UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

RENATA MANONI DE MELLO CASTANHO

“Fechem este maldito livro”:
A insuficiência da escrita em *O grifo de Abdera*

Versão corrigida

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

**“Fechem este maldito livro”:
A insuficiência da escrita em *O grifo de Abdera***

Renata Manoni de Mello Castanho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Saad Hossne

Versão corrigida

São Paulo
2018

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): RENATA MANONI DE MELLO CASTANHO

Data da defesa: 18/10/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): PROFA. DRA. ANDREA SAAD HOSSNE

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/12/2018

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C346" CASTANHO, RENATA MANONI DE MELLO
"Fechem este maldito livro": A insuficiência da
escrita em O grifo de Abdera / RENATA MANONI DE
MELLO CASTANHO ; orientador ANDREA SAAD HOSSNE. -
São Paulo, 2018.
106 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Lourenço Mutarelli. 2. Romance contemporâneo. 3.
Representação. 4. Clichê. 5. Imagem. I. HOSSNE,
ANDREA SAAD, orient. II. Título.

CASTANHO, Renata Manoni de Mello. **“Fechem este maldito livro”: A insuficiência da escrita em *O grifo de Abdera***. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 18/10/2018

Ao meu pai, Marcio de Mello Castanho.

AGRADECIMENTOS

À Andrea Saad Hossne, minha querida orientadora, por ter me mostrado a importância de seguir um caminho próprio e confiar em meu olhar.

Aos professores Ana Paula Pacheco, Edu Teruki Otsuka e Jefferson Agostini, que contribuíram com esta dissertação pelas leituras atentas e pelas valiosas e variadas referências.

À Raffaella, minha mãe, pelo apoio incondicional e pela paciência sem limites. Ao Dudu, que mesmo longe, torce por mim como eu torço por ele.

A todos os meus amigos que acompanharam de perto a minha trajetória: à Aline, que me ajudou a ter força nas horas difíceis. Ao Dennis e à Paloma por me ouvirem e se interessarem. Ao Gabo e à Adê pelas viagens, acadêmicas ou não. À Bibi e à Lô, pelos sempre sábios conselhos. Ao Paulo, pelo carinho, pela parceria e pelo companheirismo na etapa final.

Le Sage ne rit qu'en tremblant.
(Baudelaire, Charles. *De l'essence du rire*)

CASTANHO, Renata Manoni de Mello. “**Fechