos os casos, há uma organização de imagens em sequência que formam

Uma página de quadrinhos é ofertada inicialmente a um olhar geral, mas isto somente não é satisfatório. Ela exige ser atravessada, cruzada, que o olhar do leitor se debruce sobre ela e a decifre analiticamente. Esta leitura de momento-a-momento não diminui a totalidade do campo panóptico que constitui a página (ou a página dupla), pois a visão focal nunca deixa de ser enriquecida pela periférica. (GROENSTEEN, 2007, p. 19, tradução minha)⁷⁷

Como dito acima, a página dos quadrinhos, a princípio, é sempre vista como um conjunto totalizante, como um mosaico uno feito pelas vinhetas a ser apreendido visualmente. Talvez neste sentido possa ser pensado se o autor, Mutarelli, não transpôs esse procedimento de composição visual dos quadrinhos para seus romances.

Ressalta-se aqui que não se trata de uma tentativa de prender o autor a um estereótipo ou a uma ocupação prévia, porém, não se pode esquecer do fato deste autor ser também um desenhista talentoso, com vasta experiência na composição de páginas como imagens. Tendo isto em vista, o aspecto gráfico do romance pode ter sua origem provável na experiência prévia deste autor, cujo talento para pensar a superfície em branco do texto como uma tela é visível em seu histórico como romancista gráfico.

No que tange à visualidade dos romances escritos de Mutarelli, Milton Scambati Júnior (2013) chama a atenção para a diagramação de *Nada me faltará* (2010), pois para ele, a tessitura deste romance, o qual é elaborado somente com diálogos, excluindo a presença de uma narração textual, é vista como um hibridismo da obra com os quadrinhos. O principal argumento a favor deste ponto de vista se dá no paralelo que Júnior elabora entre os diálogos do romance e os balões de fala dos quadrinhos⁷⁸, o que criaria um romance gráfico sem as imagens, as quais devem ser preenchidas pelo leitor:

Esses vazios são entremeados por diálogos que se portam como narradores particulares, como entes capazes de nos contar a história. Não há blocos acinzentados de texto ao longo do romance, apenas curtas frases que compõe diálogos que se mostram como gestos que integram os (não) acontecimentos entre si e dão forma a narrativa. São esses múltiplos diálogos e a maneira com que são dispostos (com

uma imagem maior, um conjunto. Contudo, a disposição especial é mais importante nos quadrinhos, pois no cinema a disposição sequencial se distribui por sobreposição e não por conjunto.

⁷⁷ A page of comics is offered at first to a synthetic global vision, but that cannot be satisfactory. It demands to be traversed, crossed, glanced at, and analytically deciphered. This moment-to-moment reading does not take a lesser account of the totality of the panoptic field that constitutes the page (or the double page), since the focal vision never ceases to be enriched by peripheral vision. (GROENSTEEN, 2007, p. 19)

⁷⁸ O próprio autor afirmou que há uma herança nos diálogos de seus romances com a composição dos balões de fala dos romances gráficos. Entrevista em Marília, 28/05/2012.

espaços entre si) que suportam uma narrativa que se auto pronuncia. (SCAMBATI, 2013, p.38-39)

Desse modo, esses vazios dentro da narrativa exigem que o leitor realize o processo de conclusão (McCLOUD, 2005), o mesmo processo que ocorre na leitura de um romance gráfico, no qual o leitor precise ligar os vãos entre as cenas dispostas em vinhetas e separadas pelas canaletas. Enquanto no romance gráfico, o leitor liga as imagens, as cenas, em *Nada me faltará* o autor liga os diálogos às imagens que ele mesmo deve inventar, mas nos dois casos, a linearidade da narrativa depende da participação do leitor em preencher os espaços vazios que esta deixa, seja pela sequência visual, ou pela ausência da descrição.

Ao mesmo tempo, os vãos graficamente apresentados em *Nada me faltará* correspondem no campo da forma aos brancos da memória perdida de Paulo, o protagonista, no campo da narrativa, visto que o romance gráfico se organiza, tematicamente, por um vazio na memória de Paulo, o mesmo reproduz este vazio visualmente ao leitor, na ausência de um narrador. Dessa forma, a página do romance é dominada pela branquidão, como se o leitor estivesse em uma narrativa enevoadada, na qual apenas as vozes pudessem ser ouvidas, enquanto as faces permanecem escondidas. Essa organização retoma a página como tela e une, neste processo, tanto os atos da escrita quanto do desenho.

Pode-se assegurar, assim, que Mutarelli planeja graficamente a composição de seus romances, pois ao observar-se a diagramação de *A arte de produzir efeito sem causa*, percebe-se que os parágrafos foram, de fato, organizados em grupos que criam a sensação visual de grandes blocos acinzentados, os quais tornam o contato do leitor com a imagem do romance mais carregado e, por isso, a leitura mais lenta. No romance de 2008, os blocos cinzentos correspondem à multiplicidade de possíveis respostas a um enigma, formando um bloco que não se abre, pelo contrário, se fecha, como uma pedra, impedindo o caminho do leitor assim como o trauma impede que Júnior caminhe.

Em *O cheiro do ralo*, por sua vez, a forma visual dos parágrafos é inconstante e essa inconstância casa com os estados psíquicos do protagonista que é o próprio narrador, portanto, o formato das linhas varia assim como os estados de humor deste narrador. Do mesmo modo, os blocos cinzentos de *A arte de produzir efeito sem causa* também podem ser vistos como o carregar dos gráficos que Júnior reproduz em todas as folhas de papel tentando desvendar o mistério da frase que o atormenta. Assim, o

romance em sua diagramação incorpora não somente a personalidade de Júnior ou a sensação da narrativa, mas torna-se ele próprio o aspecto gráfico reproduzido, incorporando o aspecto gráfico do diagrama.

Já no romance *Nada me faltará*, o autor utilizou-se da ausência de texto, excluindo a narração para compor uma narrativa que se destaca visualmente pelos espaços em branco, composta somente por pequenas linhas de diálogo que se espalham em uma tela, destacando-a. Ou seja, em um há uma minimalização da enunciação e no outro uma maximização, mas em ambos os casos a forma se torna o conteúdo, assim como o conteúdo se torna a forma.

Nesta questão formal, destaca-se também uma semelhança entre *Nada me faltará* e *A arte de produzir efeito sem causa*, pois no primeiro há uma ausência de letras, um espaço vago deixado pelo narrador, enquanto no segundo se encontra um narrador prolixo, que preenche os espaços em branco com descrições e opiniões, porém, em ambos, não há respostas para as perguntas que os romances levantam em suas narrativas: qual é a causa dos efeitos sofridos por Júnior? O que aconteceu com a família de Paulo? As respostas são apagadas em ambas as narrativas, seja por meio do vazio ou do preenchimento carregado, elas se perdem no silêncio ou no ruído, e só resta ao leitor conjecturar.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, um aspecto importante da estética de Lourenço Mutarelli permanece o mesmo, o uso de sentenças curtas que se organizam coesamente por pontuação e não por conectivos. Essa organização frasal cria um ritmo acelerado de leitura que, ao mesmo tempo, possui forte semelhança com o roteiro cinematográfico:

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. (MUTARELLI, 2008, p. 11)

Como se pode ver na citação acima, as frases são curtas e descrevem, normalmente, uma ação simples ou um fato pequeno, isto faz com que o parágrafo seja organizado como uma cena, visto que as frases, como se fossem tomadas cinematográficas são reunidas compondo sequências e planos-sequências. A ausência de

conectivos reforça esta similaridade com as tomadas do cinema, pois ambas as estruturas são tornadas sequenciais por um corte na linearidade que compõe a sequência.

Desse modo, evoca-se aqui um trecho da fala de Eisenstein em *Film Form* (2014), pois neste se visualiza o caráter inerente à fragmentação e ao corte na sintaxe fílmica, mas também à aproximação desta estrutura composicional com outras artes, estando estas próximas ou não do cinema:

Estes são elementos também presentes em outras artes, mas o filme é particularmente responsável por eles. Primo: foto-fragmentos da natureza são gravados; secundo: estes fragmentos são combinados em várias formas. Assim, a tomada (ou enquadramento), e por conseguinte, montagem. (...) Nós podemos encontrar neste duplo processo (o fragmento e suas relações) um apontamento para as especificações do cinema, mas não se pode negar que o processo é encontrado em outras mídias artísticas, sendo estas próximas ou não do cinema (e qual arte não é próxima do cinema?) (EISENSTEIN, 2014, Kindle, tradução minha)⁷⁹

Portanto, o ponto tipográfico corta a linearidade do discurso escrito como o corte cinematográfico o faz entre as tomadas do filme compondo a cena. Esta estética da composição da cena se aproxima, por sua vez, da estrutura quadrinística, no que toca à elaboração das vinhetas em sequência cortada pela canaleta e na disposição dos blocos significantes destas vinhetas como apontado por Moacyr Cirne:

Trata-se de uma área da página constituída em um espaço mais ou menos compacto da narrativa mediante o comportamento posicional dos quadros. Ou seja, uma área definida no espaço de sua extensibilidade, cujos limites gráficos indicam o papel da leitura. O bloco é intrínseco às propriedades materiais da página e nela se completa (CIRNE, 1972, p. 60-61)

Como se percebe, os blocos significacionais de Cirne se aproximam da elaboração das cenas pelas tomadas cinematográficas, entretanto, obviamente, esta aproximação requer cuidados pela diferença inerente a cada suporte. Os blocos de vinhetas se organizam em uma construção de justaposição na leitura da página,

⁷⁹ These are features of other arts as well, but the film is particularly accountable to them. Primo: photo-fragments of nature are recorded; secundo: these fragments are combined in various ways. Thus, the shot (or frame), and thus, montage. (...) We should like to find in this two-fold process (the fragment and its relationships) a hint as to the specifics of cinema, but we cannot deny that this process is to be found in other art mediums, whether close to cinema or not (and which art is not close to cinema?). (EISENSTEIN, 2014, Kindle).

enquanto a cena do cinema é a junção de tomadas variadas que se organizam em um movimento contínuo e não em uma conjuntura estática:

Situemos de maneira mais precisa o plano do fato fílmico dentro da esfera cinematográfica: trata-se de um plano que não se prende a uma dada tomada (*take*), e que não se caracteriza por um espaço compreendido entre dois cortes, podendo-se multiplicar através de travellings e panorâmicas. Já nos quadrinhos, cada plano corresponde a uma dada imagem isolada, ou seja, a um dado quadro. (CIRNE, 1972, p. 38)

Dessa forma, o conceito de montagem, tal qual concebido por Eisenstein (2005), é importante para esta análise, pois se concentra justamente na organização das tomadas e das sequências nas cenas do filme, mas sua utilização aqui é selecionada ao aspecto da junção de fragmentos fílmicos para a formação de uma tomada e de uma junção destas para a feitura da cena, desconsiderando-se, portanto, o aspecto de continuidade das mesmas, pois o paralelo evidente para a análise da comparação estrutural entre filmes, quadrinhos e literatura, funda-se no procedimento do corte sintático e da montagem dos fragmentos cortados de modo ordenado a formar a narrativa, e, principalmente, no que toca à obra de Mutarelli, o elemento a ser relacionado na montagem é a elisão, uma composição inerente aos quadrinhos:

A narrativa dos quadrinhos funda-se sobre o salto de imagem em imagem, fazendo da elipse (resultante do emprego numeroso, visto que necessário, de cortes, espaciais e espaço-temporais) a sua marca registrada: a narrativa dos quadrinhos funda-se sobre a descontinuidade gráfico-espacial, portanto. (CIRNE, 1972, p. 39-40)

Desse modo, a divisão do romance *A arte de produzir efeito sem causa* em partes torna possível que se pense em sua feitura como uma composição que também passa por uma organização espacial do objeto material, uma organização da enunciação que se projeta no espaço da página em branco não apenas como um conjunto de palavras formando uma sentença, mas como uma imagem que ocupa um quadro.

Retoma-se aqui a afirmação de que o pensamento de tela do ponto de vista do texto escrito foi um procedimento nas vanguardas modernistas, na qual surrealistas e dadaístas recuperaram o livro (e, principalmente, a palavra), também como um objeto visual e plástico ao realizar procedimentos com colagens de letras que obrigavam o

olhar a não mais focalizar somente a relação linguística, mas também a ocupação do espaço pela letra, agora vista como imagem.

Por isso, volta-se a citar o nome de Mallarmé, na sua construção poética *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, porque nesse livro de poemas, as letras são graficamente dispostas, explorando a página no seu sentido plástico, como se pintasse uma tela, Mallarmé pinta um poema assim como Mutarelli desenha um romance.

Mas a plasticidade do poema de Mallarmé revela uma outra característica por intermédio da sua diagramação espacial, pois há nele um arranjo das partes que compõem o poema, isto é, um arranjo cuidadosamente organizado no nível da palavra, como se o mesmo fosse montado, palavra por palavra, pensando cuidadosamente onde cada uma destas palavras seria disposta no espaço da página. Isto mostra uma composição de palavras-imagens em sequência que também é, em sua essência, uma montagem.

No Brasil a experimentação da característica imagética da palavra foi vastamente explorada pelo concretismo, afinal são os poetas concretos que procuram inventar novas formas de se explorar a dualidade do signo linguístico entre imagem e escrita, porém, ainda mais importante, é nas experimentações dos poetas concretos que se encontram conceptualizações da feitura poética como uma montagem.

A ideia de um poema montado sequencialmente começa a ser criada no **poema processo** ou poema **semiótico** e dele se expande, mais paralelamente ao conceito de montagem einsteiniana para o **poema montagem** e para os **poemas intersignos**. Nas palavras do poeta Philadelpho Menezes:

A montagem, tal como a definia sem sua faceta mais desenvolvida o cineasta **Sergei Eisenstein**, tem por procedimento uma combinação formalmente motivada (ao contrário da plasticidade livre da colagem) de dois ou mais dados, e tem por produto a criação de um campo de significados que uma leitura atenta deve ser capaz de apreender (ao inverso da colagem, onde toda apreensão é sensorial e anti-semântica. Também no **poema-montagem** outros tipos da **poesia visual** encontram-se presentes, mas subsumidas numa construção visualmente mais limpa. (...) montagem comporta leituras de significados mesmo em obra onde não há palavras. (MENEZES, 1998 apud DOLABELA, 1998-1999, p. 51)

Mesmo no espaço vazio, a montagem guarda a significação, porque, como fica evidente nas palavras de Menezes, a montagem é uma diagramação espacial motivada pela forma, logo, organizada de forma lógica e não apenas sensorial, intuitiva. Dessa forma, a montagem é uma

técnica de composição racional, a qual precisa ser compreendida e não apenas apreendida por intermédio das sensações.

A diagramação espacial é também um aspecto importante dos quadrinhos, afinal, a organização toda da narrativa quadrinística se dá pela disposição dos quadros em uma página e, da mesma forma, pode-se pensar que a divisão dos capítulos e das cenas em um romance também devem sua organização a uma diagramação espacial. Neste sentido, a diagramação dos quadrinhos, assim como a diagramação do romance escrito de Mutarelli são consideradas aqui em uma relação de homologia estrutural com a montagem cinematográfica, ou seja, como interestruturas.

A ideia de que há montagem, organização visual e sequencial do romance de Mutarelli se baseia no fato do mesmo ser estruturado dentro de uma composição espacial que leva em conta a dualidade entre imagem e texto que está sempre presente em tensão dentro da palavra, pois esta duplicidade do signo da escrita entre som e imagem é justamente, o que Burroughs concebe como um aspecto da evolução da palavra vírus, a sua camuflagem do aspecto pictórico no alfabeto, o qual passa a ser despercebido por nós no cotidiano, completamente absortos pela qualidade de escrita do texto.

A plasticidade da linguagem como imagem é visível, contudo, no hieróglifo, como já apontado anteriormente tanto na fala de Burroughs quanto na citação de Eisner (1999). O hieróglifo é a linguagem cuja representação se baseia no objeto material e não na fala oral e esse aspecto é extremamente relevante se ainda associado ao fato de que a composição da escrita hieroglífica, especialmente a escrita japonesa nos kanjis e no verso tanka, baseia-se na justaposição destas palavras-imagens para a composição de uma nova palavra-imagem, a qual é e não é as duas palavras que a compõe., portanto, não é gratuitamente que Eisenstein (2014) vê aqui a aproximação necessária do elemento dialético de superação com o seu conceito de montagem.

Neste sentido, retoma-se também aquilo que Anne-Marie Christin (2009) chama de signo duplo, pois a linguagem, como ela reconhece, possui tanto a relação sonora, quanto a relação pictórica entre significantes e significados, visuais e sonoros. Por isso, a associação entre montagem e escrita está fortemente ligada ao aspecto imagístico do alfabeto e do hieróglifo. É tendo isto em vista que tanto Christin quanto Arbex defendem a origem icônica da escrita, assim como o fato de que em ambas, escrita e imagem, há a existência comum de um pensamento de tela, um pensamento de preenchimento do espaço branco, da composição deste espaço pela escrita ou pela

imagem, o mesmo pensamento com que compôs Mallarmé, o pensamento de quem pinta um poema, o gesto da escrita/pintura.

Em *A arte de produzir efeito sem causa* se percebe esse pensamento de tela, pois como já apresentado anteriormente, o autor pensa a construção paragrafal na página de forma visual, como se a desenhasse, mas este pensamento é complementado pela utilização no romance de números seriais que se transformam ao serem dispostos, na sequência sintática da escrita, em uma imagem, a qual surge em meio ao texto corrido, destacando-se e produzindo novos significados frente à descrição narrativa da qual faz parte composicional.

Estes números seriais, codificados, são, na narrativa, relacionados às peças automobilísticas frequentemente evocadas nos pensamentos do protagonista Júnior, pois esses códigos fazem parte do passado dessa personagem, visto que ele era funcionário de uma fábrica que lidava com essas peças (sua função era lidar com planilhas de Excel recheadas de códigos que se relacionavam às peças de automóveis da fábrica).

A presença dos códigos pode ser vista no exemplo: “Teme que o pai desvende o motivo real de sua separação ou de seu desemprego. O motivo é o mesmo nos dois casos. Algo que Júnior se esforça em esquecer ou aceitar. 9122080381. Reparo do alternador.” (MUTARELLI, 2009, p. 31), porque percebe-se que há uma fusão entre o texto e o código numeral que compõe um novo significado pela sua justaposição ao se relacionar o aspecto da narrativa e a função da peça automobilística no carro. Cria-se o significado por meio da união do trauma de Júnior, que se esforça para esquecer ou aceitar e a peça reparo do alternador, uma rosca do alternador, peça responsável pelo movimento do veículo.

Assim, a inação de Júnior contrasta com a peça, intermediada pelo código numérico que revela, por sua mera presença, simultaneamente, o caráter imagético do texto. Do mesmo modo, a descrição da peça também pode ser lida literalmente, formando outro significado, a associação do seu nome, “reparo”, com a necessidade de Júnior de reparar a sua situação atual, aceitando ou esquecendo, uma opção também alternada.

Dessa forma, os códigos adquirem um caráter sógnico dentro do romance, pois eles possuem uma relação entre significante, a numeração, e significado, a peça automobilística, logo, pelo caráter dicotômico do signo, os códigos contêm em si o significado das peças e, por intermédio dessa relação sógnica, explora-se na narrativa a

produção da junção da imagem da peça automobilística ao contexto narrado, criando-se novos significados.

No eixo temático da narrativa estes códigos se apresentam, primeiramente, como uma expressão icônica do caráter obsessivo do comportamento de Júnior, assim como uma indicação ao leitor de que o passado do personagem o persegue, impedindo que ele siga adiante. Mas o que se torna visível ao contato com o texto em seu eixo formal é de que o signo código é um processo de montagem narrativa, a inserção de um corte cinematográfico que apresenta uma nova imagem na tela:

[...] 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.

0270100424. Diodo negativo. Como se nada tivesse acontecido, Júnior se levanta e segue. Na mesma rua, trezentos metros à frente, aperta um interfone preso no portão de um prédio. (MUTARELLI, 2008, p. 11)

Observando o trecho acima, percebe-se que as sentenças narrativas são todas curtas e que elas se organizam em uma sintaxe paragrafal que se conecta por pontuação, pois entre o primeiro e o segundo parágrafo, o ponto final funciona como um corte, o qual cria um vão temporário no fluxo narrativo e é neste vão que surge a inserção do código da peça.

É pelo processo do corte, operado pelo ponto final, que se liga a narração textual descritiva ao código da peça de automóveis, 0270100424, e ao nome da mesma, Diodo negativo. O nome da peça não a descreve ao leitor, não explicita sua função, ao contrário, ele exige que o leitor tenha conhecimento prévio em peças de automóvel ou que procure pela informação, dessa forma, para a maioria dos leitores, a peça surge, à primeira vista, em código e nominalmente, como desvinculadas de seus significados.

O primeiro contato com esse código acompanhado de um nome de peça de automóveis causa um estranhamento do leitor em relação à narrativa, fazendo com que esse texto seja revisto não apenas como linguagem, mas como imagem, pois, em um primeiro contato, não se associa seu significado à narração.

Contudo, ao ter conhecimento do significado do nome Diodo negativo e de sua função na mecânica de um veículo, o leitor associará este significado ao contexto narrado (a peça diodo negativo é uma peça, parte do alternador do carro, que serve para conduzir corrente elétrica, transformado uma carga positiva em uma carga negativa).

por isso, na situação em que o personagem é apresentado, ou seja, após ser vítima de um assalto, um ato de violência, a associação do alternador como movimentação entre energia positiva e negativa ganha uma outra dimensão, visto que ocorre naquele momento, dentro da história, uma movimentação na situação de Júnior que caminhava e é atacado, tendo com isto, uma mudança em seu estado de espírito.

Além disso, o leitor descobrirá mais tarde que esse personagem já está traumatizado por uma grave experiência e que o choro que sai de si, incontrolavelmente não ocorre por conta do roubo, mas por conta dessa experiência traumática anterior. No entanto, é a experiência atual, o contexto do assalto, aquilo que dispara no personagem o descontrole, dessa forma, o assalto, o momento do choque com a violência urbana atua como um condutor e revive no personagem a memória da experiência traumática que sofreu, uma carga de violência que desperta outra, ainda mais negativa.

Há aqui, portanto, um paralelo entre o condutor que alterna os estados de espírito do personagem como o alternador do veículo e na sequência narrativa do trauma, como se nada houvesse ocorrido, o personagem se move e segue em frente, tal qual uma partida de carro, como se a energia fosse transformada por um condutor que pode ligar e desligar o personagem, por isso, ele muda completamente de um estado de choro incontrolável para um estado de completo desalento, seguindo em frente sem demonstrar mais sinais de abalo pela violência.

Como se pode ver no exemplo acima, o uso da imagem-código como uma constante no romance exige uma maior participação do leitor na construção dos significados da narrativa, pois este procedimento demanda não apenas uma necessidade de **conclusão** pelo leitor, o qual deve preencher os sentidos e fazer a associação entre a parte do veículo e a narração (ou ignorá-la), mas conectar sintaticamente as frases deixadas em seu vazio.

Todavia, a imagem-código, para além disso, é um construto imagético que salta em meio à narrativa escrita, forçando o leitor a olhar para os números em busca de um significado que não encontra, forçando-o a ver o texto como imagem, um forçar que se vale da estrutura dos quadrinhos, cuja narrativa se constrói ela mesma em saltos de imagem em imagem.

Por exemplo, o código usado na página 97 do romance, “0132008601 – atuador de marcha lenta” é inserido na narrativa após a sentença “talvez o tempo tenha parado de fato”, dessa forma, reúne-se o significado da peça automobilística, cuja função se relaciona no veículo à desaceleração, com o senso de temporalidade da personagem

Júnior, pois ele vê e sente o mundo como se estivesse andando em marcha lenta. A sensação de tempo estagnado é reforçada neste contexto pela descrição de relógios que não se movem, assim como o timer digital do vídeo cassete que pisca os mesmos números sem mudar.

Essa cena de estagnação temporal, junto à metáfora que se cria com a leitura do código e da peça de carro, forma uma alegoria da vida do personagem Júnior, pois a mesma se encontra parada, presa a um passado do qual não consegue se libertar. Essa prisão se marca por uma rotina sem significado algum, sem mudança, apenas inação, dado que a possibilidade de mudança não se realiza, pois a sentença que se segue à descrição da peça, apresenta a realidade do protagonista: “É noite e Bruna não vem”, logo, o elemento que o motivaria a alguma ação se perde pela ausência da pessoa desejada.

Ao mesmo tempo, o foco dado à descrição dos relógios que não se movem mais por estarem sem bateria e à estática provocada pelo timer do videocassete que não muda dá prosseguimento ao tema principal do romance, a perda de si próprio, pelo protagonista, pois tais elementos apresentam, na perda da noção temporal, um progresso inicial desse processo de apagamento do personagem, da sua perda da linguagem e, mais tarde, da realidade.

Essa perda da linguagem e da realidade é sentida também na relação entre Júnior e os códigos numéricos que ele recita durante a narrativa, pois a degradação mental que o acomete vai repercutir na perda da associação entre o código numérico e a peça que ele representa, como pode ser visto abaixo:

O lado direito parece mais letárgico. Os movimentos estão retardados. Procura, com esforço, memorizar o código da correia giratória do alternador. Não consegue. Sente como se o corpo estivesse levemente fendido. Como se houvesse um vazio transversal. Como se estivesse separado em duas metades verticais. (...) Risca. Precisa mapear a sua dor. Mapear esse descontrole. O assalto que viveu. Essa estranha possessão. Recorda-se de algo estranho. A sensação piora. Como se a fenda aumentasse. Como se ele fosse dois. Ele viu a mulher com o menino? Ele e Bruna fizeram amor? Foi ele ou o filho quem sonhou com o rei? Aquele dia nublado foi sonho ou verdade? O velho negro é real? Algo abstrato procurar encontrar uma forma dentro de sua cabeça. O lado direito do corpo é cada vez menos seu. (MUTARELLI, 2008, p. 62)

A citação acima é um recorte de uma longa descrição da perda de controle de Júnior sobre seu corpo, culminando em um ataque epilético, porém é importante

ressaltar que este ataque, o qual se relaciona diretamente no texto com uma possessão ao associar-se à divisão do corpo do personagem, inicia-se com a perda da capacidade de associar peça e código.

Nesse caso, a correia do alternador, além do seu significado mecânico, ou seja, da peça que é uma corrente, um elo que une as partes do alternador para que no movimento giratório da correia motivado pelo movimento do carro, transforme-se a energia cinética em elétrica e recarregue-se a bateria do carro, adquire aqui um novo significado, porque o fato de Júnior não conseguir identificar o código, para além da afasia, cria a relação metafórica entre ele e o objeto, ou seja, por meio da citação falha da peça e da incapacidade de associação com seu código, reforça-se aqui a incapacidade simbólica de Júnior, a qual se expande pelas características da peça automobilística, a correia.

Isto porque ao não identificar o código da correia do alternador, mostra-se na narrativa um lapso afásico da capacidade de associação de Júnior, mais especificamente, a ausência aqui explícita de um elo entre o elemento significante (o código) e o elemento significado (a peça), na construção do aparato metafórico formado pela relação código-peça, portanto, há nesta ausência, a quebra de um elo que movimenta dois conceitos em tensão.

Esta perda de significação é intensificada após o ataque da palavra-viral “*Heirs pistol kills his wife; He denies playing Wm. Tell*” ao fim do livro um, porque logo após o apagamento da frase no ato da repetição, o leitor vai se deparar com uma nova aparição dos códigos numéricos, contudo, com uma associação diferente na construção da metáfora:

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. 0261610118.

- Bruna? (MUTARELLI, 2008, p.153).

Neste momento, os códigos se transformam em uma nova metáfora, não mais relacionando-se às peças automobilísticas, mas aos elementos desconexos destas. A primeira associação é singular: “098BF006. Júnior”, pois apresenta uma ligação direta

entre o código numérico e a identidade do protagonista, mas as duas seguintes não são menos importantes: a construção “018041964. Eletricidade. Eletroquímica” está diretamente ligada às sinapses cerebrais de Júnior, ao ato cognitivo que se perde em meio à crise e que em consequência rompe o elo entre as peças e os códigos.

Do mesmo modo, a presença do código solitário ao final do parágrafo não se une a uma outra palavra, mas ao ato de Júnior acordar pela força que Bruna utilizou para o sacudir. Esta união entre código e ato é realizada pela elipse do corte da pontuação gráfica e da separação entre a descrição e a fala de Júnior, o que representa graficamente a separação entre os signos no contexto da história.

4.4 A palavra, a imagem e o gesto.

A arte de produzir efeito sem causa apresenta uma alternância entre um ritmo crescente e decrescente entre as suas divisões que tornam o processo da leitura um paralelo com a alternância dos estados mentais sofridos por Júnior. Isto ocorre porque a transição entre longa descrição estagnada e rápidos diálogos incorpora a dualidade presente na condição do protagonista entre estagnação e crise epilética, movimento e parada.

Do mesmo modo, o clímax da crise do estado mental de Júnior, o qual surge ao final do Livro 1, no nono capítulo, apresenta uma divisão rítmica entre as duas partes do romance, essa divisão é marcada por uma aceleração da leitura no momento climático, correspondente ao domínio da personagem pela frase viral. A aceleração do ritmo narrativo se dá pela inserção direta do processo de decifração de Júnior em uma quantidade maior do que a já apresentada, o que causa uma diminuição da narração descritiva que dá lugar diretamente aos ideogramas criados pela personagem em seu método particular de desvendamento da frase misteriosa, o qual rapidamente assume um caráter de fúria obsessiva.

Algo que se relaciona com o mesmo idioma da ranhura desses vasos que injetam seus olhos. Cabe a ele tal compreensão. Uma sensação se apodera de suas idéias. A boca seca. Com o recorte nas mãos volta ao quarto de Bruna e ao dia anterior, registrado na agenda da artista. Alinha o recorte ao último apontamento. Como pensava. Pinça palavras com a caneta.

Esse imbecil pegou meu dinheiro. Eu sei que foi ele. Vou achar uma pista ou encontrar o dinheiro. Sempre há como provar. Eu vou ferrar ele. E não vou ter dó porque foi ele quem quis. Louco Surtado! Porco machista. Ele é estranho, tentou me esturpar. Louco! Vai ter que devolver o meu dinheiro ou vou chamar a polícia. Ele fica me olhando com aquela cara de idiota. Eu sei que foi ele por mais que ele negue.

Wilma: festa!

Está chegando o aniversário da wilma, vou plagiar a idéia da Vera, como sou ingrata. Preciso telefonar para ela.

Corre outras folhas. Volta ao início da agenda.

1º de janeiro, Recife

Posso sentir seu cheiro, isto a quilômetros...

Denis.

Corrige os apontamentos da moça:

Recife → His Wife

Posso sentir seu cheir' so, Pisto La quilômetros...

Deni es.

12 de fevereiro, uma breve nota:

89 FM

89 Quilohertz FM

Quil → hertz → KILLOHERTZ

FM → MF → WF → WiFe

Figura 24 : Página 138 de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008)

6 de janeiro:

Rio!!!

Bondinho e Cristo Redentor!

Eu e a moçada! Irado!

O Zeca nos mostrou sua coleção de LPs raros.

Não ouve a porta. É seu pai. Júnior parece confuso. Talvez seja efeito do esforço mental. O pai olha com curiosidade para a pilha de folhas sobre a mesinha de centro. Todas forradas de notas. Júnior olha para o pai.

— Pai. Acho que fiquei inteligente.

Sênior folheia os papéis. Solta um longo suspiro.

HeirsPistolKillsHisWifeHeDeniesPlayingWmTellheirspistolkillshis
wifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellh
eirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdenie
splayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolki
lshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwm
tellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifeh
eniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspist
olkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayin
gwmte llheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswi
fehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellhei
rspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdenies
layingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkills
hiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmt
ellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifeh
eniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspist
olkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayin
gwmte llheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswi
fehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellhei
rspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehdenies-
playingwmtellheirspistolkillshiswifehdeniesplayingwmtellheirspistolkills

Figura 25: Página 139 de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).

O efeito desse aceleração da loucura é privilegiado pela diagramação, porque não há divisões neste nono capítulo, ou seja, todo o foco da narrativa se volta nesta parte para o estado mental de Júnior, expresso por meio da disposição dos diagramas decifratórios. Neste sentido, Simioni chama a atenção para os procedimentos do romance no clímax:

A busca por um efeito estético novo, entretanto, passa necessariamente pela estranha conjugação texto/imagens, fator que opera uma ainda mais profunda imersão no pensamento de Júnior, que começa a se mostrar caótico, principalmente após o personagem ser diagnosticado com neurocisticercose – ou simplesmente lombriga no cérebro. O ponto alto de uma perda quase total de ordenação lógica em relação ao pensamento desse sujeito é partilhado pelo leitor quase que diretamente, sem a mediação de um narrador que descreve os fatos, no momento ao qual nos deparamos com as próprias páginas com escritos de Júnior (...). (SIMIONI, 2012, p. 5-6).

Como se pode ver, Simioni chama a atenção para o fato de que a narração vai desaparecendo, pois, como já dito, ela é substituída pelo contato direto com os escritos de Júnior. Não há mais uma intermediação explícita do narrador e o leitor se vê frente à loucura da personagem, ou em outro sentido, o leitor encontra o predomínio da frase-viral sobre a narração e sobre o protagonista.

O aspecto mais importante da transposição direta desta loucura é que, além do afastamento da narração, pois a voz narrativa é suprimida pela repetição da frase que atormenta Júnior, há na passagem da página 139 para a página 140, uma mudança na forma de representação gráfica dessa repetição que cessa de ser tipográfica, isto é, de estar dentro da matéria que dá corpo ao narrador, e torna-se caligráfica, manual, uma caligrafia que gradualmente vai se transformando em imagem entre as páginas 142 e 143.

Essa passagem ocorre entre páginas e, por isso, aqui se destaca a importância do ato de virar a página na produção do efeito criado na narrativa, porque o ato de virar a página nos quadrinhos como conceitualizado por Eisner (1999) e por McCloud (2005) é um elemento estrutural do ritmo narrativo relacionado aos efeitos de suspensão e estranhamento pela pausa da elipse ser propícia para a adição de um elemento contrastante que pode chocar ou provocar o riso pela sua adição ao fluxo narrativo da página anterior:

A surpresa é um elemento usado frequentemente em toda a narrativa. Na linguagem gráfica, o uso da surpresa requer uma habilidade teatral. Nos filmes, ela é obtida através de uma aparição ou acontecimento repentino e inesperado, geralmente imprevisto. Isso é razoavelmente fácil de se fazer porque o público é um espectador que só pode ver os eventos exatamente na ordem em que eles são mostrados. (...) No caso das histórias em quadrinhos, como o leitor está no controle da aquisição, fica mais difícil surpreender, causar impacto ou manter o seu interesse. Às vezes, um narrador de quadrinhos pode tentar usar o virar de página para provocar uma surpresa. (EISNER, 2008, p. 56)

No romance de Mutarelli, como na arte sequencial, é neste virar da página que se passa a transição da voz narrativa para o ato de Júnior, da tipografia para a caligrafia, visto que neste ato, a loucura se apresenta fora da narração e é justamente por essa transição ser oculta pelo corte provocado pelo movimento da página que a caligrafia de Júnior assoma como imagem em sua plenitude, tal qual a página de um romance gráfico que, ao primeiro olhar, apresenta-se por inteiro, como uma imagem inteira e, por consequência, uma imagem com maior poder icônico, surpreendendo o leitor

Portanto, o virar de página é como uma revelação, já que sua realização na página 139 causa surpresa, pois faz com que o leitor se depare com uma repetição obsessiva da frase “Heir's pistol kills wife; he denies playing Wm. Tell.”, a qual domina a página completamente. Dessa maneira a loucura é mostrada diretamente, porque ela já não pode ser apenas descrita, não há explicação ou causa explícita para a desestruturação, e essa loucura se torna a destruição das fronteiras não somente da razão, ao afetar o discurso do protagonista, mas também da realidade, desligando-se do narrador e afetando a diagramação do romance, afetando a obra física e não somente a sua história. Dessa forma, o continente se torna ele próprio, em seu aspecto material, um símbolo da desestruturação com a qual o protagonista Júnior se depara.

Do mesmo modo, dentro da história a barreira do real é destruída pela loucura de Júnior, assim como se destrói, pela exibição dessa loucura na obra, a barreira entre a imagem e o texto, porque na transição das páginas esvoaçam as barreiras entre o texto tipográfico e a caligrafia revelando a dualidade do signo intrínseca à palavra em uma transição progressiva de seu caráter fônico para a sua forma imagética.

Tendo isto em vista, pode-se afirmar que o ato de virar a página opera um corte, um corte narrativo de um maior vácuo temporal e espacial do que a canaleta convencional dos quadrinhos possui, mas um corte mesmo assim. Ele é, então, um espaço vazio entre as imagens e o texto que compõe uma narrativa e é por seu

intermédio que a diagramação da obra opera os efeitos de aceleração e suspensão narrativas nestas páginas.

Similarmente ao corte cinematográfico existente em filmes de terror, este corte do virar de página oculta o monstro, o vilão, que se revela em um momento de surpresa na tomada seguinte e, da mesma forma, em *A arte de produzir efeito sem causa*, o monstruoso se revela nesta transição, no ato destrutivo da escrita caligráfica.

Neste sentido, um fator que revela o poder da desestruturação da diagramação do romance pode ser visto na ausência de numeração nas páginas tomadas pela caligrafia, pois os números, parte estrutural da organização do romance como forma, desaparecem em conjunto com as letras tipográficas. O único indício da presença de um narrador pode ser visto nas pequenas legendas horizontais semi-cortadas que aparecem no canto superior esquerdo das páginas, que em algumas se pode distinguir o conteúdo: “José Lopes Rodrigues 007”, já outras estão completamente cortadas, percebendo-se apenas as bordas, mas se deduz que se tratem de exemplares em uma ordem, pois há também a presença do número “009” na página 144.

Nesse sentido, estas páginas caligráficas podem ser pensadas dentro da narrativa como arquivos de uma instituição médica ou de um arquivo penal, revelando-se, portanto, como elementos que não fazem parte apenas do momento do surto de Júnior, mas que também indicam um possível desenvolvimento da narrativa posterior aos acontecimentos descritos no romance.

Essa legenda e numeração são marcadas nas páginas em formas tipográficas, como se representassem um pequeno fragmento de ordem em uma onda caótica de caligrafia, tal qual um pequeno barco em um mar gráfico, a tipografia se insere como um elemento estático em uma página que se preenche do ato em si da escrita.

Essa tipografia se contrapõe ao gesto da escritura, ou seja, considerando-se que a escritura dos gráficos é a expressão direta dos mesmos, como um esvanecimento do narrador, a tipografia que permanece, mesmo que minimamente, na borda superior, revela-o, demarca o narrador em seu aspecto ordenador do discurso.

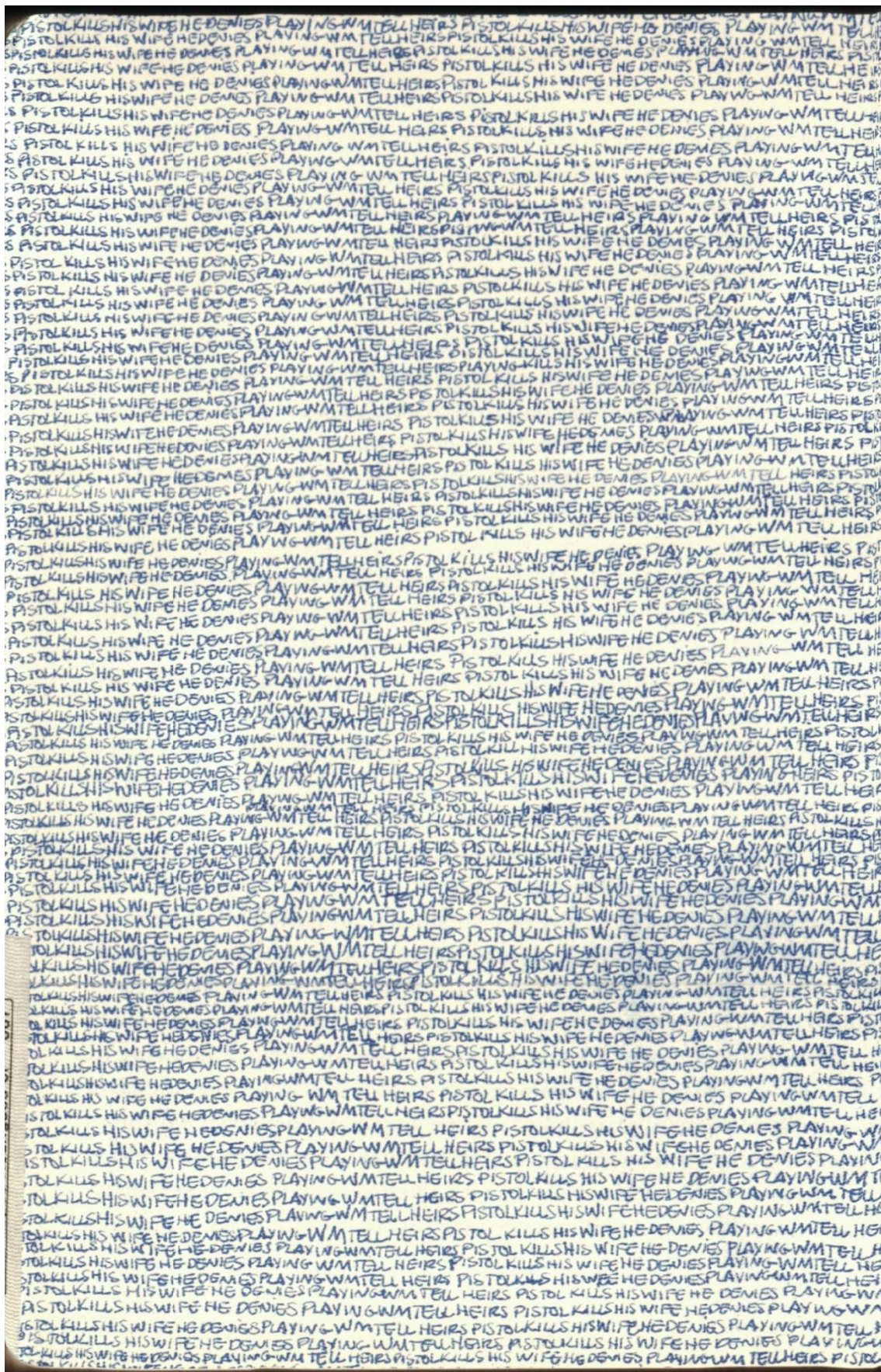


Figura 26: Página 140 de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).

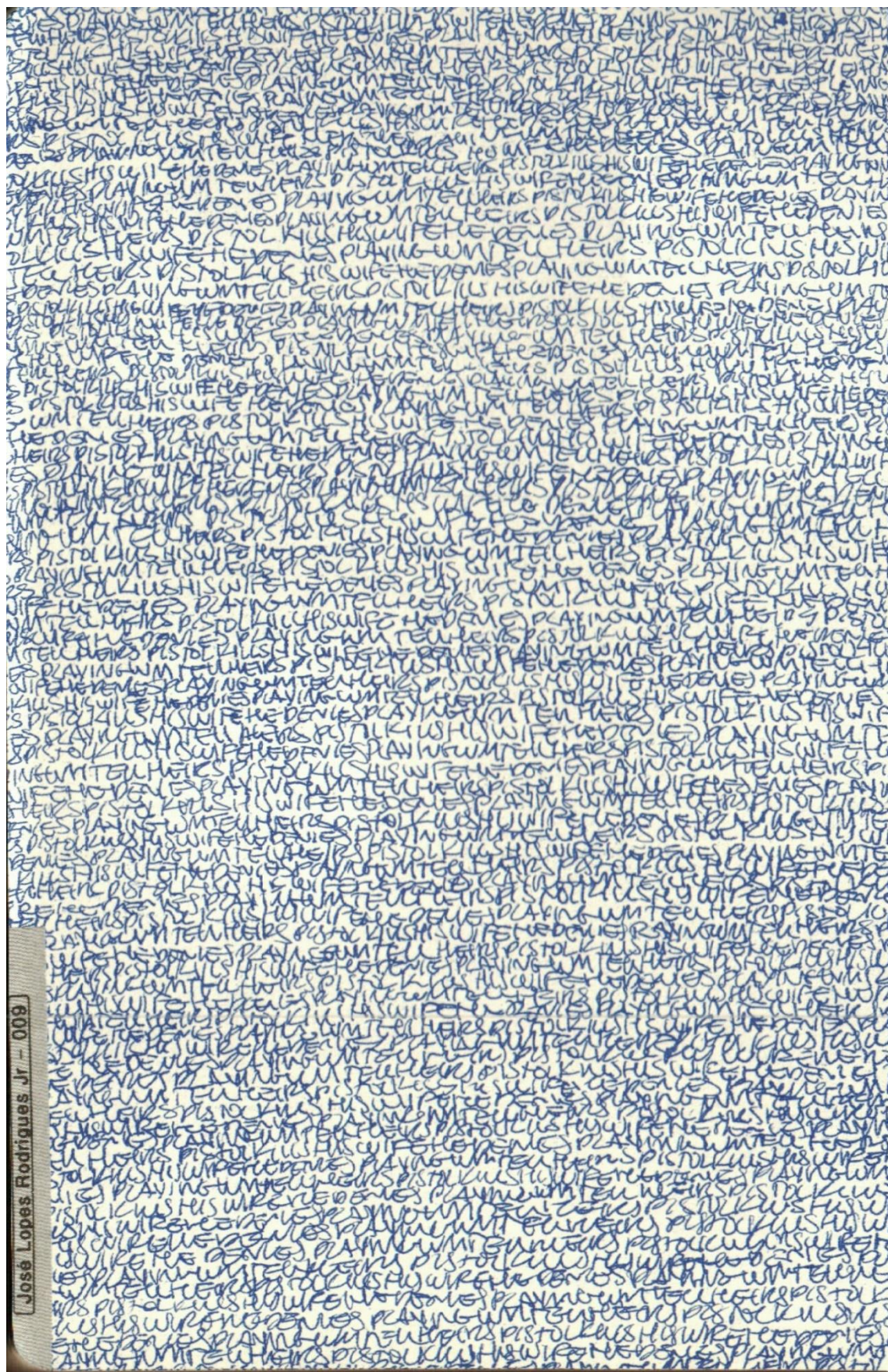


Figura 27: Página 144 de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).

Por essa presença estar demarcada, pode-se afirmar de que há um pensamento de montagem da forma narrativa, um pensamento que escolhe apresentar essa transição da forma como ocorre, pois esse processo, como é montado, cria a impressão no leitor de que ele recebe, diretamente, a perda linguística sofrida por Júnior, porque esta perda não pode mais ser descrita narrativamente, visto que ela é a perda, justamente, da capacidade de organizar o discurso. Assim, o narrador se ausenta, desaparece, cessa de narrar por descrição, e, em seu lugar, utiliza-se a imagem para apresentar ao leitor a loucura.

Nesse sentido, há em uma primeira leitura dessa imagem sua aproximação visual com a da televisão sem sinal⁸⁰, com a tela em chuviscada, dado que tal aproximação visual também estabelece uma associação entre o esvanecimento da palavra, principalmente no que toca ao sentido da palavra, provocado pela loucura de Júnior, com a perda de conexão entre a televisão e o sinal da emissora.

Isso se expande ao se relacionar a narrativa de Júnior com os efeitos do chuveiro na TV, pois os mesmos decorrem de uma captação da antena de ondas magnéticas desordenadas, oriundas de outras máquinas, outras torres de transmissão operando com sinais distintos ou mesmo outras fontes. Desse modo, esse chuveiro se origina de uma desordenação externa que é captada pela televisão e modifica sua capacidade de enunciação, causando uma distorção, o que pode ser associado aos efeitos da loucura de Júnior como uma possessão externa que provoca essa ruptura entre signo e objeto.

Contudo, para apresentar a imagem da loucura diretamente ao leitor, o autor não se utiliza de uma forma unicamente pictórica, a qual causaria um distanciamento formal brusco, dessa maneira, o que ocorre é a utilização da transposição da tipografia para a caligrafia que permite ao autor a gradação da escritura ao desenho que não é mais um signo linguístico, ou mesmo uma forma definida, um desenho que é, antes de representação simbólica de um objeto mimético, o próprio gesto de desenhar. Isto posto, pode-se citar Schøllhammer, pois :

O gesto é aqui definido como o que sobra da ação de escrever, da obra e da intenção comunicativa e transitiva, pois o *gesto* é indeterminado e inesgotável, a soma das razões, pulsões e indolências que envolvem a atmosfera da ação. Simultaneamente, o *gesto* abole a distinção entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão, mas também confunde a relação entre o gesto do artista e o artista do gesto. (SCHØLLHAMMER, 2007, p.106)

⁸⁰ Apontado pelo professor dr. Arnaldo Franco Jr. no exame de qualificação desta tese.

A escrita como gesto possui o caráter da mônada para Benjamin (2011), ou seja, do fragmento carregado de potência, em extrema tensão, prestes a explodir, porque a mônada, como ressalta Olgária Matos sobre o assunto, é “agoridade”, ela é a presentificação da potência originária, em outras palavras, ela é o momento que precede o salto do tigre. Para a autora:

Benjamin recorre à noção de mônada sob dois aspectos. Num deles, leibniziano, a mônada é espelho do mundo e expressão da “agoridade”, espécie de “mens momentanea. No outro, dialético, a mônada é concentração de tensões. Porque é “*agoridade*” *tensa*, a mônada é o elemento nuclear do salto histórico e do choque revolucionário. (MATOS, 1987, p. 60).

Esta origem é, no romance de Mutarelli, a origem do gesto, o qual é, em si mesmo, começo e fim. Neste sentido, faz-se aqui um paralelo entre os conceitos de gesto e de ideia, pois o gesto é a ideia corporificada e tal qual a ideia, “A sua estrutura, marcada pela totalidade, em contraste com o seu inalienável isolamento, é monadológica.” (BENJAMIN, 2011, p. 36).

A estrutura do gesto também é compreendida aqui como totalizante e isolada e esse tipo de estrutura é visível na estética de Cy Twombly, pois as obras desse artista se revelam ao observador como um gesto e não como um produto, isto é, um ato que revela apenas a si próprio, rompendo as barreiras entre causa e efeito, sendo ele ambos simultaneamente, assim como o romance *A arte de produzir efeito sem causa*, revela-se em sua feitura tanto causa quanto efeito.

Como afirmado por Barthes acerca das obras de Cy Twombly, a forma artística desse pintor é uma arte da escritura, uma arte próxima da caligrafia (BARTHES, 1986 p. 162) e a caligrafia é uma arte que contém em si a mônada do gesto em sua estrutura. Desta forma, é pela característica singular do gesto que a obra de Twombly se revela e este efeito é compartilhado nas páginas do romance de Mutarelli que revelam a loucura de Júnior diretamente.

Isto porque, ao contato com a caligrafia-imagem, recupera-se aqui a associação de Márcio Venício Barbosa entre a pintura oriental como estudada por Barthes em *Empire of Signs* (1992) e a obra de Cy Twombly em sua pesquisa acerca da produção artística de Barthes como amador:

Os desenhos de Barthes são um exemplo daquilo que ele vê em alguns pintores, como Cy Twombly, a saber, uma espécie de abolição das formas que, embora não escapasse à bidimensionalidade do suporte, o que se vê, por exemplo, em Hantaï, não deixava de questionar a própria: “onde começa a escritura? onde começa a pintura?”. Entre a pintura/escritura de Twombly e a escritura oriental, um ponto em comum: ambas nascem “da própria superfície” (...) (BARBOSA, 2010, p. 22).

O questionamento feito por Barthes pode ser entendido duplamente na obra de Mutarelli, pois aqui também é necessário compreender qual é a causa do efeito desta escritura, visto que tanto a caligrafia quanto o desenho não revelam um propósito específico, uma causa em seu movimento. Eles existem, então, como gesto momentâneo, ou seja, a sua origem é o movimento em si.

O gesto é aqui importante, porque ele revela o gesto da personagem diretamente. Aquilo que não se pode descrever narrativamente é tornado gesto. Martins também aponta a semelhança da transição gráfica no romance de Mutarelli e o quadro de Twombly's *Roman Notes*. Para ele

No gesto, tanto no caso de Cy Twombly, como no de Mutarelli, o que permanece da escrita é apenas sua *fita gráfica*, característica que segundo Barthes liga todas as escritas humanas, pois todas se desenrolam feito um fio. A *fita gráfica* também marca o status fundamentalmente narrativo da escrita, antes e depois, a temporalidade intrínseca da escrita que a prende a relações de causa e efeito. (MARTINS, 2014, p. 78)

Esta relação de causa e efeito apontada por Martins pode ser comparada com a visão de Larsen acerca do vazio do EU na obra de Twombly, pois considera que este tipo de arte comunica completamente e, ao mesmo tempo, sua completude exclui o eu individual do criador. A crítica afirma que “A arte de Twombly revela uma vida de razão, de paixão, e sensibilidade, que não retém nada e mesmo assim não se refere primordialmente ao eu.” (LARSEN apud TWOMBLY, 2000, p. 50, tradução minha)⁸¹. Desse modo, a obra de Twombly não fala de uma causa, pelo contrário, ela se mostra como puro efeito, ou seja, como puro gesto, um ato em si própria, principalmente pelo caráter caligráfico que esta obra abraça e, nesta relação, cria-se um paralelo pleno com a obra de Mutarelli, porque nesta, não apenas a caligrafia surge como visão, mas o gesto se desenvolve tematicamente na experiência de repetição executada por Júnior, uma repetição gestual da escrita que, consequentemente, dentro da narrativa, assim como em

⁸¹ “Twombly's art reveals a life of reason, of passion, and sensitivity which holds nothing back and yet does not speak primarily of the self.” (LARSEN apud TWOMBLY, 2000, p. 50).

sua representação gráfica, resultam no apagamento do eu da personagem e no apagamento da narração.

Desta forma, o gesto é também a destruição da forma ordenada e o apagamento da tipografia em *A arte de produzir efeitos em causa*, sobreposta pelo gesto da caligrafia, pelo gesto em si, retoma os procedimentos encontrados na obra de Cy Twombly *Works on paper* (2000), porque em ambos a ordem estrutural é secundária, o que se evidencia é a linha momentânea da mão que percorre a página com a tinta. A obra não fala do indivíduo, ela se comunica pelo fazer, o gesto é o começo e o fim, ele é, a destruição do ego e da ordem.

Assim, a destruição tipográfica em *A arte de produzir efeito sem causa* quebra com a ordem formal e articulada da linguagem, tanto quanto da diagramação do romance. Essa destruição quebra com a barreira entre causa e efeito na linguagem, assim como o faz a afasia, pois ambas desvencilham o elo entre a imagem e o significado semântico concreto. Ao mesmo tempo em que a caligrafia evidencia o caráter imagético da palavra ao transpor a barreira tipográfica, ela também rompe as conexões semânticas entre palavras e significados linguísticos ao tornar-se pura imagem abstrata.

Isto posto, pode-se afirmar que os procedimentos operados por Mutarelli no romance, assim como os realizados por Twombly em seus trabalhos com papel, revelam uma proximidade com a estética da composição que Manet buscou criar no apagamento das formas, começando com a desconstrução do uso de figuras recorrentes na história da arte, substituídas por imagens de atores do cotidiano, o que provocou tanto um deslocar do ponto de vista, quanto uma presentificação da obra de arte na modernidade.

Até então, a pintura havia usado o discurso indireto; Manet introduziu o discurso direto, uma imediação desconhecida. Ao invés de facilitar a recepção por meio da inserção de referências e convenções familiares, as figuras em suas pinturas nos encaram solitárias, como em *A cantora de rua* com seu vislumbre imponente de uma pobre garota parisiense (...). De fato, ela é tão presente porque ela é somente do presente e, dessa forma, pode ser um símbolo e uma ilustração da contribuição revolucionária de Manet à arte: a descoberta do presente. (SCHNEIDER; et al.1968, p.23, tradução minha)⁸²

⁸² Until then, painting had used indirect discourse; Manet introduced direct discourse, an unheard-of immediacy. Instead of easing their reception through inclusion of familiar references and conventions, the figures in his paintings face us alone, as in *The street singer*⁸² with its hauling glimpse of a poor Paris girl (...) Indeed, she is so very present because she is only of the present and, as such, she may stand as the symbol and illustration of Manet's revolutionary contribution to art: the discovery of the present. (SCHNEIDER; et al.1968, p.23)

Para Bataille, citado por Kendall, há na obra de Manet, portanto, um esvaziamento do conteúdo da arte e é justamente, este esvaziar-se que caracteriza o início de uma nova estética na modernidade, por isso, para o escritor, na obra de Manet há uma destruição inicial entre causa e efeito pela retirada dos motivos clássicos:

Para Bataille, a era moderna na representação se inicia quando Manet esvazia da pintura seus temas. A arte se tornou o seu próprio tema quando Manet retirou dela seu conteúdo. Pois uma pessoa, na visão de Bataille, não olha para a tela de Manet em busca de emoção, ou tensão ou coloração vibrante, muito menos em busca de um símbolo narrativo. As obras de Manet são vazias de detalhes no sentido de uma atenção intensificada e são indiferentes ao *o que é*. Manet chocou seus espectadores ao desprovê-los da blindagem visual de estilo e conteúdo clássicos. (KENDALL, 2011, versão Kindle, tradução minha)⁸³.

A destruição dessa articulação, que para Bataille é a forma da beleza moderna, é uma destruição que força o espectador/leitor a olhar a obra. (SCHØLHAMMER, 2007, p.99). Pois, ao quebrar os elos entre linguagem e significado, redireciona-se a percepção do espectador para o ato em si. Foca-se sua visão na ação de escrever, na ação de desenhar. E ao unir ambos no gesto, quebra-se a barreira entre desenhar e escrever, um movimento já iniciado no pensamento de tela de Mallarmé, mas que se concretiza plenamente na obra de Twombly:

Na escrita gráfica de Twombly, Barthes percebe o nascimento da arte simultaneamente ao apagamento da literatura, mais radical que o apagamento executado pelo projeto destrutivo de Mallarmé. Se Mallarmé efetuou um ataque contra a linguagem, rompendo com a frase e com os códigos retóricos que tecem a ideologia, Twombly desconstrói a escrita no nível da palavra e das letras, que, embora ainda possam ser reconhecidas, já não participam em nenhum código gráfico. (SCHØLHAMMER, 2007, p. 107)

Ao mesmo tempo, esse procedimento destrutivo se aproxima dos efeitos da afasia, pois ela provoca a destruição do elo entre forma e significado. Neste sentido, ressalta-se a citação do narrador no romance de Mutarelli: “A afasia não apaga

⁸³ For Bataille the modern era in representation began when Manet emptied painting of its subject matter. Art became the subject of art when Manet deprived his art of content. For one, in Bataille's vision, does not look at a canvas by Manet to see emotion, or tension or vibrant colour, let alone a narrative symbol. Manet's works are deprived of detail in the sense of heightened attentiveness and they are unconcerned with of *what is*. Manet shocked his viewers by depriving them of the visual armature of Classical style and content. (KENDALL, 2011, versão Kindle).

meramente as palavras, apaga as imagens e os vínculos entre as palavras e as imagens.” (MUTARELLI, 2008, p.136 -137).

O processo de degeneração das capacidades cognitivas de Júnior no que toca à linguagem, dessa forma, pode ser aqui visto em paralelo com a estética de Mallarmé, Twombly e Manet porque, dentro do romance, a estética da destruição dos significados também dá corpo estrutural à doença sofrida por Júnior, como se a mesma existisse como efeito para ser a causa do romance, tal qual o Espírito Medonho de Burroughs. Por isso, ressaltam-se aqui os apontamentos de Schøllhammer (2007, p. 99), acerca da destruição significativa do gesto:

O que sobra após o drástico apagamento da textualidade imagística da pintura não é nem o “texto” nem a sua negação, mas o próprio ato de “apagar” - a fúria do desaparecimento. Quando o tema e o objeto da imagem tornam-se puros pretextos para a atividade estética e a linguagem pictórica se dissolve nos componentes mais simples, o resultado é um sentimento de ausência em meio à plenitude da imagem.

O apagamento entre o vínculo que une a imagem e seu representante linguístico, a palavra, é um processo destrutivo que causa naquele que o observa o estranhamento provocado pela perda da realidade. Essa fragmentação das estruturas sógnicas, entretanto, também seduz o espectador, justamente pelo seu poder destrutivo, assim, elas convocam o olhar da danação que Bataille associa ao poder solar (1994), ou seja, o olhar da destruição dos sentidos provoca o mesmo efeito que olhar para o sol, uma visão que seduz e que fere o espectador simultaneamente.

Não gratuitamente, no romance de Mutarelli os momentos de crise epilética de Júnior são tomados por uma luminosidade aguda: “Um nó estrangula a garganta. Sente dificuldade em engolir a própria saliva. Pontos dourados, pontos luminosos, dançam, ofuscando a sua visão. (MUTARELLI, 2008, p. 62). Essa luz dourada é como a luz solar de Bataille, porque ambas tanto ferem quanto possibilitam um êxtase de comunhão com o universo:

Parece ter acessado todos os livros de ocultismo e auto-ajuda. Vê diante de seu, recém aberto, terceiro olho todos os arquivos do Akasha. Tocado pela luz mais pura e incandescente, manifesta uma súbita série de contrações involuntária dos músculos. (...) Entra em convulsão enquanto alcança as respostas de todos os mistérios do universo. A luz é tamanha e

de tal intensidade que seu pobre e precário organismo não pode suportar. Sente como se partes do seu cérebro esquentassem até atingir um ponto de fritura. (MUTARELLI, 2007, p. 59)

A luminosidade domina não apenas a visão de Júnior, como a contração de seus músculos. A clareza incandescente da luz é tão profunda que o corpo de Júnior não a suporta, mas neste instante de entrega à posseção do elemento solar, há uma sensação de comunhão com o divino, com o universal. Esta duplicidade do prazer e da dor se aproximam, portanto, do sacrifício aos deuses como apontado por Schøllhammer acerca da obra de Bataille.

O sacrifício adquire assim o sentido da procura de um ideal próprio impossível e, ao mesmo tempo, uma ruptura com a consistência pessoal através da expulsão. Um ato cujo caráter excitante, mas também doloroso, parece estar ligado a uma forma de luto e expiação. Assim como o adorador do sol procurar unir-se ao objeto de seu culto, desprezando o limite da dor e angústia que normalmente protege a integridade do corpo humano, numa experiência de mútua iluminação e ofuscamento, Bataille percebe que também na representação artística esta busca transgressiva representa um aspecto fundamental, isto é, a vontade e a capacidade humana de representar a sua própria negação, de enfrentar o seu não-ser e expressar a sua própria desapareção e ausência. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 90).

Aqui o sacrifício, na imagem de Júnior, é o apagamento do ser. Há na entrega à posseção uma destruição do ego, uma destruição do humano e esta é representada no romance de Mutarelli pelo apagamento da narração na caligrafia, como também pela aproximação que este gesto caligráfico de destruição possui com o sacrifício ritual dos adoradores do sol, o movimento de sedução e tortura da imagem como visão, como revelação.

Já para Simioni, os procedimentos operados na narrativa acerca dessa fragmentação dos elos entre texto e imagem são estabelecidos como um ato de resistência ao mercado da arte que reproduz informações sem a produção de significados. Para ele, a obra de Mutarelli apresenta uma composição estética que questiona a cultura de massa e que força o leitor a parar e refletir, ao invés de apenas absorver informação. Segundo Simioni,

Se mesmo por meio da quebra de uma linearidade narrativa e de uma considerável dose de experimento em termos de linguagens sígnicas, *A Arte de Produzir Efeito sem Causa* pode representar, mesmo por diferentes caminhos, uma resposta às condições de produção e

representação de dado momento, um tanto escamoteados pela superexposição do estético, vê-se que a literatura e a arte como um todo ainda podem ser vistas como instâncias mediadoras da realidade que ultrapassam as barreiras do pseudoconcreto. (SIMIONI, 2012, p.7)

Desse modo, o romance de Mutarelli torna-se um gesto que obriga o leitor não apenas a ler, mas a ver o romance, a olhar para sua página como se nunca houvesse visto algo assim antes. Isto é alcançado, pois homologicamente *A arte de produzir efeito sem causa* se aproxima de outras formas de arte, como o cinema e os quadrinhos e, neste ato, coloca em questão mais do que as barreiras de gênero, o romance se revela como um enigma e este enigma se forma como o ato do desenho e da caligrafia, no fazer, ele vale por si próprio, como o gesto destruidor, a pergunta é a inquisição do leitor.

Mas a própria resposta se destrói, pois o processo da escrita do romance destrói o signo da palavra, transforma a mesma em uma imagem icônica e também apaga o ícone na abstração. *A arte de produzir efeito sem causa* realiza ao mesmo tempo um gesto em vão e a realização de uma obra prima, visto que constrói uma imagem-linguagem poética pelo apagamento de sua própria construção, ou seja, cria-se no romance, uma poética do gesto e o gesto, como teorizado por Barthes (1986), é efêmero.

O romance realiza isto em dois níveis, no temático, ao demonstrar a destruição progressiva da psique de Júnior, a qual perpassa, necessariamente, pelo apagamento dos sentidos no gesto de repetição dos ideogramas, assim como no nível diagramático, dado que os ideogramas “saltam” para fora da narrativa e se instauram graficamente na estrutura do livro físico.

5 O DESLOCADO GRITO UTÓPICO DO MODERNISMO MELANCÓLICO

O próprio Lourenço Mutarelli⁸⁴ aponta o início da sua produção quadrinística como o ano de 1988, data de sua primeira publicação, porém, pode-se destacar aqui que entre o momento em que decide publicar quadrinhos, 1986, e a publicação do fanzine *Over-12*, de 1988, realizado em parceria com Marcatti, passam-se dois anos nos quais Mutarelli procurou editoras e não encontrou um espaço de publicação, tendo de abrir caminho por conta própria.

Por isso, a publicação de suas obras iniciais foi um trabalho praticamente artesanal realizado em dupla com o criador da personagem Frauzio, Francisco Marcatti, pois vários foram os editores que recusaram seus primeiros quadrinhos, considerando-os inadequados ao mercado brasileiro do período. Alguns casos, como o relatado pelo autor acerca de seu contato com Laerte, quando este ainda era editor da revista *Circo*, demonstram que, para além dos problemas de mercado, o autor enfrentou um desprezo pessoal deste com a sua arte e sua própria pessoa no ano de 1986.⁸⁵

Desse modo, Mutarelli foi ignorado inicialmente pelos editores e artistas independentes que faziam sucesso na época do início de sua carreira e, apesar das alegações de inexperiência que estes utilizavam, fica claro que a arte do autor, cujos temas e tratamento eram permeados pela degradação e violência, não estava mesmo nos padrões de quadrinhos que faziam sucesso na década de 80 no Brasil, extremamente saturado pelas tiras de humor e sátira social (o mercado nacional era dominado então pelas produções da geração de Angeli, Laerte e Glauco) de um lado, e pela leveza infantil das obras de Ziraldo e da força industrial de Maurício de Souza do outro. Isso na produção nacional, visto que o mercado brasileiro era ainda consumidor ávido das produções de quadrinhos de super-heróis norte-americanos providos pela editora Abril.

Lourenço Mutarelli, portanto, no início de sua carreira, tenta se adequar a este contexto, produzindo histórias de humor e sátira, procurando se encaixar nos nichos disponibilizados por uma cultura que, apesar de efervescente neste período histórico com o nascimento de revistas independentes e de vários novos autores não conseguiu lidar com a estética mutarelliana, segregando-a. Segundo Paz, acerca da produção inicial de Mutarelli:

⁸⁴ Em entrevista à revista Fórum: < <http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/10/lourenco-mutarelli-a-arte-de-produzir-historias/>>

⁸⁵ Idem.

A maior parte das histórias produzidas durante essa fase de início é caracterizada pelas histórias curtas, experimentais, nas quais Mutarelli ainda procura um tom humorístico visando tornar sua produção mais comercial. Durante a década de 1980, o mercado brasileiro de quadrinhos era constituído principalmente por obras que privilegiavam o humor, como *Piratas do Tietê* (de Laerte) e *Chiclete com Banana* (de Angeli). Lourenço Mutarelli via o gênero humorístico como uma espécie de condição a ser cumprida para se poder participar do mercado de quadrinhos. (PAZ, 2007, p. 126)

Neste período o autor executa um exercício para se encaixar nas expectativas sociais acerca do que deveria ser um quadrinho de humor e vaga por entre diferentes revistas apresentando amostras de sua arte, as quais são em sua grande maioria recusadas (ele vai encontrar espaço em poucas revistas, como a *Animal* de Rogério de Campos), o que mostra que sua recepção foi marginal mesmo entre as revistas consideradas *undergrounds*, ou nas palavras de Henrique Magalhães (2011), o *udigrudi* brasileiro.

Portanto, mesmo o mercado considerado como alternativo não publica de início a obra de Mutarelli, dado que existe um estranhamento entre os editores e o material do autor, já que mesmo a tentativa de se adequar ao mercado de tiras de humor não escapa ao desconforto provocado pela sua estética inicial, como se verifica na personagem o Cãoziño sem pernas, da tira homônima, no qual se incorpora a mutilação e a impotência, tornadas ainda mais excruciantes pela felicidade de um animal irracional em um mundo sem salvação.

Ao se observar a personagem em questão é fácil perceber que o riso em Mutarelli é um mecanismo de defesa, um modo de se digerir uma realidade baseada em absurdos. Em *O Cãoziño sem pernas*, a impotência é fisicamente representada pela ausência dos membros e a felicidade irracional do animal frente a esta impotência é combinada com piadas visuais, visto no exemplo da representação imagética do dono do Cãoziño em vestes de banho antiquadas, caracterizando-se, segundo o narrador como um Aqualouco (MUTARELLI, 1998, p. 52), ou com um humor barato que revela uma crítica a própria obrigatoriedade do riso e das piadas como elemento quadrinístico da época, em sentenças como: “O Cãoziño sem pernas é irracional, mas ele sabe que não basta ser Roberto, tem que ser Leal... Não basta ser Moacyr... tem que ser Franco.” (MUTARELLI, 1998, p. 71). A piada (cujo caráter humorístico é falho) não apaga a

condição do animal, mas, ao contrário, ela evidencia a sua condição pelo vazio do conteúdo proposto.

Essa situação é mais evidente em outra de suas histórias iniciais, a narrativa de Gaetano Sun, morador de Piegas City que vive a correr, buscando distância de uma realidade inexorável sem de fato conseguir escapar desta. Nesta realidade todas as pessoas são felizes, ou vivem na ilusão de serem felizes:

Em Piegas City, a felicidade existe, em todos os cantinhos. Tudo é limpinho e perfumado. Tudo é bunitinho e fofinho. E quem corre é covarde. Mas a Morte não tem cura. Não tem piedade, nem ao menos é cheirosinha. A morte fede. (MUTARELLI, 1998, p. 47).

Na narrativa de Gaetano nota-se a oposição entre a completa alienação dos habitantes de Piegas City, que provoca humor pelos seus comentários e representação gráfica, e a condição de Galeano, o qual revoltado corre por ser conhecedor da morte. Essa condição de conhecimento o coloca em disparidade com os habitantes de Piegas City e o obriga a correr, mas em sua corrida Gaetano não consegue nem se distanciar de Piegas City, a qual é uma espécie de limbo como o deserto em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* e também não se distancia da morte, só resta a Gaetano correr, uma ação vazia, que existe por si própria frente a uma situação de impotência.

O riso sobre a condição do Cãoziño sem pernas ou de Gaetano Sun é um mecanismo de defesa, pois é por meio dele que se consegue apreender uma realidade violenta na qual não há alternativas, por isso, o humor de Mutarelli distancia-se do questionamento punk de Laerte e Angeli que enfocam uma sátira social, isto é, um humor que evoca a contestação e a mudança social, um engajamento herdeiro da contracultura, dado que o humor na obra de Mutarelli aproxima-se de uma crítica existencial da condição humana dentro de um universo sem esperança, cujo riso não é tanto uma produção de revolta, uma demonstração de força, um questionamento violento, como ocorre nas produções de Laerte, Glauco e Angeli, quanto um reflexo perturbador do reconhecimento do fracasso social que todos compartilhamos.

Mas a obra de Lourenço Mutarelli surge como um elemento estranho na produção dos quadrinhos nacionais, sendo publicado em editoras independentes e fanzines, nos quais o processo de fabricação é praticamente artesanal. Mesmo recebendo os troféus Hqmix, Ângelo Agostini e o prêmio de Melhor história do Biênio pelo júri da I bienal de quadrinhos do Rio de Janeiro pela publicação de

Transubstanciação (1991)⁸⁶, o autor só foi encontrar uma editora mais comercial com o lançamento de *Seqüelas* (1998), pela Devir.

É por esta editora que são lançados os álbuns da trilogia do acidente, entre 1999 e 2001, a reedição de *Transubstanciação* em 1999, assim como os primeiros romances do autor *O cheiro do ralo* (2002), *O natimorto* (2004), *Jesus Kid* (2004) e as suas últimas publicações antes de sair da editora, o livro de contos gráficos *Mundo Pet* (2004), o romance gráfico *A caixa de areia* (2005) e o livro de peças *O teatro de sombras* (2007).

Tendo em vista a produção quadrinística do autor, Liber Paz (2007) fornece uma leitura crítica de toda a obra de Lourenço Mutarelli até o ano de 2006 e estabelece parâmetros de avaliação de uma estética mutarelliana do período. Destacam-se aqui os apontamentos do crítico acerca da descrença e desconforto que permeiam os romances gráficos do autor:

A obra do autor materializada em um meio (os quadrinhos) ainda estigmatizado como ingênuo é pontuada pela manifestação de uma descrença constante. O objeto dessa descrença não é óbvio e fornece material para instigante reflexão. Há uma espécie de desconforto que permeia toda a obra do autor, cuja razão parece estar em uma discordância com a estrutura social e material da realidade contemporânea. (PAZ, 2007, p.5).

Paz destaca que o desconforto e a descrença estão relacionados a uma discordância com a estrutura social e material contemporâneas, e aqui ele lê muito bem o universo temático de desolação e inexorabilidade que está presente em todas as obras do autor.

Porém, discorda-se da associação que o crítico faz da obra Mutarelliana com a produção contemporânea da pós-modernidade, no que toca à fragmentação do sujeito contemporâneo, ou da sua semelhança ao movimento punk de Crumb, assim como da contestação característica da contracultura, porque apesar da descrença com o universo mimetizado ser também apresentada por Crumb, Marcatti, Laerte, etc, estes o fazem por meio de uma agressividade cômica, enquanto em Mutarelli há uma dualização do humor para a degradação que discorda dessa agressividade revolucionária.

Essa diferença entre os autores está atrelada a uma característica específica da obra de Mutarelli que é a melancolia⁸⁷ (FREUD, 1972), pois esta perpassa a composição

⁸⁶ As datas dos prêmios foram retiradas do site da editora Devir: Disponível em: <http://www.devir.com.br/mutarelli/transubstanciacao.htm> Acesso em: 10/01/2015.

do universo narrativo do autor, visto que a desesperança e a autocrítica negativa estão presentes como marcas estéticas. Segundo Freud (1972):

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da auto-estima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas. O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo - na medida em que este não evoca esse alguém -, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. (FREUD, 1972 p. 143)

Os exemplos mais intensos da melancolia estão presentes em *O cheiro do ralo* (2010), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *O Natimorto* (2004), *Transubstanciação* (1991) e *Desgraçados* (1993), obras nas quais os próprios protagonistas podem ser caracterizados como melancólicos, mas em todas as obras do autor, mesmo as cômicas, o leitor se depara com um sentimento de vazio frente a algo que não consegue decifrar, como o melancólico, não necessariamente pela perda de alguém, mas pela perda de algo que não consegue identificar.

Além disso, um traço comum nas obras do autor é o desmascaramento dos protagonistas melancólicos que revelam pela autocrítica e pelo conflito entre mania e melancolia sua condição real, em um jogo psicológico que espelha a produção do desmascaramento metalinguístico operado pelos narradores, os quais, muitas vezes, são os próprios protagonistas. A esse respeito, voltamos novamente ao texto *Luto e Melancolia*:

Por fim, deve ocorrer-nos que, afinal de contas, o melancólico não se comporta da mesma maneira que uma pessoa esmagada, de uma forma normal, pelo remorso e pela auto-recriminação. Sentimentos de vergonha diante de outras pessoas, que, mais do qualquer outra coisa, caracterizariam essa última condição, faltam ao melancólico, ou pelo menos não são proeminentes nele. Poder-se-ia ressaltar a presença nele de um traço quase oposto, de uma insistente comunicabilidade,

⁸⁷ Como apontado pelo professor Dr. Arnaldo Franco Júnior em ocasião da defesa desta tese de doutorado no dia 14 de fevereiro de 2015.

que encontra satisfação no desmascaramento de si mesmo. (FREUD, 1915, apud FREUD, 1972, p.145)

O desmascaramento revelador é importante na medida em que elucida um conflito interno das personagens mutarellianas que é uma marca de seu universo narrativo, mas não apenas isso, pois essa característica da melancolia é, de certa forma também reveladora de uma visão ideológica da sociedade contemporânea, dado que concebe os indivíduos como detentores de um luto inacabável por uma perda que não se compreende.

Quando há, de fato, agressividade nos romances gráficos, como em *Desgraçados* ou *Transubstanciação*, o que ocorre não é a apresentação de uma sátira social, uma picardia, mas a representação de um sofrimento sóbrio e essa posição de revolta pode novamente ser associada à melancolia no que tange à sua alternância com episódios maníacos, pois quando o episódio da mania cessa, o que se apresenta ao leitor é desengano, desesperança, abandono, elementos que predominam nas narrativas mutarellianas.

Nesse sentido, a representação temática singular da primeira fase de produção de Mutarelli, considerada por muitos críticos como a fase punk do autor, é marcada pelo predomínio do uso das sombras e de uma violência constante no universo diegético, no qual sempre há uma degradação contínua do indivíduo frente a seu destino. Essa degradação, porém, também se liga, em muitas obras, à poesia de Augusto dos Anjos, autor com o qual se estabelece intertextualidade direta em *Eu te Amo Lucimar* (1994), como mostra o trabalho de Guilherme Silveira⁸⁸.

No que tange às experimentações, é relevante apontar as mudanças já explanadas no trabalho de Líber Paz (2007)⁸⁹, acerca das variações nas composições das narrativas gráficas de Mutarelli no que concerne ao uso de um roteiro. Neste caso é singular a mudança de sua produção após o romance gráfico *Eu te amo Lucimar* (1994), pois seu álbum prévio *Transubstanciação* é composto sem o uso de roteiro, desenhando uma página por dia, como se a narrativa fosse escrita em um estado de inspiração diária.

A partir de *Eu te amo Lucimar* Lourenço Mutarelli começa a desenvolver roteiros mais detalhados, escritos antecipadamente em cadernos e especificando enquadramentos e diálogos. Isso permite que ele desenhe não linearmente como quem produz um filme

⁸⁸ Comunicação apresentada em São José do Rio Preto, no XIV SEL em 2013.

⁸⁹ Paz retira suas informações de entrevistas realizadas com Mutarelli.

cinematográfico, isto é, desenhe as seqüências e páginas conforme a necessidade e vontade de produzi-las. (PAZ, 2007, p.152)

O modo de compor a narrativa então muda: ele passa de uma produção que se compunha diariamente a partir de uma noção geral, um esqueleto da fábula e adquire um planejamento prévio provindo de um roteiro completo a ser seguido. Vale destacar o que ocorre na feitura de *Desgraçados* (1993), obra já produzida de acordo com um roteiro, o qual se nota, inclusive, pelas inserções de epígrafes entre cada capítulo, destacando-os.

Mas mesmo este roteiro não se apresenta como uma certeza, como uma lei estética a ser seguida, pois se mostra para o autor também como uma limitação. Desse modo, Mutarelli na obra *A confluência da forquilha* (1997) “quebra” a estrutura do roteiro, usando-o apenas até a metade da narrativa, como ele revela em entrevista a Líber Paz:

É uma história que eu cheguei num ponto e falei, até porque, na época saiu uma matéria em algum jornal, que era grande, falando que eu era muito depressivo, que minhas histórias sempre tinham um final trágico e tal. Ah, é, então vamos fazer um final feliz, vamos fazer uma palhaçada. E eu falei, até que ponto eu tenho propriedade do que eu to fazendo, né? Porque a história tava caminhando pra um lado e falei, não, eu vou quebrar isso aí e vou ver. Se eu tenho liberdade, vou pra um lado que nem imagino. E comecei a... e fui pra aquele lado que é totalmente absurdo, estranho, né. No meio da história tinha um roteiro, mas daí eu quebrei completamente e segui um outro caminho pra experimentar essa liberdade de poder quebrar uma estrutura que já estava predefinida. (MUTARELLI, 2007 apud PAZ, 2007, p. 241)

Essa noção prévia de quebrar com uma estrutura pré-definida simboliza um experimento da forma que é a redescoberta do próprio material. Nesta linha de pensamento, pode-se notar que há uma ressalva do autor contra o que está extremamente enrijecido, por isso, ao perceber, após utilizar a preparação prévia da história, que o roteiro limitaria a sua produção e que mesmo sua temática estaria sendo limitada, ele resolve quebrá-la, pois por meio da destruição algo novo apareceria, uma nova experiência da forma poderia ser encontrada.

Esta postura de desconforto frente ao esperado e enrijecido pode também ser percebida no fato de que Lourenço Mutarelli se encontra em constante conflito com a técnica, pois recusa-se a ser domado pela mesma, recusa-se a alcançar um objetivo final muito facilmente, preferindo uma estética que o surpreenda.

Em sua oficina de roteiro e arte final⁹⁰, Mutarelli revelou que o domínio completo da técnica é também um problema, pois não oferece mais uma descoberta, visto que ele começaria um desenho já sabendo o resultado final. Por isso, ele começou a utilizar materiais “ruins”, cadernos e tintas de má qualidade ou não próprias para a função, pois elas ofereceriam uma deformação inusitada que traria um novo desafio de produção e uma nova significação não esperada.

Desse modo, a estética composicional mutarelliana dialoga aqui com outros autores, como Valêncio Xavier, na literatura, e Nilson Primitivo, no cinema. Tal diálogo decorre da experimentação por meio da reutilização de materiais descartados ou mesmo considerados lixo por estes dois criadores na produção de uma obra narrativa composta por elementos heterogêneos.

Valêncio Xavier realiza isso valendo-se de recortes de jornais e propagandas, assim como trechos de poemas e músicas na criação de *O mez da gripe* (1998) e, similarmente, é por intermédio de restos de filmes de gravadoras e do uso de uma câmera de 16 mm à manivelam que Nilson grava seus curta-metragens.

As estéticas de Nilson, Xavier e Mutarelli parecem próximas, pois em seu conjunto elas propõe uma mesma discussão, isto é, a validação da criação da obra de arte como forma de questionamento dos meios de produção e recepção da cultura e, além disso, questionam também a própria essência da técnica artística ao valerem-se dos restos ou dos materiais “ruins” em busca de uma inovação do processo criativo, como uma forma de se surpreender com o resultado final.

Nesse sentido, uma resposta que se destaca na entrevista de Mutarelli a Jassanan Sampaio diz respeito a sua participação como ator nos filmes derivados de seus romances, *O cheiro do ralo* e *O natimorto*. O que interessa aqui, além da mera curiosidade, é a atenção dedicada por Mutarelli ao conceito de técnica e à aplicação da técnica, nas variadas artes, especificamente, nas artes dramáticas, ou seja, em como o emprego da técnica na produção artística se torna, muitas vezes uma tecnicização da arte, o que resulta em uma perda do prazer do artista na feitura da arte. Contudo, o conceito é também válido para uma análise acerca da técnica de escrita e desenho do autor:

⁹⁰ Workshop de Roteiro, realizado dia 16 de Setembro de 2011 e de Desenho e Finalização, no dia 23 de Setembro de 2011, na Gibiteca Henfil do Centro Cultural de São Paulo, da qual tive a felicidade de participar.

(...) Eu tenho um problema com a técnica, com toda e qualquer técnica. Por exemplo, tive a preparação física para O natimorto e foi incrível: abri um leque gigantesco de possibilidades que não sabia que existiam em mim. Quando se descobre a técnica, você expande, mas depois de um tempo, vira prisioneiro dela. A técnica não é nada mais do que um truque. São truques que você vai aprendendo – como manipular certos instrumentos com um pouco mais de destreza ou precisão – até que se chega a um ponto em que não se consegue mais fazer sem a técnica. E isso não é uma coisa que venho buscando, não quero ter técnica demais na atuação. Por isso também não quero atuar no teatro, por que lá tem que ter muita técnica, como, por exemplo, para projetar voz. Você vive muito mais aquela cena, integralmente, quando está lá, mas é preciso ter muita técnica e não pretendo adquiri-la. Pretendo dirigir só teatro, porque, o que faço, é brincadeira, experiência. (...) (MUTARELLI in SAMPAIO e PASTORE, 2008, p. 171).

Ao não se deixar domar pela técnica, o autor demonstra um lado importante do seu traço de desenho, pois o mesmo ao primeiro olhar parece agressivo, dada a temática dos motivos e do uso de um desenho “feio” (WOLK, 2007), ou seja, de uma representação propositadamente deformada, como vemos em *Transubstanciação* (1991), dos desenhos e dos ângulos das janelas, a qual serve a um propósito específico, visto que essa irregularidade do traçado é uma representação no grau do continente das características de seu conteúdo.

No nível formal, entretanto, apresenta um outro quesito: o traço de Mutarelli mistura uma irregularidade que está necessariamente associada a um detalhamento dos motivos, uma busca por um hiper-realismo do corpo das personagens e do cenário que resulta em uma representação expressionista dos mesmos, visto que todas as deformações são exibidas e carregadas por hachuras de detalhamento.

Essa estética de carregamento ainda permanece em *Diomedes* (2012), mas percebe-se uma gradual suavização do traço a cada romance gráfico que o compõe, assim, entre *O dobro de cinco* (1999) e *A soma de tudo parte 2* (2002), verifica-se tanto um clareamento dos desenhos, o qual se estabelece por uma diminuição de hachuras e por um traço que vai se tornando menos agressivo, quanto um clareamento do tema, na medida em que a descrença e a violência se tornam menos explícitas e mais implícitas.

Essa suavização culmina na composição de *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, pois neste romance gráfico há um desenho no qual os espaços em branco começam a tomar mais volume do que o preenchimento pelo nanquim, um branqueamento da página, assim como dos motivos presentes nesta. Tal suavização, contudo, é também uma armadilha, para usarmos aqui o sagaz termo de Lucimar

Mutarelli, visto que este aparente eufemismo de um universo opressor, torna o seu peso ainda mais angustiante, dado que os protagonistas deixam de ser agentes e tornam-se passivos.

Nesse sentido, enquanto obras como *Desgraçados* (1993) e *Transsubstanciação* (1991), tratam de um universo de violência e angústia que reverbera em grotescas cenas de eviscação, mutilação e morte com a apresentação desse universo de forma evidente, tanto no carregamento da cor escura, quanto nos motivos apresentados, as narrativas de *Diomedes* (2012) e *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005), criam uma sutileza por conta tanto de sua forma, mais clara e limpa, quanto de motivos que não apresentam uma violência física tanto quanto uma opressão psicológica, mas tal opressão é ainda mais angustiante que a violência expressiva, porque incorpora completamente um universo de derrota.

Nota-se uma tentativa de preenchimento do vazio da página em branco como uma representação gráfica dessa virulência explícita nos trabalhos iniciais do autor, pois o nanquim que sombreia o universo de *Transsubstanciação*, por exemplo, ou que se esparrama nas hachuras e nos detalhes em cada vão da página são exemplares de uma obsessão tanto do autor quanto da obra, isto é, uma obsessão criativa pela produção de significados e uma obsessão da estrutura como tema, visto que o carregamento das sombras e das hachuras congrega formalmente um importante elemento da sensação buscada pela temática, ou seja, um desconforto constante em um universo de solidão e agressividade que se percebe pelas sombras e pela deformação.

É visível na imagem abaixo o desespero da personagem Thiago que o leva à completa loucura e nesta, desconhecendo identidades, assim como desconhecendo limites de moral, ele volta-se para a violência em busca de um assassino que o mate, mas não por um ato de violência e sim por um ato de amor. O destaque aqui é que a degradação do tema é representada pela forma, pois para além da figura cadavérica e doentia de Thiago, o efeito de sombreamento que delineia a sua figura em meio às sombras é também rebuscado, agressivo, como se o delineamento da luz fosse uma transposição da irregularidade mental do personagem para a forma do desenho.



Figura 28 : Página 48 de *Transsubstanciação* (1991)

Esse delineamento branco parece ele próprio lutar contra as sombras de Nanquim que colorem a página, demonstrando um conflito agressivo entre o objeto

delineado e o espaço exterior, por isso, quando Thiago se desespera frente a uma realidade que não compreende, também sua inadequação é violenta e explosiva, o que repercute em um estupro, no assassinio de transeuntes, chegando ao ápice com sua própria morte por fuzilamento. A agressividade, contudo, não é algo exclusivo da personagem, mas um elemento de seu universo narrativo como um todo, uma agressividade que já se apresenta no traçado do desenho.

Pode-se traçar aqui um paralelo com o que Wolk (2007, p. 29-47) considera “quadrinhos feios”, ou “desenho feio”⁹¹, ao pensar a arte de Crumb, Spiegelman e outros autores que fazem, na opinião do crítico, um quadrinho artístico, cujos desenhos não são bonitos no sentido de agradável e fácil apreensão, mas propositadamente agressivos, representando o estilo do autor e a necessária participação do leitor na busca por sua beleza.

Em uma primeira instância, portanto, pode parecer fácil inserir Mutarelli nesta mesma categoria, visto que a agressividade do traço é uma representação estilística do conteúdo narrativo, ambos representantes de uma particularidade do autor, reconhecível em outras obras suas, o que torna, por sua vez, possível atribuir a Mutarelli o título de *auteur*⁹² utilizado por Wolk (2007, p. 29) para delimitar as produções de quadrinhos autorais, ou seja, quadrinhos guiados pelo estilo de uma autor ou de um pequeno grupo de criadores (um roteirista e um desenhista, por exemplo).

Porém, a vinculação de Mutarelli à contracultura e a agressividade libertária é problemática. Em primeiro lugar, porque não há, no universo sombrio mutarelliano, libertação, algo existente nas obras de Crumb, por exemplo, assim como nas de Angeli e Laerte, a liberdade dessacralizadora da ordem social. A temática mutarelliana revela uma apreensão tanto mais sombria em seu universo diegético, quanto mais sóbria dessa realidade, não prevendo libertação. Sombria, porque inescapável, sóbria porque melancólica ao invés de satírica.

No que toca às influências estéticas, contudo, ressalta-se também que para além da influência da contracultura, do traço “feio” (WOLK, 2007, p. 29) que marca os quadrinhos autorais da década de sessenta em diante, há também uma aproximação da estética mutarelliana com o expressionismo alemão, tanto em suas representações na pintura, quanto no cinema.

⁹¹ “Ugly Comics” ou “Ugly draw”, no original, sem aspas.

⁹² Wolk empresta o termo usado para descrever o cinema de autor e o aplica aos quadrinhos.

Desse modo, apesar do próprio traço carregado de artistas como Crumb e Spielgman ser, de certa forma, uma herança tanto da caricatura, quanto da pintura expressionista, percebe-se que em Mutarelli, não apenas o traço é influenciado, mas o modo de apresentação dos motivos, ou seja, o tratamento do desenho. Isto pode ser visto na escolha do delineamento luminoso que recobre Thiago em meio as sombras, pois a iluminação de sua face, neste sentido, parece remeter ao filme *The cabinet of Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, no qual o foco de câmera é, muitas vezes cercado por sombras.

Mas a angulação e enquadramentos tortuosos, assim como o uso das sombras em Mutarelli estão associados a uma violência urbana, enquanto na obra de Wiene ela se estabelece em vinculação a uma loucura onírica. Isto é visível na diferença do delineamento do foco de Wiene, o qual é circular e regular, enquadrando o rosto da personagem e o de Mutarelli, irregular, errático como se fosse a aura perturbada de Thiago.

A proximidade estrutural é perceptível no tratamento dos planos, nos quais ângulos apresentam os objetos em formas tortuosas e inclinadas, como se vê na porta apresentada na vinheta média esquerda da página quarenta e oito de *Transubstanciação*, assim como na própria intertextualidade apresentada com o quadro de Edvard Munch *O grito* (1893), na página quarenta e sete, na qual o quadro se torna a testemunha dos horrores perpetrados por Thiago, o que ao mesmo tempo retoma o desespero e a angústia presentes no motivo da pintura de Munch, atualizando-os no contexto do universo narrativo mutarelliano.

A cena da morte de Thiago (Figura 28) é exemplo do estilo singular de Lourenço Mutarelli, pois no que toca ao tema, ela reflete a grotesca eviscação do protagonista, uma destruição corporal que espelha o que já havia sido realizado no nível psicológico durante a narração. Da mesma forma, esse carregamento caricato dos órgãos internos sendo explodidos para fora do personagem também é simbólico de um carregamento explícito dessa agressividade do universo diegético.



Figura 29 : Página 52 de *Transubstanciação* (1991).

Além disso, as onomatopeias que formam o pano de fundo da imagem provocam um ensurdecimento visual ao agregarem tanto a característica fônica, ou seja, representarem o barulho das armas, quanto, da forma como se dispõe, poderem ser

compreendidas como as próprias balas que atravessam paredes e formam uma moldura do corpo da personagem.

É também simbólico o destino desse personagem ensandecido que não consegue alcançar seu mórbido objetivo, sendo morto por um pelotão militar e não por uma pessoa que o ame, visto que, neste universo, tal relação parece impossível. Thiago poderia tirar a própria vida, mas isso seria um ato solitário e o que ele busca é uma resposta de outro sujeito, uma conexão com o outro que ele percebe inexistir na sociedade em que vive, dessa forma, sua tragédia é não encontrar alguém que o ame da mesma forma, não encontrar outra personagem com a qual exista um mínimo de conexão.

Para o protagonista de *Transubstanciação*, mesmo o ato de assassinar ao próprio pai foi visto como um ato de amor, no qual ele retiraria o pai de um mundo doente, contudo, é importante ressaltar que o amor misericordioso de Thiago é também paralelo a um rancor contra a figura paterna, considerada como sobre-humana, que reproduz uma temática recorrente na literatura mutarelliana do conflito entre o eu e o pai simbólico de Lacan, mas que, para além disso, expressa também uma característica da melancolia freudiana que é a expressão do ódio sobre o sujeito vinculado ao seu motivo de luto.

Thiago, como vários outros protagonistas de Mutarelli se recusam a terminar o processo do luto e, como os melancólicos, sabe que perdeu algo além do sujeito/objeto do luto, mas não identifica propriamente o que e, doravante, sofre continuamente um martírio que é produto de um rancor contra si próprio, mas que, revela-se simultaneamente como um rancor contra o próprio objeto/sujeito responsável pelo início do processo lutuoso e, no caso da narrativa de *Transubstanciação* (1991), como representante de uma etapa composicional da carreira do autor, percebe-se que o processo lutuoso melancólico é expresso por uma alternância da estaticidade frente a um sofrimento contínuo em um universo desesperante e instantes de explosão revolta interior que resulta em violência e destruição, espelhando aqui a alternância própria do melancólico entre os estados de estaticidade e mania.

Já a obra *Diomedes* (2012) apresenta essa agressividade direcionada a uma rebeldia e violência tanto temáticas quanto estruturais de forma intensiva apenas no primeiro volume de seu conjunto, o romance gráfico *O dobro de cinco* (1999), pois neste se revela um lado do protagonista que se abstrai nos romances gráficos seguintes. Refere-se aqui especificamente ao episódio em que ao ter sua realidade de degradação e humilhação evidenciada pelas cartas de Tarô lidas pela travesti Melissa, Diomedes

reage com extrema violência, espancando a cartomante e orquestrando o assassinato do domador Lorenzo, representante do homem marcado pela loucura frente à realidade, cuja rotina se baseia em receber doses astronômicas de tranquilizante, responsável também, em certa medida, pelo encontro de Diomedes com Melissa, ou seja, com a revelação de uma realidade que ele renega.

A página mostrada abaixo (figura 30), apresenta o momento posterior aos eventos de revelação que culminam na morte de Lorenzo. Nesta apresenta-se Diomedes em toda a sua degradação, drogando-se em um motel barato, procurando alienar-se do reconhecimento produzido por Melissa e da memória de sua própria violência contra Lorenzo.

Interessa observar o uso estrutural das sombras de Nanquim no quarto de Diomedes, as quais cercam a figura do detetive iluminado pela luz externa que invade a janela e cuja sombra é, por sua vez, inclinada, o que causa um estranhamento a princípio, mas que se mostra como uma tortuosidade do próprio personagem que no momento está deslocado, fora de rumo.

Contudo, nota-se que apesar do detalhamento persistir na elaboração do espaço e da figura da personagem, como se vê nas hachuras da barba de Diomedes, o mesmo não se apresenta nem tão carregado e nem tão escuro como em *Transubstanciação* e *Desgraçados*, cumprindo aqui a função de carregar a violência e o efeito de realidade de uma forma mais suave do que nestes romances gráficos prévios.

Por exemplo, nos outros romances gráficos que dão sequência à Trilogia de quatro, ocorre o clareamento e a suavização dos desenhos em um nível progressivo, havendo, inclusive, uma diminuição na representação caricata de Diomedes. Essa suavização temática, no entanto, não diminui o peso opressivo do universo mutarelliano sobre suas personagens, ou seja, a exploração de novas formas de representação pelo autor, ainda mantém as características de uma estética pessoal, particular, idiossincrática.

Inclusive parece que a suavização no que toca ao tratamento deste universo de forma menos agressiva e mais pícara, efetua um delineamento do universo negro que abarca as obras de Mutarelli tornando-o ainda mais real ao leitor que consegue muito mais facilmente identificar o fracasso e a impotência concretos de Diomedes do que o *Spleen* violentamente esquizofrênico e metafísico de Thiago, pois apesar de ambos serem representantes de uma degradação humana frente à sua própria realidade, há uma diferença importante nas ações e nos desejos dessas personagens.



Figura 30: Página 78 de *Diomedes* (2011).

Thiago em sua visão da morte como uma fuga sublime de uma realidade opressora se aproxima muito mais de uma paródia do romantismo do que de fato de uma tragédia humana, justamente por conta do exagero de sua dor. Por sua vez, Diomedes possui uma outra posição, já que há um reconhecimento e aceitação do fracasso pela personagem, cuja única rebeldia contra esse mundo de impotência, ou seja, cuja única ação é distrair-se como um detetive particular, sem de fato, obter sucesso nem mesmo em sua distração, visto que não desvenda nenhum dos casos que pega, desse modo, Diomedes se aproxima de Gaetano Sun no que toca a execução de uma ação vazia em universo sem alternativas.

É por isso que o assassinato de Lorenzo parece causar um impacto maior nesta narrativa do que os provocados por Thiago em sua busca passional pela morte e, nesse sentido, o termo armadilha, utilizado por Lucimar Mutarelli ao se referir a uma narrativa envolvente, é significativo:

Ao escrever *O Dobro de cinco*, o artista provou que sua linguagem está realmente nos quadrinhos. Nessa obra, é impossível dissociar um código de outro: são palavras e imagens que caminham juntas, construindo uma narrativa envolvente, uma armadilha. (MUTARELLI, L. 2001)⁹³.

O clareamento, a suavização da tonalidade em *Diomedes* ilude o leitor desavisado que pensa se encontrar dentro de uma paródia sarcástica dos romances *noir*, esquecendo-se de que por trás dessa ilusão ainda se esconde um mesmo universo opressivo e esse esquecimento, quando o universo de violência emerge, causa um choque de maior impacto neste leitor, envolvido nas piadas que Diomedes conta ou no traço mais agradável do desenho.

É importante ressaltar que o leitor da obra completa de Mutarelli reconheceria pistas dos pontos de contato deste universo sombrio dos quadrinhos do autor, principalmente entre *Transubstanciação* e *Diomedes*, pelo espaço do Grande Circo, referenciado na narrativa de Thiago pela figura de seu pai, Zoster, uma atração do Grande Circo, assim como um pôster deste personagem visto por Diomedes quando este visita o espaço em si do Grande Circo na narrativa *O dobro de cinco*.

⁹³ Lourenço Mutarelli e a Representação do Herói, Revista Agaue, vol. 3, nº1, jun. 2001, disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaue/ano3/numero1/agauev3n1_2.htm>



Figura 31 Página 216 de *Diomedes* (2012).

A ponte entre esse universo sombrio, compartilhado por estas narrativas, pode ser percebida também nas frases definidoras da personagem Diomedes tanto na página 216 do romance gráfico (figura 27), quanto na página 266 (figura 28), pois estas explicitam uma descrença totalizadora frente a toda e qualquer afirmação positiva, desse modo não há salvação para o protagonista, nem mesmo na morte, como podemos ver pela sua covardia quando confrontado com o assassino Gambeiro, pois aceitando primeiramente a escapatória propiciada pela morte, o detetive volta atrás, fugindo pela sua vida.

Portanto, a melancolia em *Diomedes* ainda persiste e, ao descobrirmos que se trata de uma posição patética em relação à sociedade e à realidade, desvenda-se a situação de Thiago como tão patética quanto a de Diomedes ou ainda mais, visto que o detetive em sua impotência apresenta maior resistência à sua própria desgraça e fracasso, tendo “aprendido a apanhar”, algo que Thiago se mostra incapaz de aceitar em sua fuga pelo suicídio.

Outra armadilha importante, usando novamente o termo de Lucimar Mutarelli, da forma de *Diomedes* comparada com a de *Transubstanciação*, se dá no nível da diagramação, já que se deve perceber que em *Diomedes* há uma mudança na diagramação dos quadrinhos de Lourenço que afeta ritmo e atmosfera narrativos.

A escolha por uma distribuição de vinhetas em 3 blocos horizontais por página, cujos tamanhos respeitam um ritmo simétrico de composição espacial, faz com que o ritmo de *Diomedes* (2012) adquira uma fluidez de leitura maior do que álbuns como *Transubstanciação* e *Desgraçados*, detentores de uma diagramação fora dessa estrutura, nos quais a disposição das vinhetas se dá em muitos casos por dois grandes blocos horizontais, mais truncados do que a métrica de três blocos.

A isto se soma que nestes blocos presentes em *Diomedes* há uma escolha por uma simetria das vinhetas em sua forma, ou seja, elas possuem um tamanho parecido e as variações não causam uma perda do ritmo de leitura e, quando há uma variação, esta serve para causar impacto e destaque, como mostra a disposição da página 78 (figura 30), na qual a vinheta inferior assume um tamanho maior, tomando dois blocos inteiros de distribuição e, evidenciando a decadência do personagem Diomedes.



Figura 32 Página 266 de Diomedes (2012).

Essa forma veloz do quadrinho, portanto, causa a confusão em muitos críticos que a denominam como cinematográfica, como se o quadrinho o fosse em subserviência

ao cinema, como se o ritmo veloz fosse um produto dos cinemas, assim como o tratamento do enquadramento, e não uma decorrência de um trabalho formal dos quadrinhos em si. Um exemplo disto é a nomenclatura dos planos de enquadramento que são passados da teoria dos cinemas para a teoria dos quadrinhos e que, por isso, são vistos como necessariamente cinematográficos, quando, de fato, muitos destes planos provavelmente já haviam sido usados primeiramente nos quadrinhos.

Por isso, quando se reconhece um fluxo próximo ao cinematográfico dada a velocidade da leitura dos quadrinhos mutarellianos, aqui se faz a ressalva de uma interestruturação de composição que não necessariamente parte de uma necessidade de se aproximar da outra mídia, mas sim de uma mudança na diagramação da própria forma que provoca, no leitor acostumado com a visualidade e ritmos cinematográficos, o efeito de reconhecimento.

É importante ressaltar aqui que a saga de Diomedes é uma releitura do romance policial, também conhecido como romance negro ou *noir* e que a estética dessa narrativa nos cinemas foi muito influenciada pelo uso realizado pelo expressionismo alemão no contraste imagético entre luz e sombras e planos de enquadramento, como mostra Fernando Mascarello:

Já do ponto de vista narrativo e estilístico, é possível afirmar (*grosso modo*) que as fontes do *noir* na literatura policial e no Expressionismo cinematográfico alemão contribuíram, respectivamente, com boa parte dos elementos cruciais. Entre os elementos narrativos, cumpre destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino. Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). E ainda a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. - além, é claro, da ambientação na cidade à noite (noite americana, em geral), em ruas escuras e desertas. Num levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos *noirs* traria no título original menção a essa iconografia - *night, city, street, dark, lonely, mirror, window*- ou aos motivos temáticos - *killing, kiss, death, panic, fear, cry* etc. (MASCARELLO, 2006, p. 182)

Dessa forma, a releitura de Mutarelli do romance policial também dialoga com esta influência em duas pontes, o cinema *noir* e o expressionismo alemão, mas no caso específico de *Diomedes*, os elementos externos, a estética do expressionismo alemão, a estética do filme *noir* e mesmo a picardia latino americana não resultam em um

encadeamento de citações, em uma multiplicação de vozes discursivas. Esses elementos são as marcas resultantes de um processo criativo que podemos identificar em origem como influências visíveis, mas que estão subordinados à voz autoral de Mutarelli e que não podem ser dissociadas uma da outra dentro da síntese idiossincrática que é o romance gráfico em questão.

A inserção dos elementos do expressionismo alemão deve ser ressaltada tanto quanto a dos elementos da contracultura, pois, apesar de ambos serem influências estéticas na obra de Mutarelli, cria-se a sensação de que estas foram devoradas e incorporadas em uma produção final muito próxima dos ideais modernistas brasileiros de antropofagia, pois essas estéticas europeia e americana são reincorporadas em um estilo particular, que não é simplesmente sua transposição, mas sua releitura, sua transformação em um estilo individual, particular.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 1928, apud TELES, 1976)

Obviamente, a antropofagia de Lourenço Mutarelli não é a mesma de Oswald de Andrade, mas há indícios fortes de uma persistência desse processo de devoração e redirecionamento não apenas de estéticas, como o expressionismo e o *noir*, os quais são muito próximos, nas composições de *Transubstanciação* (1991) e *Diomedes* (2012), como também de uma devoração de materiais, perceptível em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2013) e nos *Sketchbooks* (2014), assim como no compartilhamento e experimentação de diversas estruturas na composição dos romances e romances gráficos, como já demonstrado acerca das narrativas de *O cheiro do ralo* (2012), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) e *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005). O que se percebe na análise dos romances gráficos de

Mutarelli quadrinista é que o autor trata a arte como uma descoberta constante, como uma forma em tensão, sempre em movimento para a produção de novos significados. A mudança no uso do roteiro, os experimentos com a diagramação das vinhetas, assim como uma mudança no enquadramento e a interestruturação da trilha sonora e da interatividade nos quadrinhos de *Diomedes* são exemplos significativos.

Da mesma maneira, também se verifica essa experimentação em Mutarelli romancista, pois nenhum romance do autor se formula nos mesmos critérios estruturais que os outros, criando-se sempre em cada obra, uma relação única entre forma e conteúdo, uma nova exploração dessa dicotomia estrutural.

No seu romance de inauguração, *O cheiro do ralo*, publicado primeiramente em 2002, por exemplo, Mutarelli utiliza um narrador protagonista para explorar a subjetividade da linguagem poética em toda sua visualidade, utilizando-se para tanto a perspectiva de um romance lírico-satírico com explorações da forma dos parágrafos e da musicalidade das sentenças. Neste romance, como mostrado na sua análise realizada no segundo capítulo deste trabalho, realiza-se também uma redescoberta da página como elemento de sentido na produção escrita, vinculando-se a uma interestruturação do romance de 2002 com a canaleta dos quadrinhos.

Já em seu segundo romance, *O natimorto* (2004), o autor repete a presença de um narrador em primeira pessoa e também o procedimento de exploração de uma subjetividade poética expressa por um discurso poemático, ou seja, uma narração em que há um hibridismo estrutural do discurso narrativo com a forma do poema, contudo, há duas diferenças importantes entre esses romances:

A primeira é a criação da atmosfera, na qual Mutarelli trabalha com uma ordem de tensão cuja execução se dá pelo embate entre a subjetividade do narrador e da personagem Voz, em uma dualidade de sedução e agressão, num jogo complexo de aproximação e repulsão entre essas duas personagens. A segunda é o fato da forma poemática dos parágrafos da narração do fluxo de consciência deste narrador ser marcada pela interestruturação da diagramação visual com um outro elemento midiático, a narrativa do Tarô, como se pode notar na transição das páginas 72 à 79 do romance, no qual o narrador desvela os arcanos maiores do Tarô, chamados por Sallie Nichols de Trunfos:

Igualmente significativa e, decerto, igualmente misteriosa, é a ausência, em nosso baralho moderno, dos Trunfos do Taro, a saber, as

cartas que serão os marcos da nossa viagem. Esses Trunfos - às vezes denominados *Atouts* - compreendem um conjunto de vinte e duas cartas que não pertencem a nenhum dos quatro naipes. Cada uma delas tem um nome intrigante (O MAGO, A IMPERATRIZ, O ENAMORADO, A JUSTIÇA, O ENFORCADO, A LUA, e assim por diante), e as cartas são numeradas. Arrumados em sequência, os Trunfos parecem contar uma história pela imagem. (NICHOLS, 2007, p. 19)

Dessa maneira, as construções frasais dos personagens parecem ser dispostas como se fossem cartas sendo esparramadas por uma cartomante, tirando-as dos baralhos e virando-as sobre a mesa. O discurso, desse modo, parece se dobrar sobre a página, revelando-se a cada frase como na leitura das cartas, cada virada do baralho constitui um elemento da narrativa total que se forma pela leitura destas cartas em conjunto.

As figuras nos Trunfos do Tarô contam uma história simbólica. À semelhança dos nossos sonhos, elas nos vêm de um nível que a consciência não alcança, e muito distante da nossa compreensão intelectual. Parece apropriado, portanto, comportar-nos em relação a esses personagens do Taro de maneira muito parecida com a que usaríamos se eles nos tivessem aparecido numa série de sonhos que retratassem uma terra desconhecida e longínqua, habitada por estranhas criaturas. Com tais sonhos, as associações puramente pessoais têm valor limitado. Podemos fazer melhor a conexão com o seu significado através da analogia com mitos, contos de fadas, dramas, quadros, acontecimentos históricos, ou qualquer outro material com motivos similares, que evocam universalmente grupos de sentimentos, intuições, pensamentos ou sensações. (NICHOLS, 2007, p.23)

A obsessão do narrador de *O Natimorto* (2004) na leitura dos novos arquétipos do Tarô baseados nas imagens contra o tabagismo veiculadas pelo ministério da saúde no verso dos maços de cigarro se transpassa para o eixo da construção do discurso narrativo do romance que espelha o próprio Tarô, pois o autor interpreta essas imagens atribuindo a elas a mesma leitura das cartas, uma interpretação que retoma elementos intertextuais com a mitologia e com as narrativas ancestrais do ser humano, as quais se ligam com uma espécie de sentimento universal da humanidade. Nesse sentido, a transformação dos maços de cigarro em novos Trunfos é um ato que espelha forma e conteúdo em uma nova experimentação mutarelliana.

Na imagem da página 72 fica óbvia a exploração do espaço da página como um elemento de composição da narrativa, visto que a página aqui assume não a função de tela, como em *O cheiro do ralo*, mas a de mesa, uma mesa na qual as cartas são

dispostas, função espelhada no romance pelo discurso narrativo. A experimentação, portanto, retoma procedimentos já explorados em *O cheiro do ralo*, mas na busca por um novo desenvolvimento, uma nova descoberta da escrita.

Exatamente por isso é significativa a mudança dessa exploração entre os dois primeiros romances do autor e sua terceira obra, *Jesus Kid* (2004), nascida da encomenda de um roteiro de baixo custo, mas escrita como um romance, visto que o escritor considerou a forma roteiro, naquele momento, como “fria”, preferindo trabalhar com a forma romanesca, descoberta na realização de *O cheiro do ralo*.

Da mesma forma, Mutarelli já tinha experiência com os seus próprios roteiros de quadrinhos, uma estrutura que serve, no caso, como pré-texto, por isso, a preferência pelo romance é significativa, assim como o uso do roteiro, mais tarde, como elemento de composição de *Miguel e os demônios* (2009).

É importante ressaltar que em *Miguel e os demônios* há uma interestrutura de composição, na qual as estruturas do roteiro são hibridizadas no romance, desse modo, junta-se os elementos do roteiro (descrição, sentenças curtas, termos técnicos da filmagem...) aos elementos do romance, enfatizados pelo uso de um narrador externo que é intruso das emoções dos personagens.

Mas *Jesus Kid* é singular, visto ser o terceiro romance do autor e o primeiro a ser encomendado como roteiro, porque a presença do narrador em primeira pessoa é uma continuação da estética iniciada em *O cheiro do ralo* e *O Natimorto*, mas ao mesmo tempo uma separação, pois nesta obra Mutarelli explora um novo uso do narrador em primeira pessoa, criando um romance cuja diagramação parece se aproximar dos livros tradicionais no que toca ao tamanho e a organização dos parágrafos, distanciando-se, talvez propositalmente, da estruturação do roteiro e diferindo, portanto, da exploração de uma diagramação narrativa em forma de poema, como ocorre em *O cheiro do ralo* e *O Natimorto*.

1 — o Mago

Sobre a mesa
uma faca
representa
o primeiro naipe do baralho.
Gládios.
Gládios
corresponde ao nosso naipe de espadas.

Uma pequena vara
fállica
representa
o naipe de bastões,
que corresponde ao de paus.

Vemos também
sobre a mesa uma taça,
naipe de taças,
copas.

E moedas simbolizam
o naipe de pentagramas,
ouros.

A sequência dos naipes
simboliza
a evolução espiritual
do homem.

Inicia com a espada,
o instinto destrutivo,
e na passagem de naipe
a espada se converte em cajado:
paus.

Na ascensão,
o cajado
torna-se

Figura 33 : Página 72 do romance *O Natimorto* (2004)

Desse modo a composição narrativa do romance *Jesus Kid*, vale-se de uma visualidade que não é produto do uso da página como espaço, ou seja, da distribuição do texto na página em seu caráter imagético, como pintura, mas sim um produto do trabalho da construção semântica textual, a qual evoca cenas em cada uma de suas sentenças, misturando aos diálogos e encontros rotineiros do narrador constantemente elementos de conflito, como se este estivesse o tempo todo enfrentando o seu entorno e, dessa forma, também criando uma ilusão de ações em uma narrativa cujos acontecimentos em grande parte ocorrem apenas dentro da mente do narrador. Portanto, a velocidade da sentença curta, somada a uma descrição narrativa rica marcada pelo uso constante de verbos cria um efeito de ação em cenas inusitadas, nas quais a ação em si não seria um efeito esperado.

Apertamos as mãos. Eles continuam sorrindo. Me olham com estranheza e admiração, como se vissem um corcunda ou um anão. Um deles diz que me imaginava diferente, mais alto talvez. “Mais parecido com Jesus Kid”, diz o outro. Eu rio feito uma gueixa, cobrindo a boca com a mãozinha. Tento parecer amigável, dócil feito uma cadelinha. Trinta mil, levo dois anos para ganhar essa soma escrevendo os *western* de bolso. Fábio levanta a mão e o garçom prontamente entrega o menu. Eles olham rapidamente e proferem frases em francês. Corro o dedo pelo cardápio e escolho pelo acaso. Aponto para o garçom e digo:
-Vou querer um desses.
- Acompanha *boillabaisse*?
O desgraçado do garçom tentando me derrubar. (MUTARELLI, 2004, p. 13)

A obra *Jesus Kid* (2004) talvez seja a que apresenta o humor mais leve das obras de Mutarelli em sua atribuição satírica, mas mesmo nessa construção cômica, o tema da impotência perante o universo é ainda constante, visto que o riso é provocado pela crise criativa e financeira de um narrador impotente frente ao mercado livresco que o coisifica e que coisifica sua arte, assim como do mercado cinéfilo, representado pelos Gargantas, os quais exigem dele condições absurdas de produção ao o obrigarem a não sair de um hotel.

Os produtores, por suas imposições e pelo descaso frente ao trabalho do escritor, de certo modo, reificam-no, pois assumem a absurda ideia de filmar a dor da criação literária, do processo de escrita e, desse modo, transformam essa literatura e essa experiência de criação em mercadoria, visto que o próprio escritor precisa aceitar essa prostituição do seu trabalho e da sua pessoa por dívidas financeiras.

A diminuição do escritor ocorre inclusive pela sátira já presente na nomeação desse narrador como Eugênio, pois remete à junção do pronome pessoal “Eu” e ao substantivo “gênio”, o que cria uma alusão à figura do escritor como um indivíduo genial, tocado pelas musas, como apetece ao ideal romântico de criação literária. Essa alusão, contudo, é dotada de paródia, visto que a figura de Eugênio é deprimente, tratando-se de um indivíduo com sérios problemas psicológicos, financeiros e que, como escritor, vivencia durante o romance uma extrema dificuldade de escrever que não se aproxima tanto da genialidade quanto da mediocridade.

Portanto, neste romance, o autor cria uma narrativa que desvenda o lado patético do escritor, mas não poupa aos cineastas e editores nesse desvelamento humano do ridículo papel social, dado que mostra tanto o patético executado por quem não possui poder financeiro, quanto o por quem exerce este poder monetário de forma sádica que pode ser inconsciente, no caso dos cineastas e consciente no caso do editor que remete à concepção do narrador de *O cheiro do ralo*, sádico e perverso, cuja origem de certa forma é prenunciada na história presente em *Sequelas* chamada “Aquela Velha História”, entre as páginas 64 e 66, no qual a Cigarra é humilhada pela Formiga que exerce a transação monetária trocando o dinheiro pelo rebaixamento do outro, numa coisificação do sujeito humilhado pelo sádico que possui prazer em humilhar.

No que toca a forma, a narrativa de *Jesus Kid* parece operar em uma aproximação com o cinema que se realiza no eixo sintagmático pelo ritmo das sentenças que são sempre permeadas por verbos, o que revela uma tessitura do romance atenta para o eixo estrutural, mas que procura, ao mesmo tempo, distanciar-se dos experimentos da página como tela, como realizado em *O cheiro do ralo*, e da página como mesa, já produzido em *O natimorto*, focando-se mais na construção de um texto que incorpore, justamente, uma união entre a forma tradicional livresca e o ritmo cinematográfico, buscando aqui conciliar o *western* de bolso, a “alta literatura” e o cinema.

Essa conciliação entre “cultura de massa” e “alta cultura” parece ter um lugar constante na obra de Lourenço Mutarelli, visto que percebe-se a sua conjunção em *O cheiro do ralo* nas uniões constantes dos romances contemporâneos e de elementos da televisão, como Johnny Bravo e a pornografia, assim como em *O natimorto* temos essa dicotomia disposta nas figuras do tarô tradicional e da contrapropaganda governamental em advertência ao tabagismo, a qual, inclusive, mescla-se ao baralho como novos Trunfos.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, como já visto, a loucura de Júnior pode ser tanto entendida em sua visualidade gráfica como um esfacelamento da escritura, numa remissão à obra de Cy Twombly (alta cultura), quanto um representativo do esvaziamento do sinal televisivo (baixa cultura), da televisão em chiado por não receber o sinal da emissora.

Essa dicotomia também se mostra na oposição entre dois personagens no romance *Miguel e os demônios* (2009), pois a troca que se realiza entre Miguel, policial, e Osvaldo, jornalista e aspirante a escritor, na qual o primeiro oferece ao segundo histórias das ocorrências policiais em troca de comentários sobre filosofia e literatura eruditos, pode ser vista na reunião destes elementos culturais considerados como dissociativos:

Miguel rasga o pacote. Quatro cortadores de unha em diferentes tamanhos numa bolsinha de plástico. Osvaldo é jornalista, repórter policial e escritor. Sempre traz uns mimos de R\$ 1,99. Osvaldo quer escrever um romance policial. Conhece os tiras de quando cobre as matérias. Osvaldo precisa de histórias. Osvaldo adora ouvir relatos. Em troca, Osvaldo sempre oferta uma lenda ou uma pérola do conhecimento intelectual. (MUTARELLI, 2009, p. 15).

Por isso, em *Miguel e os demônios* percebe-se novamente a continuação de um experimentalismo estético por Lourenço Mutarelli, já que neste romance, assim como em *A arte de produzir efeito sem causa*, o autor utiliza um narrador em terceira pessoa, experimentando uma nova forma de narração em oposição aos seus três primeiros romances. Mas essa experimentação com esse foco narrativo em terceira pessoa ocorre de forma diferente em cada um desses romances, pois ao invés de usar este narrador para valer-se do discurso indireto livre, como no romance de 2008, usa em *Miguel e os demônios* de um hibridismo com a forma roteiro, o qual vale-se de um emprego abundante do discurso direto e de uma limitação da onisciência de um narrador que só consegue captar cenas e alguns pensamentos que criam um efeito na atmosfera da narração, mas não desvendam os mistérios criados pela narrativa ao leitor, como se percebe no discurso do delegado Carlos, estabelecido entre o demoníaco e a loucura:

Carlos espuma. Os olhos giram. Sua pele adquire um tom esverdeado. Uma enfermeira e um médico entram às pressas.
- “Escutai e prestai atenção: a hora daquele grande dia de juízo está próxima, pois o Anticristo nasceu e foi gerado...”

O médico sinaliza para a enfermeira. Ela corre e prepara um tranquilizante intravenoso.

Entra outro enfermeiro. Nem com a ajuda dele o médico consegue imobilizar Carlos, que continua a blasfemar.

- *Exsurge, Deus, judica causam tuam!* “Arrenego de Deus e da puta que O pariu se foi parido!” Miguel! Miguel! Vai até Mogi das Cruzes ver o filho que tu geraste! Vai descobrir onde se funda a Babilônia, Miguel! Vai lá ver com teus próprios olhos! “*Venganza! Sobre el cuerpo muerto de Miguel se extiendan las alas negras de Satanás; sobre su cabeza y sus propiedades reinen los espíritus del mal. Sobre su familia las faltas recaerán!*” Vai, Miguel! Ama o teu Deus, o filho da mula, Babel! Babel! Vá beijar o cu de Cibeles! Não é isso que ela sempre te pede? “Beija meu cu! Beija meu cu!” Miguel, tua Maria era a mula!” (MUTARELLI, 2009, p. 107)

A verificação do mistério místico do Anticristo como cria de Miguel com Cibeles (alusão realizada pela fusão de Maria e Mula na figura de Cibeles) fica comprometida pelo delírio do enunciador, o qual se encontra em um hospital e que precisa ser contido pelos médicos e enfermeiros que chegam. Além disso, quando Miguel vai de encontro a uma outra fonte de informação mística é desviado da mesma pela morte da personagem Sueli e o narrador, assim como em *A arte de produzir efeito sem causa*, não fornece propositalmente uma visão fora dessa cena que de fato explicita o mistério.

Desse modo, o romance de 2009, realiza uma paródia do gênero policial padrão, no qual o leitor deve desvendar um enigma, criando um que não se elucida ao final da narrativa, sendo esquecido pelo protagonista, que se desvia da elucidação por um outro motivo, por um evento imposto pelo destino. Nesse sentido, o romance retoma procedimentos operados pela *Trilogia do Acidente*, contudo, valendo-se de um humor mais negro e sombrio do que a picardia de Diomedes.

Isso porque enquanto Diomedes busca encontrar a magia representada por Enigma ou por Lisboa e, como representante do universo mutarelliano está fadado a não encontrá-la, mas aceita sua situação com uma submissão angustiante a seu destino, Miguel se encontra entre uma busca pelo bem e o mal, o qual se representa na dualidade sexual de Cibeles, travesti que incorpora em si os elementos de homem e mulher e que se apresenta, no discurso ensandecido do delegado como uma divindade demoníaca, um aspecto disfórico que encontra um reflexo na angústia do protagonista dividido entre o desejo e o dogma social.

É interessante ressaltar que essa retomada da atmosfera sombria, presente também em *A arte de produzir efeito sem causa* pela possessão/loucura do protagonista Júnior, está acompanhada de uma fusão da forma romanesca com a forma roteiro no

romance Miguel e os demônios. Isso é perceptível na citação acima na descrição de ações na entrada de enfermeiros, mas mais especificamente pela inserção de termos e descrições técnicas pertinentes à forma do roteiro em outras cenas como a abaixo:

Sépia.

Terreno baldio. Imagem borrada, luz difusa. Lembrança. Um menino solitário brinca com um graveto. Miguel, menino. Detalhe da mão do menino erguendo o graveto para o céu. O graveto acompanha o percurso de aviões que passam. Esquadrilha da Fumaça. O menino tropeça e cai. Percebe um cão vira-lata morto a seus pés. O menino se levanta e com o graveto cutuca, levemente, o cão. (MUTARELLI, 2009, p. 9)

Toda a descrição narrativa se estabelece nesta cena em paralelo à descrição do roteiro. A tonalidade da película como sépia, o efeito de borrar a cena pela imagem, assim como o uso da luz difusa e do detalhe da mão como *close-up* formam um romance que está brincando com a forma roteiro, antigamente recusada na criação de *Jesus Kid* (2004), outro romance que, assim como *Miguel e os demônios* (2009) foi também encomendado como roteiro. Desse modo, Mutarelli no romance de 2009 experimenta não somente com a visualidade do cinema, mas retorna a uma experiência a que se recusou em *Jesus Kid*.

O experimentalismo continua a ser uma marca da estética de Mutarelli também em *Nada me faltará* (2010), pois neste, inclusive, o autor parte para uma busca radical de minimalismo composicional ao eliminar o foco narrativo e a descrição do romance, valendo-se apenas do discurso das personagens em sua criação. Isso estabelece tanto um hibridismo com a forma do drama, quanto como apontado por Milton Sgambatti Júnior, da dos quadrinhos. Para ele o romance é composto

(...) apenas a partir de diálogos, como uma espécie de *graphic novel*, sem as ilustrações e sem os balões, apenas com texto. Ao construir essa história sem as intervenções de um narrador, o livro nos oferece a oportunidade de reconstruir a história por meio dos vazios deixados ao longo do caminho. Assim, diálogos, reticências e espaços vazios revelam-se como evidências de gestos de um fluxo narrativo, mesmo que fragmentado e descontínuo, a apontar uma direção a seguir, como se fossem parte integrante de uma *graphic novel* ainda não ilustrada. (JÚNIOR, 2013, p.48)

O apagamento do narrador, portanto, revela um experimentalismo no uso do foco narrativo que beira à radical inovação modernista, o que se intensifica pela

destruição da descrição sobreposta por discursos diretos dos personagens que se esparramam em cenas. Desse modo, pode-se pensar em uma interestruturação de composição com os atos teatrais, como já dito, ou com uma construção de vinhetas sem desenhos, repletas apenas com balões de fala, como propõe Sgambatti Júnior.

A interestruturação como resultado do experimentalismo é uma constante na obra Mutarelliana, por isso, tem-se em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2013), a congregação da pintura e da fotografia, na qual a primeira recria a segunda tentando incorporar a estaticidade desta. Esta discussão se torna ainda mais complexa com a presença de páginas com pintura figurativa e páginas com pintura abstrata, numa dualidade da representação no eixo temático e em uma representação que evidencia, justamente, a forma.

Essa alternância em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2013) de imagens figurativas e abstratas parece remeter ao próprio procedimento de refeitura das fotografias pela pintura, ao evidenciar esta como o material primário da composição da obra, pois embora enfoque tematicamente a fotografia e se utilize uma composição da narração como um álbum de momentos estáticos e, nesse sentido, uma remissão ao álbum fotográfico, ao utilizar a pintura abstrata como um elemento alternado, o autor tanto chama a atenção para um outro sentido que não referencial, quanto evoca o material da pintura, a tinta e o papel, justamente pela ausência de motivos e figuras representadas nesta.

Desse modo as pinturas abstratas ampliam os significados da narrativa, ao criarem sensações visuais que dialogam com o discurso do narrador, podendo ser compreendidas como remissões à saudade, à loucura, ao desgosto e em seu caráter de abstração, ao próprio elemento fantasioso do possível encontro entre o pai do narrador e os seres extraterrestres.

A abstração também se liga ao esfacelamento dos sentidos da memória paterna ao misturar as fotos da família com as fotos de estranhos, um evento no nível narrativo que espelha o procedimento de deslocamento da conexão entre o texto e a imagem do romance gráfico no nível estrutural, pois esta conexão não segue uma mesma ordem cronológica em relação à narrativa, ou seja, a imagem pode representar um evento passado, enquanto o texto escrito apresenta um tempo presente.



Figura 34 Exemplo de abstração em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2013)

Rafael Martins (2012), percebe esta relação importante entre a fotografia e a pintura como elementos de composição de *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*, indicando, inclusive a relação de esfacelamento temporal provocado pela não linearidade simultânea de texto e imagem, além de apontar um dado importante, o

de que este romance gráfico é diagramado como um livro de páginas não numeradas, que, desse modo, espelha a não ordenação temporal da narrativa e a dissociação entre texto e imagem no romance gráfico:

A inserção de uma característica desestabilizadora na história, as fotografias, desloca ainda mais o relacionamento entre a imagem e a palavra. As imagens se enchem de memória ao mesmo tempo em que se esvaziam de significado. Entre o particular e o universal, o conhecido e o desconhecido, o real se torna precário. As fotografias retratam a ausência, a cada nova página uma nova busca por significado, por ligações com o passado narrado, com o presente vivido. (MARTINS, 2012, p.8)

Martins parte para uma análise da fragmentação do indivíduo pós-moderno, numa relação paralela da fragmentação do discurso de um sujeito fragmentado e o objetivo aqui proposto é exatamente de provar que este romance gráfico, assim como toda a estética mutarelliana, é produto de uma ideologia utopicamente moderna, que busca um experimentalismo contínuo. Por isso, esse deslocamento da forma do romance gráfico no elo entre imagem e texto, visto como um reflexo do sujeito fragmentado por Martins, é aqui percebido de outra maneira, como a junção do eixo estrutural com o eixo narrativo na representação da cisão que ocorre na narrativa entre a memória e a realidade.

Dessa forma, é interessante pensar em como uma estética modernista se relaciona com um contexto pós-moderno, no qual há uma destruição das produções totalizantes e um enevoar das estruturas, escamoteadas pela mídia e pela sociedade e reorganizadas em espelhos de si próprias, como percebe-se nos prédios da arquitetura pós-moderna, cujas janelas espelhadas não os transformam em uma modificação do entorno urbano, mas os separam do mesmo ao mesmo tempo em que os espelham, o que em um conjunto de prédios pós-modernos cria no transeunte a sensação de que todos são o próprio entorno.

Isso levou ao que Jameson considera como a abolição entre dentro e fora (1991, p. 98), ou seja, com uma ruptura radical das estruturas que vai desencadear na não-diferenciação entre texto e contexto, o que também resulta como reflexo de uma presentificação, ou seja, como uma abolição da linearidade temporal que é ocasionada pela reprodução de imagens e técnicas em um modo de repetição constante. Essa repetição é uma das marcas da pós-modernidade apontadas por Tânia Pellegrini:

E hoje, definitivamente- não é mais novidade dizer-, vivemos num mundo de imagens. Nunca foi tão forte a sensação de *déjà vu*, de já ter estado num lugar quando lá se chega pela primeira vez. Todas as paisagens nos parecem visitadas, todas as faces conhecidas, todos os caminhos trilhados, todas as histórias contadas e todos os quadros já vistos: tudo é uma imagem transmitida pela TV ou um dado disponível no computador. (PELLEGRINI, 1993, p.6)

A abolição entre texto e contexto, entre dentro e fora, portanto, é vista por Jameson e Pellegrini como paralelas a uma fragmentação dos discursos na pós-modernidade, isto é, a uma heterogeneidade de vozes e textos que compõe enunciados por colagem e que resultam, em muitos casos, em uma sobreposição de ruídos que não transmite uma mensagem, mas que se calam mutuamente devido a sua simultaneidade, visto que se repetem umas às outras. Essa nova sobreposição de vozes em oposição a homogeneidade orgânica da obra de arte, dotada de um discurso unívoco, faz com que, para Jameson, desapareça a possibilidade de realização de uma obra de arte:

De fato, em uma das mutações pós-modernas extraordinárias nas quais o apocalíptico subitamente se transforma no decorativo (ou pelo menos diminui abruptamente em “algo que você tem em casa”), o lendário “fim da arte” hegeliano – o conceito premonitório que sinalizou a vocação anti- ou transaestética suprema do modernismo de ser mais do que a arte (ou também do que a religião, ou mesmo “filosofia”, em um sentido mais estreito) – agora modestamente apazigua-se no “fim da obra de arte” e na chegada do texto. (JAMESON, 1991, p.XVII, tradução minha).⁹⁴

Cria-se então o conceito de texto, no qual pode-se inserir não somente a criação artística, mas também elementos do contexto, como a arquitetura e o corpo, como as citações midiáticas, como o design automobilístico ou a modelagem dos móveis planejados como objetos de leitura, como elementos textuais, visto que não há mais diferença entre texto e contexto, tudo pode ser lido e analisado igualmente pelo crítico literário.

Essa uniformidade do texto é marcada, para Jameson, pela heterogeneidade do discurso, ou seja, pela colagem de vozes díspares na forma final, o que cria uma

⁹⁴ Indeed in one of those extraordinary postmodern mutations where the apocalyptic suddenly turns into the decorative (or at least diminishes abruptly into “something you have around the home”), Hegel’s legendary “end of art” – the premonitory concept that signaled modernism’s supreme anti- or transaesthetic vocation to be more than art (or religion either, or even “philosophy” in some narrower sense) – now modestly simmers down into the “end of the work of art” and the arrival of the text. (JAMESON, 1991, p.xvii)

inorganicidade nestes textos que, necessariamente, para o crítico, resulta de uma sobreposição da colagem de outras vozes ao estilo individual.

Por isso, para Jameson, a paródia não pode existir na pós-modernidade, mas era presente na modernidade, porque havia o que se considera como um estilo idiossincrático do indivíduo criador que dava origem a uma obra orgânica e não a um texto. Apesar de se perceber que para Jameson, as condições de recepção invalidam a produção de um texto orgânico, percebe-se que em Mutarelli há a tentativa sempre constante da criação de uma obra que se encaixe neste modelo de um estilo individual.

Com certeza a paródia encontrou solo fértil nas idiossincrasias dos modernos e seus estilos “inimitáveis”: a longa sentença Faulkneriana, por exemplo, com seus gerundivos esbaforidos; a visualidade Lawrenciana pontuada por um irritante coloquialismo; (...) ... Isto se mostra de certa forma como característica, enquanto eles ostensivamente desviam da norma, a qual então se auto reafirma de modo não necessariamente hostil por uma mimetização sistemática de suas excentricidades premeditadas. (JAMESON, 1991, p. 16, tradução minha.)⁹⁵

Nas obras de Mutarelli há a plena realização da paródia e não do pastiche, como considerados por Jameson, porque acredita-se que haja um desejo criador que relê a tradição tendo em vista a consciência histórica proposta por Eliot (1920), ou seja, uma consciência da presença do passado no presente do autor, no momento da criação o que concebe um movimento dialético de tensão entre o indivíduo e a tradição, uma concepção da história como uma roda que desafia o simulacro de estase criado na contemporaneidade.

A tentativa de se dissociar deste simulacro, rompê-lo e restaurar um movimento perpétuo de recriação é um ato utópico e idealista, mas também dialética na concepção da sociologia de Lucien Goldmann (1867), pois surge aqui como um movimento de tentativa de reestruturação do conceito de obra de arte, o qual é perceptível na fala do próprio autor em entrevistas:

Muda. Muda mesmo. A arte tira as pessoas de um transe, de um consumo, muda o seu ritmo, sua frequência, atrai pessoas que se relacionam com essa frequência, e salva, sim. Você vê na periferia

⁹⁵ To be sure, parody found a fertile ground in the idiosyncrasies of the moderns and their “inimitable” styles: the Faulknerian long sentence, for example, with its breathless gerundives; Lawrentian nature imagery punctuated by testy colloquialism; (...) ... All these strike one as somehow characteristic, insofar as they ostentatiously deviate from a norm which then reasserts itself, in a not necessarily unfriendly way, by a systematic mimicry of their willful eccentricities. (JAMESON, 1991, p.16)

isso. Ontem, meu filho pediu para assistir com ele um documentário sobre a vida do Eminem [*rapper americano*], de quem ele gosta, e é isso, o cara foi totalmente salvo pela arte.⁹⁶

Reconhece-se uma concepção de arte de vanguarda utópica nesta citação, visto que o autor concebe idealmente uma arte que possui o poder de transformar o seu ambiente, de transformar a sociedade, este conceito utópico da vanguarda que concebe a arte como transformação é o apontamento do futuro que salta da prisão de um tempo solidificado na pós-modernidade. E, neste caso, a tentativa de se distanciar de uma transformação do utópico em banal, por meio de uma busca da criação de uma evolução formal constante que não permita a sua solidificação.

Mas estas questões precisam ser relativizadas e especificadas frente à sociedade brasileira contemporânea e à obra de Lourenço Mutarelli, pois seja na comédia de *Jesus Kid* (2004), seja nos fotogramas narrativos da composição de *Miguel e os demônios* (2009), a sociedade brasileira como um todo é vista de forma negativizada, corrupta de valores e cruel em sua organização. Deste modo, o sadismo do melancólico protagonista de *O cheiro do ralo* (2010) é corresponde à apática violência de *Miguel e os demônios* (2009), assim como à desestruturação de Júnior de *A arte de produzir efeito se causa* (2008) e à psicopatia do Agente de *O Natimorto* (2004), na medida em que a violência destas personagens, sua crueza frente aos objetos sensíveis (por apatia ou por loucura), expressam uma visão crítica do autor de uma sociedade humana doentia.

Talvez o melhor retrato dessa sociedade seja, de fato, não as cenas apocalípticas de *Transubstanciação* (1991), nas quais suicídios e assassinatos preenchem um palco trágico, mas a postura de passiva aceitação da derrota do detetive Diomedes, a qual é compartilhada por Júnior, assim como na apatia de Miguel de *Miguel e os Demônios* (2009) e Paulo de *Nada me faltará* (2010).

A passividade e a apatia são elementos que casam com a ausência da capacidade de expressar sentimentos, uma falta de empatia que é, em si, amoral, assim como com uma revolta que é particularmente odiosa dos protagonistas contra eles próprios, mas também contra o universo ao seu redor, pois nesse rancor passivo há uma honestidade inerente aos melancólicos que revela não apenas os defeitos dos protagonistas, mas por relação sinedóquica, já que os protagonistas são representações de indivíduos de uma

⁹⁶ Entrevista do autor para Igor Carvalho, publicada em Outubro de 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/blog/2013/10/lourenco-mutarelli-a-arte-de-produzir-historias/>>

determinada classe social (classe média brasileira), da sociedade a qual eles pertencem no universo narrativo e que, por sua vez, espelha a sociedade brasileira atual.

É interessante notar que há uma certa similaridade entre a incapacidade de amar dos protagonistas mutarellianos e a crescente antipatia social brasileira no que toca ao uso dos espaços públicos, seja no aumento da violência no trânsito, ou em episódios de preconceito em aeroportos e shoppings, pois percebe-se que nestas esferas há um crescimento paulatino da antipatia pelo outro, pelo diferente, em grande parte motivada por diferenças econômicas, dado o recente acesso de pessoas de baixa renda a bens de consumo anteriormente inacessíveis, mas que não se restringe a isto, como se percebe na violência aos homossexuais, motivada por uma revelação da homofobia no Brasil graças à conquistas recentes dos direitos homoafetivos, assim como à quebra de tabus na televisão brasileira que repercutiram em um medo moral da classe média brasileira pela “perda de valores familiares”.

Ressalta-se aqui a análise que André Singer, Marilena Chauí e Vladimir Safatle apresentam acerca da classe média paulista em mesa debatedora sobre a ascensão conservadora em São Paulo, realizada em 2012⁹⁷, pois a visão destes pensadores sobre o assunto é extremamente esclarecedora sobre a condição da sociedade brasileira contemporânea.

André Singer aponta para um crescimento do neoliberalismo no Brasil que trouxe consigo um retorno do conservadorismo acrescido dos valores neoliberais de esforço individual e foco na atividade privada que, conseqüentemente, possui uma antipatia a esforços públicos e de classe.

Essa análise é compartilhada pela filósofa Marilena Chauí que a expande em uma concepção do autoritarismo e fascismo da classe média paulistana, visto que, para a filósofa, o neoliberalismo complementa uma ideologia autoritária e oligárquica já instaurada na sociedade brasileira, justificando-a pela compressão dos espaços públicos e pela expansão da vida privada, o que causa, de certo modo, um aumento do ódio de classe passional que se sente invadido no espaço público pelo diferente, dado que possui a concepção de que o espaço público é apenas mais uma faceta de seu espaço pessoal, privado, particular.

⁹⁷ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=2DsAn_98zuY>, <<https://www.youtube.com/watch?v=W1nlazm1XaI>> e <https://www.youtube.com/watch?v=ZjiQQlgkBVM>. Acesso em 20/03/2015

Essa concepção autoritária do espaço público pelo brasileiro é também perceptível na canção do músico Criolo *Não existe amor em SP* (2011), pois como o próprio título introduz, trata-se de uma questão importante da imposição de um valor moral pela sociedade que não é carregado de empatia, mas, pelo contrário, tal imposição é caracteristicamente acompanhada de uma antipatia em relação ao outro motivada por um rancor que o próprio antipático não consegue definir claramente, pois não compreende que estas relações possuem uma origem na macroestrutura social que ele ignora:

Não existe amor em SP
Os bares estão cheios de almas tão vazias
A ganância vibra, a vaidade excita
Devolva minha vida e morra afogada em seu próprio mar de fel
Aqui ninguém vai pro céu (CRIOLO, 2011).

Tanto Criolo quanto os filósofos da USP percebem uma questão importante na sociedade contemporânea que é o crescimento da violência motivada por razões passionais, em um apagamento do racionalismo político e um acirramento das paixões morais e religiosas no indivíduo brasileiro contemporâneo.

O recente linchamento da dona de casa do Guarujá acusada de bruxaria é exemplar nessa questão, porque seu linchamento carrega em si toda a marca de uma violência medieval, ignorante da razão e motivada por boatos da internet e fundamentalismo religioso, mas também revelam uma antipatia crescente pelo diferente na sociedade brasileira que decorre de um isolamento social cada vez maior dos núcleos familiares, que cria indivíduos cada vez mais incapazes de perceber e conviver com as diferenças.

Isto é notável na arquitetura urbana do país, como percebe-se na diferença dos bairros no passado, detentores de muros baixos e portões serrilhados, os quais possibilitavam o contato do espaço interno e privado com o espaço externo e público da rua, local onde os vizinhos encontravam-se e faziam da rua e do bairro um local de convívio, de comunhão, com os bairros contemporâneos, nos quais há o aumento exponencial de casas de muros altos e portões inteiriços e elétricos, os quais vedam qualquer contato com o exterior e isolam o espaço privado.

Apesar dessa modificação estrutural das casas decorrer de um medo da violência, ela é, de certa forma, condicionante de uma mentalidade de burgo, semelhante à que, em classes mais altas, vai se desenvolver nas comunidades isoladas

dos condomínios fechados e que por sua própria existência é também um sintoma da violência na sociedade brasileira pelo apagamento do público pelo privado que está estritamente ligado à ausência de apoio à políticas públicas no país e, decorrentemente, às raízes da desigualdade social.

Essa é uma característica importante que pode ser sintomática da ausência de reconhecimento do outro na sociedade atual, mas não é a única, pois no Brasil especificamente precisa-se levar em conta a degradação do ensino público fundamental e básico, cujo foco é numérico quantitativo e não na qualidade do ensino ou mesmo na qualidade do ambiente de ensino como se percebe pelas inúmeras greves decorrentes da ausência de aumento salarial para os docentes.

Porém, a degradação do ensino é motivada por uma apatia da população em relação à questão, afinal, a educação e o conhecimento não são objeto de reverência na sociedade brasileira por si próprias, mas citando aqui a fala de Chauí no debate de 2012, são objetos de reverência da sociedade brasileira o diploma e aquilo que ele traz de benefícios sociais, pois a sociedade “opera com signos de prestígio” (CHAUÍ, 2012) ou seja, de aparência ao invés de essência, dessa forma, não importa, segundo a filósofa, para a sociedade o saber, mas sim o parecer que sabe, o distinguir-se do proletariado por intermédio do diploma de ensino superior. Tal postura já é satirizada por Oswald de Andrade em *Manifesto da poesia pau-brasil*:

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (ANDRADE in TELES, 1976,)

A ausência de letramento e educação básica se percebe também nas vendas de livros do mercado editorial brasileiro, as quais são baixíssimas frente a outros mercados editoriais, dado que são objetos considerados caros pela população. Mas também encontram-se outros exemplos sintomáticos desse signo de prestígio atrelado ao autoritarismo na costumaz expressão “sabe com quem está falando?”, nas “carteiradas”, assim como nos títulos de doutor auto atribuídos à donos de empresas, ou fazendeiros, nossos doutores de doenças não tão anônimas assim.

A isso se soma a crescente onda de fanatismo religioso e conservadorismo que no Brasil é especificamente evangélica, mas que espelha aí uma dicotomia crescente no mundo entre extrema esquerda, como podemos ver nas eleições recentes da Grécia e da

Espanha e extrema direita, com os atentados na Noruega, assim como o acirramento do conflito islâmico com o assassinato de cristãos na África e no Oriente médio por grupos extremistas.

Contudo, no Brasil o fanatismo religioso, em conjunção com a restauração neoliberal e o autoritarismo histórico da sociedade provocam um conservadorismo particularmente brasileiro, dado que há uma elevação do indivíduo e da vida privada sobre o espaço público que se expande por conta de um autoritarismo hierarquizante das diferenças sociais, somando-se ainda a uma repulsa pelo diferente justificada pela fé que separa escolhidos de rejeitados, o que torna especialmente enrijecida toda e qualquer dessemelhança em desigualdade.

Essas posturas políticas são reflexo de uma sociedade que tende à um conservadorismo crescente, ou nas palavras de Marilena Chauí em especial atenção à classe média, uma sociedade fascista, a qual busca uma nova marcha da família, um novo regime militar, mas isto é também reflexo de uma população iletrada e inculta que se mobiliza passionalmente no cenário político e social, ao invés de racionalmente, visto que sua capacidade argumentativa se resume a palavras de ordem muitas vezes paradoxais e rotulações que criam uma cisão política entre um suposto lado direito e um suposto lado errado, ou seja, uma sociedade que não argumenta e cuja reflexão é mínima.

É por isso que a questão pós-moderna acerca da obra de Mutarelli precisa ser relativizada quando posta no contexto brasileiro, pois o individualismo e o simulacro, associam-se sim à esta sociedade no que toca ao crescimento de um vão entre os indivíduos, mas estas questões precisam ser especificadas ao contexto de autoritarismo e conservadorismo da sociedade brasileira que é muito mais retrógrada do que estagnada.

Dessa forma, a sociedade passional é expressa nas narrativas de Mutarelli sob a perspectiva de um narrador melancólico, que por sua condição de extrema crítica desvela a sensação que sente ao leitor de desesperança e descrença em um mundo sem razão, nesse sentido o riso provocado pela condição patética desses protagonistas se mostra como um espelho ao próprio leitor.

Talvez por isso a obra de Mutarelli possua em paralelo ao eixo temático de desesperança que circunda os protagonistas, uma experimentação formal constante, o que se nota como uma marca da estética do autor paulista, perceptível em cada nova obra que produz, pois apesar de existir uma perpetuação temática e, em certa medida, de

tom estilístico, parece que Mutarelli busca sempre algo novo, como uma roda em constante movimento.

Pois desse modo, o aspecto melancólico temático pode ser visto como simbólico da recusa autoral em aceitar a imposição ideológica pós-moderna da impossibilidade de inovação artística, uma recusa em compactuar com a impossibilidade do novo, com a impossibilidade da mudança. Mas no eixo social, essa inovação e hibridização é também uma antagonização do conservadorismo desta sociedade, pois estruturalmente a rejeita por uma práxis progressiva de experimentação composicional.

Por isso a experimentação como um movimento perpétuo adquire importância, já que ele tenta desesperadamente romper com a impossibilidade do novo, do inovador em um contexto no qual todas as vozes se repetem, ou seja, um contexto em que se produz um esvanecimento dos significados transformando o utópico em objeto corriqueiro. Nesta situação a fala de Simioni em sua análise acerca da obra *A arte de produzir efeito sem causa* parece trazer uma discussão importante sobre a posição da estética de Mutarelli:

Se é verdade que as fronteiras do pós-moderno parecem sempre estar recuando no tempo, a presença de contornos alusivos a uma nova – e deve-se destacar o “nova” - estrutura do realismo identificada por Schøllhammer, elemento que poderia nos remeter a mais evidente característica do alto modernismo, a de constante ruptura, ao invés de borrar ainda mais nosso entendimento sobre *A arte de Produzir Efeito sem Causa*, apresenta-se como uma marca de um tempo ao qual o novo já não constitui mais o requisito indispensável para a produção artística. Aquilo que não se pode perder de vista, é que o próprio modernismo também demarca uma referência temporal e, por isso, também sujeita à reapropriação pós-moderna. Tal afirmação poderia até mesmo justificar a presença de resquícios que lembram elementos da narrativa fantástica, também um movimento de pós-vanguarda, bem como a busca pela retomada da condição de especificidade da arte, outra forte tendência modernista no texto de Mutarelli. Observa-se, entretanto, e como possibilidade, que agora essa necessidade não emerge como uma prática totalizante, como identificaram os opositores do discurso modernista, mas sim como resposta ao eminente esvaziamento que invade as esferas de produção cultural, entre elas a literatura, na sociedade da metafísica realizada. (SIMIONI, 2012, p. 7).

Simioni nota os resquícios do modernismo na arte mutarelliana e destaca os elementos de ruptura, porém aponta os problemas dessa ruptura em uma sociedade na qual a inovação é concebida como uma impossibilidade, o que, impossibilitaria a criação de uma arte totalizante, visto que o produto seria transformado, imediatamente, em texto. Assim, Simioni concebe o

movimento de ruptura mutarelliano não como restauração de um modernismo, mas como uma resposta aguda a este simulacro, um corte com o mesmo.

Esta resposta autoral, portanto, é marcada pelo movimento contínuo de experimentação criado pela obra do autor que, para a visão desta tese, não se estabelece como uma ruptura com a ruptura, ou seja, como uma vanguarda contemporânea, mas como uma reestruturação de ideais modernistas na pós-modernidade. É o experimentalismo como valor permanente que sempre busca um novo significado, uma nova forma que se estabelece em tensão com uma sociedade na qual o novo se apresenta como impossibilidade.

Nesse sentido, percebe-se uma semelhança de Mutarelli com Oswald de Andrade, não nas escolhas temáticas, ou mesmo em qualquer elemento biográfico, visto que Oswald, como membro da vanguarda heroica, concebe sua criação em um movimento histórico de renovação das tecnologias e da criação de uma nova sociedade que utopicamente se presume tecnocrata. Já Mutarelli se encontra em uma sociedade pós-moderna, na qual o sonho da tecnocracia foi transformado em produtos de consumo que, de fato, não revolucionaram a estrutura social.

Na estética de Oswald há a presença de uma ideologia do experimentalismo radical, o qual se vincula a vanguarda utópica e nesta, percebe-se que busca uma perpétua dessacralização da forma, visto que por meio desta dessacralização há de surgir uma forma futura, uma forma que, talvez, renove as estruturas enrijecidas.

As Memórias Sentimentais de João Miramar foram, realmente, o verdadeiro "marco zero" da prosa brasileira contemporânea, no que ela tem de inventivo e criativo (e um marco da poesia nova também, naquela "situação limite" em que a preocupação com a linguagem na prosa aproxima a atitude do romancista da que caracteriza o poeta). Romperam escandalosamente com todos os padrões então vigentes, fazendo a autocrítica inclusive (voluntária ou involuntária) da própria tentativa romanesca anterior e paralela de Oswald (*A Trilogia do Exílio*, 1922/ 1934, fundida num volume único, *Os Condenados*, 1941). (CAMPOS, 1971, in: ANDRADE, 1971, p.12)

Como revela Haroldo de Campos em seu prefácio a *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a obra de Oswald se estabelece como um “marco zero” da prosa e poesia modernistas brasileiras em um movimento de ruptura com as técnicas passadas, renovando-as formalmente por intermédio da paródia.

É desse modo que se nota um movimento similar em Mutarelli, deslocado do contexto da vanguarda de 1922, frente não a um futuro social, mas a uma recuperação da inovação formal que parece, no momento, esquecida, tornada fórmula, como o próprio autor afirma em entrevista ao jornalista Caio Luiz⁹⁸, do site Ideia Fixa:

Sou em essência escritor, mas preciso me jogar para não me acomodar e porque sou experimental. Estou perdido e indo para um lugar que desconheço. Há um bando de cordeiros por aí reproduzindo referências ao seguir o rebanho. Sou praticamente um punk de moicano invertido com meu “do it yourself”. Não entendo como alguém faz a mesma coisa por 30 anos, seguindo fórmulas. (MUTARELLI, 2014, in: LUIZ, 2014, s/p)

Pelas palavras de Mutarelli, portanto, percebe-se essa inquietude da renovação como valor permanente, uma produção que se recusa a valer-se de fórmulas prontas e repetitivas, mas que busca sempre uma criação, ou, recriação, que transmute o passado em futuro, fazendo que a obra parta rumo ao desconhecido e não ao simulacro, ao *deja vu*.

Talvez por isso seja tão difícil classificar a obra mutarelliana, mesmo nos quadrinhos, nos quais, apesar de reconhecido como “mestre”, já recebeu as alcunhas de marginal ou de poeta maldito, sendo muitas vezes classificado como romântico ou barroco, pela temática profana de suas narrativas e pelo contraste entre branco e preto no preenchimento do nanquim. Isso parece decorrer de uma inadequação do autor ao conjunto de seus contemporâneos, eles próprios já marcados como um grupo heterogêneo de difícil classificação em escolas ou movimentos que os possam agregar como um todo. Há um desenvolvimento de experimentação na obra de Lourenço que o coloca a parte deste conjunto heterogêneo, destacando-o dos demais.

Tal fato é, na visão deste trabalho, originário de uma vinculação estética própria ao modernismo heroico, assim como uma característica única do autor que o assemelha, nesse sentido a Oswald e Mallarmé: a visualidade. O pensamento que se estabelece por meio não somente da escrita, mas da imagem, como apontou Campos (in: ANDRADE, 1971, p.27): “É bem possível que a influência primordial na prosa de Oswald — um visual por excelência — seja ainda, para além da assimilação da teoria e da prática literária futurista, a transposição imediata de suas descobertas pictóricas nas exposições de Paris.”.

⁹⁸ <http://www.idealixa.com/esquizofrenia-mutarellica/>

Ou seja, há uma visão única destes autores que compreendem a narrativa não somente como texto, mas que traçam em suas linhas um movimento ambivalente entre o pictórico e o textual que renova ambas as formas. Desse modo, apesar de suas diferenças contextuais e temáticas específicas, acredita-se que assim como Oswald renovou a prosa modernista, Mutarelli renova a literatura contemporânea.

Nesse sentido a estética mutarelliana parece buscar reestruturar essa capacidade de estranhamento desestruturada pela sociedade, mas diferentemente da obra de Oswald, na qual o foco da mudança está estabelecido na obra de arte, a qual conteria utopicamente a ideia de renovação e de salto em busca de um futuro por meio da desestruturação dos significados e da recepção.

Já estética de Mutarelli parece deslocar esse foco para a recepção do leitor, isto é, o aspecto de inovação, de inovador, deixa de ser um dado imanente à obra de arte e passa a ser uma construção dialética do processo de recepção dessa obra de arte pelo leitor, o que se torna não uma ruptura radical dos significados e das formas, mas uma busca de reestruturação da apreensão desses significados e formas.

Obviamente, essa reestruturação só é possível com o leitor-ideal, ou seja, com o leitor qualitativo, aquele que pode ler e adicionar à leitura que realiza novos significados, co-criando sua leitura e, dessa forma, sendo por ela modificado. Há de se considerar, contudo, que este leitor ideal convive com o leitor-padrão, aquele que realiza uma leitura de consumo da obra, ou uma leitura quantitativa e que, por isso, não está interessado em co-criar ou em ser modificado pela leitura.

A reestruturação buscada pela estética mutarelliana passa também por uma permanência da antropofagia modernista de Oswald, mas a antropofagia mutarelliana está relacionada a dois fatores importantes de sua estética, a melancolia e o experimentalismo. A melancolia temática configura um espelho de uma preservação do individualismo modernista na estética mutarelliana, o qual está necessariamente ligado com o ideal de inovação que está agregado ao experimentalismo do autor.

Talvez se possa pensar que a estética mutarelliana está relacionada a um melancolismo que tenta preservar a sensação de estranhamento (CHCLOVSKI, apud TOLEDO, 1976) particular da infância, ou seja, a capacidade de se maravilhar com os objetos e com situações como se estas fossem vistas pela primeira vez.

Essa sensação de estranhamento buscada como objetivo de preservação aparece no eixo da composição por intermédio de um experimentalismo antropofágico que busca surpreender não apenas o leitor na recepção, e nesse sentido abre-se a distinção

do leitor quantitativo e do leitor qualitativo feitas por Moretti (2014) acerca da diferença entre a leitura ocidental e oriental, que no contexto da obra de Mutarelli significam uma possível resposta e sentimento de retorno ou não, mas também um ato composicional que busca surpreender-se no fazer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Buscou-se ao longo desta tese traçar um percurso analítico acerca das estruturas e interestruturas que permeiam a obra de Lourenço Mutarelli, com especial atenção a três de suas obras, os romances *O cheiro do ralo* (2012) e *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) e o romance gráfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2004).

Desse modo o trabalho passou, necessariamente, por uma explanação dos conceitos de estrutura e de interestrutura, assim como pela problemática terminologia deste conceito utilizado por críticos de teorias de vertentes distintas, como Gonçalves (1994), Goldmann (1967) e Benjamin (2011), pois a questão inicial que se levantou quanto ao conceito de estrutura foi a escolha entre o uso de um conceito operacional (como o utilizado por Gonçalves ao tratar das homologias estruturais) e um conceito historicizado (como o utilizado por Goldmann, precursor de Gonçalves no uso do termo homologia estrutural).

Tal escolha foi complexa, dado que a aplicação do termo por Gonçalves em *Laokoon revisitado* traz consigo uma ampla revisão histórica da discussão proposta por Lessing em 1755 acerca do diálogo entre as artes pictóricas e das artes da escrita, sendo o problema apresentado pela sua teoria o uso do termo de homologia estrutural como um conceito autônomo, algo que não ocorria nas análises realizadas por Goldmann em *Sociologia do romance* (1967), mas que apresentava um outro problema, visto que as homologias que o autor busca são referentes apenas a um diálogo da obra com o meio de produção, o que torna mais complicada sua aplicação na análise de uma estética comparativa estrutural.

A saída encontrada por esta tese, portanto, foi tentar conjugar no conceito de estrutura um amálgama da operacionalidade do conceito de Gonçalves, e, conseqüentemente, sua habilidade na análise comparativa entre literatura e artes pictóricas, com a historicização e visão dialética presentes no conceito de Goldmann, passando nesta união pelas concepções de mídia como apresentadas por Jameson (1991) e especificando este termo como suporte, ou seja, como o meio de transmissão, deste modo, diferenciou-se que toda mídia é uma estrutura, mas nem toda estrutura é uma mídia.

Isto porque a estrutura também cobre para este trabalho as técnicas de composição utilizadas em diferentes mídias que não são específicas de cada uma, assim

como as específicas que podem ser transplantadas ou traduzidas em outra mídia. Do mesmo modo, a diferença de gêneros está relacionada a diferenças estruturais que não passam, necessariamente, por uma diferença midiática.

Tendo definido o conceito de interestrutura o trabalho se voltou para um percurso histórico e teórico da definição de romance, visto que as análises realizadas se voltam tanto para dois romances contemporâneos quanto para um romance gráfico. Nesta etapa buscou-se cobrir diferentes visões teóricas acerca da concepção do gênero e de sua possível origem, o que, no caso do romance, trata-se de um espectro amplo de opções, pois não há um consenso sobre um ponto histórico de origem, o qual para autores como BAKHTIN (1988) e DOODY (1996), pode remontar à Grécia antiga com os chamados proto-romances gregos, enquanto WATT (2010) e FREEDMAN (1975) demarcam o século XVIII na Inglaterra como ponto de origem, levando em conta a questão de publicação em texto e a veiculação editorial, e MORETTI (2014), por sua vez, aponta os problemas de uma eurocentralização do romance que ignora completamente a existência do romance oriental, principalmente da produção do romance na China, ou seja, três visões completamente distintas.

As dificuldades em se delimitar a origem do gênero é a mesma que se encontra para delimitar as suas estruturas e regras próprias, dado que o romance é uma forma que devora outras formas, o que se mostrou na própria crítica aos apontamentos de Watt acerca de Defoe, Richardson e Fielding, dado que Watt caracteriza estes três autores como formadores de um tipo de romance, quando, para este trabalho, percebe-se que eles criam três formas distintas de romance. Por isso, aqui adotou-se o conceito de romance como uma forma interestruturalizada em sua essência e tal pensamento leva em conta aqui os apontamentos de Bakhtin (1988) sobre o gênero, principalmente na sua visão acerca de uma forma que é produto de uma sociedade em transformação, assim como de uma era de heteroglossia, de uma pluralização linguística, o que na nossa atual época pode inclusive ser expandido para uma pluralização das linguagens e das estruturas.

Assim, apresentou-se junto a pequena descrição histórica do romance uma explanação descritiva dos quadrinhos como arte independente da literatura e dos romances gráficos como um gênero próprio dos quadrinhos. A relação, contudo, foi realizada de forma muito sucinta, servindo apenas como uma introdução para aqueles não familiarizados com esta forma específica de narrativa.

É a partir deste arcabouço teórico que se introduz a visão desta tese acerca da obra de Lourenço Mutarelli como produto de uma estética que trabalha com as relações interestruturais e com a hibridização da forma romanesca, tanto na produção de romances quanto de romances gráficos.

Nessa situação, as três obras escolhidas como corpus central deste trabalho foram essenciais para a análise das interestruturas, pois apresentaram durante o desenvolvimento dos capítulos a possibilidade de exemplos distintos de interestruturação. Na primeira análise, por exemplo, realizada no segundo capítulo desta tese, observou-se como o romance gráfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005), apresenta interestruturação com as técnicas do cinema e da literatura em um compartilhamento de estruturas comuns, principalmente no que toca ao ritmo marcado pelo corte narrativo, assim como na função do foco narrativo em sua capacidade de ampliar ou restringir aspectos visuais da narrativa.

Neste capítulo analisou-se também a construção do deserto como uma alegoria de um lócus atemporal, representativa da oposição entre realidade e ficção e, dessa forma, apresentou-se os conceitos de ficção e realidade na formação da memória no romance, a qual é, em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, vista como ficcional, como criação.

Esta análise se expandiu compreendendo o processo de retomada de elementos da tradição por intermédio da paródia, como ocorre no intertexto presente em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* como quadro de Pieter Brueghel, *O triunfo da morte*, de 1504, o que demonstrou um processo de recriação parodística que evidencia não apenas um autor propenso ao experimentalismo, mas dono de uma estética consciente da tensão dialética entre inovação e tradição.

Já no terceiro capítulo, retoma-se a análise dos efeitos de interestruturação com o cinema no romance *O cheiro do ralo* (2010), destacando-se o foco narrativo como derivado de uma percepção do autor da página como um elemento visual e não somente textual, o que demonstra uma composição do romance muito próxima da estética de diagramação dos quadrinhos e da montagem cinematográfica.

Além disso, notou-se que a estrutura de ritmo da escrita, responsável pelo fluxo denominado cinematográfico é uma estrutura partilhada pela forma do poema, como mostrado na análise da descrição subjetiva do narrador deste romance, visto que a voz narrativa do narrador de *O cheiro do ralo* é sintaticamente expressa na diagramação dos parágrafos como versos poemáticos.

Ainda se analisou a construção das imagens da bunda, do olho e do ânus dentro desta narrativa e principalmente como estas são evocadas no romance mutarelliano simultaneamente como transgressão e dessubjetificação do outro pelo narrador. Aqui evocou-se as ideias de BATAILLE (2003), para uma comparação do erotismo apresentado na obra de Mutarelli como reificação e abjeção e na obra do escritor francês como libertação e contestação dos tabus.

Do mesmo modo, o capítulo quatro teve seu foco na análise interestrutural, mas focou-se na obra *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), a qual, na visão desta tese, desenvolve um dos experimentalismos mais radicais do autor paulista, apresentando uma transição da escrita para a imagem que é temática e materialmente explorada no romance pela representação da loucura do protagonista Júnior.

Dessa forma foram notadas semelhanças no procedimento de representação de Mutarelli e a estética da escritura caligráfica de Cy Twombly, no que toca ao apagamento dos motivos e na evidenciação do material como conteúdo. Essa aproximação da obra mutarelliana com a estética de Twombly revela o próprio experimentalismo de Mutarelli, algo pouco comum na escrita contemporânea. Como arcabouço teórico para a análise da transição escrita-imagem, valeu-se dos apontamentos de ARBEX (2006) e CHRISTIN (2006), acerca do caráter duplo da escrita entre caráter sonoro e visual.

Este capítulo ainda focou brevemente na intertextualidade que o romance de Mutarelli cria com a obra de William Burroughs, mais especificamente com os romances *Naked Lunch* (2007), *Eletronic Revolution* (2012) e *Cities of the red night* (2013), assim como com a própria vida de Burroughs, ela mesmo já tornada texto na adaptação de David Cronenberg *Naked Lunch* (1991), também retomada no romance mutarelliano.

Os intertextos com a vida e obra do escritor beat aparecem como manifestação e possível causa da loucura de Júnior em uma retomada dos conceitos de palavra vírus e possessão de Burroughs, contudo, essa relação intertextual não foi o foco do trabalho e pode ser mais explorada por outros pesquisadores, principalmente em uma abordagem estrutural do uso do *cut-up* por Burroughs e a diagramação escolhida por Mutarelli em *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).

No último capítulo do trabalho então dedicou-se menos espaço do que a princípio era desejado para a análise de *Diomedes* (2013), a qual diluiu-se na comparação com outras obras do autor para a demonstração do experimentalismo

formal como um valor permanente na estética de Mutarelli. Por isso, um elo importante de análise estrutural foi referente ao trânsito na obra do autor entre as artes visuais e as artes da palavra, cabendo papel fundamental nesta relação os quadrinhos, visto serem uma mídia híbrida em sua natureza, uma ponte entre a escrita e a pintura.

Neste quesito, a análise que inicialmente seria aprofundada em *Diomedes* (2013), tornou-se um percurso da estética do autor abordando, principalmente, a suavização dos motivos e da sua arte-final desde a produção de *Transubstanciação* (1991) e *Desgraçados* (1993), até a transição que se percebe no clareamento de *A soma de tudo parte I* (2001) e *A soma de tudo parte II* (2002), últimos álbuns da trilogia, frente à *O dobro de cinco* (1999), a primeira obra de *Diomedes* (2013), marco importante dessa mudança temática-estrutural nos quadrinhos de Mutarelli.

Com isso, procurou-se provar como este autor, deslocado de seus contemporâneos, busca uma inovação formal dos procedimentos estéticos que está mais próxima do movimento modernista brasileiro heroico do que da contemporaneidade. Para tanto, elencou-se no último capítulo proto-análises dos romances *Jesus Kid* (2004), *O natimorto* (2004), *Miguel e os demônios* (2009) e *Nada me faltará* (2011), assim como do romance gráfico *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (2013), cuja função era explanar esse percurso exploratório da estética mutarelliana.

Tal estética é concebida nesta tese como uma estética modernista e melancólica, valendo-se aqui do termo utilizado por FREUD (1972), pois considerando que o sujeito melancólico é aquele que se recusa a efetuar o processo lutuoso, considerou-se que a obra de Mutarelli por intermédio da melancolia e da experimentação procura preservar o efeito de estranhamento da obra modernista, mas divergindo o foco dessa transformação da obra para o processo de recepção da mesma, tornando-, dessa maneira, o leitor em co-criador.

Desse modo, após traçar um desenvolvimento da forma romance, concluiu-se que esta, como híbrida e volúvel, serviu aos propósitos do autor no que toca a experimentação, da mesma maneira como ocorre com os álbuns de arte sequencial considerados como romances gráficos, ou seja, aqueles que não podem ser considerados como panfletos ou tiras, mas que assumem propositadamente o caráter de obra fechada do romance, pois a carreira de Mutarelli começa com os romances gráficos, com os quadrinhos e destes não se distancia, visto que leva o pensamento da página como tela, da composição visual, também para o romance escrito.

Assim, um fato relevante nessa análise das obras mutarellianas como componentes de uma estética modernista é, como mencionado, a ausência do autor nos manuais de literatura e nos estudos contemporâneos de história da literatura brasileira, como se nota no excelente estudo sobre o tema de Schøllhammer (2009), no qual o autor é apenas brevemente mencionado.

Por isso, é importante ressaltar que Lourenço Mutarelli, entre este ano de 2015 e o próximo lançará pelo menos mais dois romances pela companhia das letras, um encomendado como roteiro para o produtor Fernando Sanches, sob o título de *O grifo de Abdera* e o outro pelo projeto Amores Expressos, que previsto para 2012 deve ser publicado até o segundo semestre de 2016, ou seja, são mais dois novos romances que podem possibilitar duas novas experimentações do autor com formas distintas.

Do romance *O grifo de abdera* já há indícios em entrevistas⁹⁹ de que o mesmo tratará de três histórias distintas que se entrecruzam, algo ainda inédito na obra romanesca do autor, somente antes realizada em seus álbuns. Além disso o autor é um artista prolífico e continua a produzir também outras formas de arte, envolvendo-se em projetos de teatro e curtas metragens, evidenciando-se assim um constante processo criativo. Portanto, seja como autor, diretor ou ator, Lourenço surge como uma figura trans-criadora na literatura e arte contemporâneas, inovando-se sempre para não ser dominado por sua própria técnica.

Desse modo, é muito difícil ainda apreender todas as suas possibilidades ou de se firmar uma estética mutarelliana definitiva, visto que há explorações a cada nova criação que podem fugir de uma determinada coleira cerceadora, escapando assim de denominações fáceis e limitadoras. Contudo, há certos motivos e temas recorrentes na poética mutarelliana que parecem persistir em menor ou maior grau. Estes, aparecem em uma maior relação com o conteúdo do que com a forma, embora em alguns casos haja uma recorrência nesta também.

Em suma, espera-se com este trabalho ter se conseguido contribuir para a fortuna crítica sobre a obra ainda em produção de Lourenço Mutarelli, assim como para os estudos de estética comparada, apresentando uma visão que seja útil e que abra caminhos para novos trabalhos nestas áreas.

⁹⁹ <http://www.idealixa.com/esquizofrenia-mutarellica/>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. W. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 1947. Disponível em: <http://www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ_esp/fil_dialetica_esclarec.pdf>. Acesso em 30 dez 2013.

ANDRADE, A. C. N. B. *Trans-formações (a)temporais em Il Decameron: de Pasolini a Boccaccio*. São José do Rio Preto, 2010. 211f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto, São Paulo, 2010.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARAÚJO, G. A arte de produzir natimortos. **Lucero**, nº20, 2011. p. 68-84. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/1p73h206>>. Acesso em: 05 ago 2012

ARAÚJO, P. G. Memórias fraturadas: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº 37 - Brasília, janeiro/junho de 2011, p. 123-140. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3708.pdf. Acesso em 12 jun 2014

ARBEX, M (org.). *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: programa de Pós-graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora da UNESP, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, M. V. Entre as artes. In: CASA NOVA, V., ARBEX, M., BARBOSA, M. V. *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 18-34.

BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso: imagines, gestos, voces*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 1986.

_____. *The Empire of signs*. New York: The Noonday Press. 1992.

BATAILLE, G. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *The Solar Anus*. Disponível em:< <http://theanarchistlibrary.org/library/georges-bataille-the-solar-anus> > Acesso em 10 jun 2014.

_____. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Trad. Carlos Valente Lisboa: Hiena, 1994.

BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2011.

_____. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. M. Barbosa, H. A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRINK, A. *The Novel, Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. 1998. New York: New York University Press.)

BOLTER, J. D; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Massachusetts: MIT Press, 2000.

BURROUGHS, W. *Electronic Revolution*. Ubuclassics, 2005. Disponível em: <http://busyreadywhat.org/Authors/Burroughs,%20William/Burroughs-%20electronic_revolution.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2012.

_____. *Naked Lunch*. New York: Groove Press, 2001. Versão digital Kindle, 2007. Retirado de: <<http://www.amazon.com/>>.

_____. *Cities of the red night*. Holt Paperbacks, Versão digital Kindle, 2013. Retirado de: <<http://www.amazon.com/>>.

CANDEIAS, D.L. *Lourenço Mutarelli, Literatura e Mitologia*. São Paulo, 2007.107f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, 2007.

CAMPOS, H. *Miramar na mira*. 1971. In: ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*, 1971, p. 3-30.

CHCKLOVSKI, V. A arte como procedimento, 1917. In: TOLEDO, D. O. *Teoria da Literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. inicial-final

CHRISTIN, A. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, M (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: programa de Pós-graduação em Letras: Estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

CIRNE, M. *Para ler os quadrinhos*. Petrópolis: Vozes, 1972

CLÜVER, C. Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, v.6, p 11-42, 1998-99.

COHEN, M. Dick Tracy: in pursuit of a comic book aesthetic. In: GORDON, I; JANCOVICH, M; McALLISTER, M. P. (org.) *Film and Comic Books*. Jackson: University of Mississippi Press, 2007.

COLMER, J. Form and Design in the Novel. In: _____. *Approaches to the novel*. London and Endinburgh: Oliver and Boyd, 1967. p. 1-17.

COURTÉS, J. e GREIMAS, A. J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

CRUZ, A.C.S. Caricatura e charge: Apontamentos sobre carnavalização e inversão da realidade no jornalismo. **PJ:Br, Eca-USP, vol. 7, nº13, out.** p. inicial-final, 2010.

D'AMBROSIO, O. Milagres da Santa de Casa. **Jornal da Unesp**, Religião, Out de 2001. Disponível em: < <http://www.unesp.br/aci/jornal/161/especial.htm> > Acesso em: 07 jun 2014.

DANIELEWSKI, M. Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.

DOODY, M. A. *The true story of the novel*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.

DOOM. Direção de ANDRZEJ BARTKOWIAK. Estados Unidos: Universal Studios. 2006. DVD. "1h53min." Color, Legendado, Ing. Fra. Esp.

DOOM CLASSIC COMPLETE. Id Software: Texas, Windows 8. Nuvem (STEAM).1995. Retirado de: < <http://store.steampowered.com/sub/18397/>>.

EAGLETON, T. *The English Novel: An Introduction*. Malden: Blackwell, 2005

_____. *A ideologia da Estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

EIKHENBAUM, B. A Teoria do Método Formal. 1916. In TOLEDO (org.). *Teoria da Literatura*, formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 3-38.

EISENSTEIN, S. *Film form*. Houghton Mifflin Harcourt, Kindle Edition, 2014.

_____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER. W. *Narrativas Gráficas*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2008.

ELIOT, T. S. *Tradition and the Individual Talent*. 1920. In: BRADLEY, S.; BEATTY, R.C.; LONG, E. H. *The American Tradition in Literature Revised*. Vol. 2. Nova Iorque: Norton, 1962 p. 1167-1174.

FELLUGA, D. "Modules on Lacan: On Desire." Introductory Guide to Critical Theory. Jan. 2011. Purdue University. Disponível em:

<<http://www.purdue.edu/guidetothetheory/psychoanalysis/lacandesire.html>>. Acesso em: 22 jul 2014.

FARINACCIO, P. Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli. **est. lit. bras. contemp.**, Brasília, n. 42, p. 241-253, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/15.pdf>> Acesso em: 02 jun 2014

FRANCO, E. Quadrinhos Brasileiros ou Universais? In: GUIMARÃES, E. (org). *O que é a História em Quadrinhos Brasileira*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

FREEDMAN, R. *The Novel*. New York: Newsweeks books. 1975.

FREUD, S. Fetichismo (1927). In: *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 151-160

_____. Luto e Melancolia, 1915. In: FREUD, S. *Obras Completas: A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

GOGGIN J; HASLER-FOREST, D. Out of the gutter: reading comics and graphic novels. In: AUTOR *The rise and reason of comics and graphic novels*. Jefferson: McFarland, 2010. p.1-24.

GONÇALVES, A. *Laokoon revisitado*. São Paulo: EdUSP, 1994.

GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GORDON, I; JANCOVICH, M; McALLISTER, M. P. (org.) *Film and Comic Books*. Jackson: University of Mississippi Press, 2007.

GRAHAM, W. A. *Beyond the written word: oral aspects of scripture in the history of religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GROENSTEEN, T. *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 2010

JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Postmodernism: or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JONES, G. *Homens do amanhã*. Trad. Guilherme da Silva Braga, Beth Vieira. São Paulo: Conrad, 2006.

JÚNIOR, M. S. *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me Faltará*. São Paulo, 2013. 69f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontífica Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=16056>. Acesso em 10 nov 2014.

KENDALL, S. *Georges Bataille*. Reaction Books (Kindle edition), 2011. Retirado de: <<http://www.amazon.com/>>.

KETTLE, A. The precursors of Defoe: Puritanism and the Rise of the Novel. In: *On the Novel*. Edited by B. S. Benedict, London: Dent, 1971. 206-217.

LARSEN, S. C. Cy Twombly: Works on Paper 1954-1976. In: *Cy Twombly, works on paper, 1954-1976*. 2000. Newport Harbor Art Museum, p. 16-50.

LACAN, J. *O seminário: A relação de objeto*. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *O seminário: A angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005a.

_____. *Nomes do pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005b.

LIPPI, S. Os percursos da transgressão (Bataille e Lacan). Trad. Pedro Henrique Bernardes Rondon. *Ágora* (Rio de Janeiro) vol. 12, n.º 2, jul/dez, p.173-183, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982009000200001>. Acesso em: 10 nov 2014.

LUCKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. João Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Duas Cidades; Editora. 34, 2000.

_____. O romance como epopéia burguesa. *Ensaio Ad Hominem*, nº 1, Tomo II (música e literatura), São Paulo, 1999.

MAGALHÃES, Henrique. [E-book, PDF] *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia; 2011.

MANDABACH, M. Holy Shit: Bosch's Bluebird and the Junction of the Scatological and the Eschatological in Late Medieval Art. *Marginalia*, vol. 11, Out. 2010, p. 28-49. Disponível em: <http://www.marginalia.co.uk/journal/10apocalypse/2010_Apocalypse_Marginalia.pdf>. Acesso em: 29 ago 2014.

MARTINS, R. *A imagem na palavra: a representação sob o signo da esfinge em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. Belo Horizonte, 2014. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-9HMQVD>> Acesso em: 16 jun 2014.

_____. A representação da memória em Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente, de Lourenço Mutarelli. **Anais da XII Semana de Letras da Ufop**. Ufop. Mariana. Outubro de 2012. Disponível em: <http://www.ichs.ufop.br/delet/images/Anais/A_representao_da_memria_Anais_UFOP.doc.pdf>. Acesso em: 16 jun 2014.

MARX, K. e ENGELS, F. *O manifesto Comunista*. São Paulo: Montecristo. 2012, Digitalizado em 2012. Versão Kindle; Retirado de: <<http://www.amazon.com/>>.

MASCARELLO, F. Film Noir. In: MASCARELLO, F. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006, p. 177-188.

MASSONI, M. I. de O. O riso diferente. **Alfa**, São Paulo, nº39, 1995. p. 121-129. Disponível em: <<https://www.google.com.br/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fseer.fclar.unesp.br%2Falfa%2Farticle%2Fdownload%2F3974%2F3649&ei=u-qrVPbVBYGJNuXYgrgH&usg=AFQjCNG3Obddha4V6zrNGn4FhNP15QoFsQ&bvm=bv.82001339,d.eXY>> Acesso em: 06 jan 2015

MATEUS, J. G. F. Coisas do homem e homem das coisas: o cheiro que vem do ralo é de Lourenço. **Café com Sociologia** Vol.2, Nº2. Agosto de 2013. Disponível em: <http://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/56> Acesso em: 03 nov 2013.

MATOS, O. C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: A Escola de Frankfurt. A Melancolia e a Revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Hércio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MENEZES, P. Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual. 1998. Apud: DOLABELA, M. Poesia Semiótica. In: **Aletria**, 1998-1999. p. 45-60. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1180/1282>> Acesso em: 30 fev 2014.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. Trad. Joaquim Toledo Jr. **Novos estud.** - **CEBRAP**, São Paulo, n. 85, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002009000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 Nov. 2014.

MOURA, P. A caixa de areia (ou eu era dois em meu quintal). Lourenço Mutarelli (Devir). [Blog na internet] LERBD. 26 de abril de 2006. Disponível em: <<http://lerbd.blogspot.com.br/2006/04/caixa-de-areia-ou-eu-era-dois-em-meu.html>> Acesso em: 03 nov 2013.

MUTARELLI, L. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *O rei do ponto*. São Paulo: Devir, 1999.

_____. *Mundo Pet*. São Paulo: Devir, 2000.

_____. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.

_____. *A caixa de areia*. São Paulo: Devir, 2005.

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

_____. *O Natimorto: um musical silencioso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

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

MUTARELLI, L. R. **Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura**. São Paulo, 2004, 119. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2004.

_____. Lourenço Mutarelli e a representação do herói. Revista *Agache*, vol. 3, nº 1. São Paulo, 2001. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agache/ano3/numero1/agachev3n1_2.htm> Acesso em 09 fev 2013.

_____. A trilogia do detetive Diomendes (parte 2) *O rei do Ponto. etcetera*. n.19. Disponível em: <<http://www.revistaetcetera.com.br/19/mutarelli/index.html>> Acesso em 08 set 2010.

NEVES, G. P. A arte de ser grato. Aparentemente toscas, as figuras ex-votivas revelam se ricas em significados. **RevistadeHistória.com.br**. fev. 2009. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/capa/a-arte-de-ser-grato>> Acesso em: 08 set 2014.

NILSEN, V. C. *The Cinema as a graphic art: on a theory of representation in the cinema*. Trad. Stephen Garry. Media History Digital Libray, *e-book*, 2012.

NICHOLS, S. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

OLIVEIRA, M. C. X. Histórias em quadrinhos e suas múltiplas linguagens. **Revista Crioula**, nº 1, mai 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/52719/56574>> Acesso em: 12 jan 2015.

PAZ, L. E. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e Linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. Curitiba, 2006. Dissertação (Mestrado em Tecnologia Comparada) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba. Disponível em: <http://www.ppgte.cefetpr.br/dissertacoes/2008/Liber_Paz.pdf> Acesso em 18 set. 2010.

Acesso em 16 set. 2010.

PAZ, O. *Conjunções e Disjunções*. Trad. Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PASTORE, J. A. D. Amor e sexualidade: Uma linguagem extraviada. **Psicanálise e cultura**, São Paulo, 2008, 31(47), 48-53. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200008&script=sci_arttext> Acesso em: 13 set 2013.

_____; SAMPAIO, P. C. A estranha arte de produzir efeito sem causa. **Psicanálise e cultura**, São Paulo, 2008, 31(47), 170-179. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200026&script=sci_arttext> Acesso em: 12 mai 2012.

PIEPER, J. Luz inabarcável, o elemento negativo na filosofia de Tomás de Aquino. Trad. Gabriele Greggersen **Revista Internacional d'Humanitats** 28 mai-jun 2013. CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/rih28/31-42JPpr.pdf>> Acesso em: 10 ago 2014.

PISANI, H. *O cheiro do ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. Campinas, 2012.143f. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, São Paulo, 2012.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.

RICHARDSON, R. *Literature and Film*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1969.

SCHNEIDER, P. et al. *The world of Manet 1832- 1883*. New York: Time Life Books, 1968.

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

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

SILVA, A. M. *Os bárbaros submetidos: interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira*. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

SILVA, G. M. M. A caricatura em Lourenço Mutarelli. **Comunicação Veredas**. n.º , p. 81-102, 2013.

SILVA, F. C. “Estive no inferno e me lembrei de você”: algumas considerações sobre *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli. In: BASTOS, A.; et al. (org). **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. nº 5. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras: Torre. Jun.-2011,p. 37-48. Disponível

em: < <http://www.forumdeliteratura.com.br/index.php/artigos/art-edicao-5> > Acesso em: 04 abr 2013.

SIMIONI, R. *Ruptura com a ruptura: a arte de produzir efeito sem causa*. **Simpósio de Ensino Pesquisa e Extensão**, Unifra, Santa Maria, 2012. Disponível em: <http://www.unifra.br/eventos/sepe2012/Trabalhos/5836.pdf>. Acesso em: 12 mai 2013.

SRBEK, W. *Um mundo em quadrinhos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

STRAUSS, L. *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

VENEROSO, M. C. F. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, V., ARBEX, M., BARBOSA, M. V. *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.

VILHEGAS, F. Q. *Gracias y desgracias del ojo del culo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponível em: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/gracias-y-desgracias-del-ojo-del-culo-dirigidas-a-dona-juana-mucha-monton-de-carne-mujer-gorda-por-arrobas--0/> > Acesso em: 20 ago 2014.

WATT, I. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLK, D. *Reading Comics: how graphic novels work and what they mean*. Cambridge: Da Capo Press: 2007.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1981.

BECKET, S. *Waiting for Godot*. New York: Groove Press, 2011.

BUNRAKU. Direção de GUY MOSHE. Estados Unidos da América: Arc Entertainment. 2011. DVD. “2h04min”. Color, Legendado. Ing.

CHARLES, V.; MICHEL, E. *Pieter Brueghel*. New York: Parkstone, 2012.

CHRONICLE. Direção de JOSH TRANK. Estados Unidos da América: 20th Century Fox. 2008. DVD. “1h24min”. Color, Legendado. Ing. Esp.

CLOVERFIELD. Direção de MATT REEVES. Estados Unidos da América: Warner Bros. 2008. DVD. “1h24min”. Color, Legendado. Ing. Fra. Esp.

DAVID, P. et al. *Madrox*. vol. 1 -5. Nova Iorque: Marvel comics, 2004.

DEFOE, D. *The Life and Adventures of Robison Crusoe*. Public Domain Book, Kindle Edition, 2012. Retirado de: <http://www.amazon.com/Life-Adventures-Robinson-Crusoe-ebook/dp/B0084BJ6WK/ref=sr_1_sc_5?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1433897584&sr=1-5-spell&keywords=Robison+Crusoe>

DICK Tracy. Direção de WARREN BEATTY. Estados Unidos da América: Touchstone. 2002. DVD. “1h44min”. Color, Legendado. Ing.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho São Paulo: Perspectiva. 2008

_____. *O super-homem de massa*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva. 1991.

FIELDING, H. *The History of Tom Jones, a foundling*. Public Domain Book, Kindle Edition, 2012. Retirado de: <http://www.amazon.com/History-Jones-Foundling-Henry-Fielding-ebook/dp/B0082YVMVM/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1433897234&sr=1-1&keywords=Henry+Fielding+Tom+Jones>

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

FOUCAULT, M. O que é um autor? 1969. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: Estética literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298

FRANCO, E. Quadrinhos Brasileiros ou Universais? In: _____. *O que é a história a em quadrinhos brasileira*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005. p. inicial-final

GALLAND, A. (versão). *As mil e uma noites*. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

GOLDBERG, H. *All your base belong to us*. Random Rouse LLC, 2011. Kindle Edition. Retirado de: < http://www.amazon.com/All-Your-Base-Are-Belong-ebook/dp/B004J4WKBA/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1434984974&sr=1-1&keywords=all+your+base+are+belong+to+us&pebp=1434984977300&perid=0SD8A5B1KSPES3PKKZXB>

GUALDA, L. C. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Matrizes**. Ano 3 – Nº 2 jan./jul. 2010. Disponível em: < <http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes>>. Acesso em: 12 mai 2013.

GUSMAN, S.; NARANJO, M. Lourenço Mutarelli: um artista na acepção da palavra. Disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/entrevista_mutarelli04.cfm> Acesso em 08 set 2010.

HATTNER, A. L. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p. 35-44, 2013.

HEMINGWAY, E. *The old man and the sea*. London: Scribner. Kindle Edition, 2002. Retirado de: < http://www.amazon.com/Old-Man-Sea-Ernest-Hemingway-ebook/dp/B000FC0SH8/ref=sr_1_1_tw_1_kin?s=books&ie=UTF8&qid=1434998449&sr=1-1&keywords=the+old+man+and+the+sea>

JAMES, H. *The art of fiction*. Sept. 1884. Disponível em: <<http://virgil.org/dswo/courses/novel/james-fiction.pdf>> Acesso em: 20 de Jun de 2014.

_____. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York, London: Charles Scribner's sons. Kindle Edition. Retirado de: <https://archive.org/details/artofthenovelcri027858mbp>

JAMESON, F. *From Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon* as a political film. in EASTHOPE, A. *Contemporary Film Theory*. Harlow: Longman, 1993.p.95-107.

KETTLE, A. *An introduction to the novel vol 2*. New York. Harper Torchbooks. First Edition, 1967. Kindle edition. Retirado de: < <https://archive.org/details/introductiontoth002032mbp> >

LEAVIS, Q. D. *Fiction and the reading public*. London: Chatto & Windus, 1939. Kindle edition. Retirado de: <https://archive.org/details/fictionandtherea030248mbp>

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. BH: UFMG, 2008.

LUBBOCK, P. *The craft of fiction*. New York: Charles Scribner's Sons. Kindle Edition. Retirado de: <https://archive.org/details/craftoffiction030210mbp>

MACHADO, A de A. *Pathé-Baby*. Edição fac-similada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2002.

MALLARMÉ, S. *Um coup de dés jamais n'abolira le hasard*. 1897. Disponível em: <<https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>>. Acesso em: 05 mai 2014.

MARTINS, R. A imagem, a palavra e a mulher fácil no retorno de Lourenço Mutarelli às histórias em quadrinhos. **Vocabulo**. Vol. 3. Disponível em: <http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/rafaelmartins_vol3.pdf> Acesso em: 10 set 2014.

MELVILLE, H. *Moby Dick*. London: Penguin, 1994.

MOSER, W. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. in: **Aletria**: revista de estudos de literatura, v.6, 1998-99, Belo Horizonte: POSLIT/UFGM, p 42-65.

MOYA, A. *História da história em quadrinhos*. 2.ed. São Paulo: L&PM, 1993.

MUTARELLI, L. R. **Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura**. São Paulo, 2004, 119. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2004.

NAKED Lunch. Direção de DAVID CRONENBERG. Canadá: Alliance VivaFilm. 1991. DVD. “1h55min.” Color, Legendado. Ing. Fra.

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

OLIVEIRA, M. C. X. *Histórias em quadrinhos e suas múltiplas linguagens*. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/01/Artigos/10.pdf>> Acesso em: 10 set 2010.

PATATI, C.; BRAGA, F. *Almanaque dos quadrinhos*: 100 anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

RAMOS, G. *Vidas Secas*. São Paulo: Martins, 1974.

RICHARDSON, S. *Pamela or virtue rewarded*. Public Domain Book, Kindle Edition, Amazon, 2012. Retirado de: <http://www.amazon.com/Pamela-Virtue-Rewarded-Samuel-Richardson-ebook/dp/B00847VMKI/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1433897527&sr=1-1&keywords=Pamela+Richardson>
ROBBET-GRILLET, A. *The Voyeur*. New York: Groove Press, 1994.

_____. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ROSA, G. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCOTT Pilgrim vs the world. Direção de EDGAR WRIGHT. Estados Unidos da América: Universal. 2014. BLU-RAY. “1h53min”. Ultraviolet, Legendado. Ing. Fra. Esp.

SHELLEY, M. *Frankenstein*. London: Penguin, 1994.

SETH, V. *The Golden Gate*, New York: Random House, 1986.

SILVA, C. C. O EU confessional nos quadrinhos: apontamentos sobre a obra em quadrinhos *Mundo Pet*, de Lourenço Mutarelli, sob a perspectiva do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune. IV Enletrarte (Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes), 2009. Disponível em: <<http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/view/1754>> Acesso em: 12 jun. 2013.

SOARES, A. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2007.

STERNE, L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Penguin, Kindle Version, 2012. Retirado de: < http://www.amazon.com/Tristram-Shandy-Penguin-English-Library-ebook/dp/B0098JK4L4/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1434998924&sr=1-1&keywords=tristram+shandy&pebp=1434999099522&perid=0YJT40QDJBX6P54HBMYD >

THE Blair Witch Project. Direção de DANIEL MYRICK e EDUARDO SANCHEZ. Estados Unidos da América: Lions Gate. 1999. DVD. “1h27min”. Color, Legendado. Ing.

TODOROV, T. *Estruturas Narrativas*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2003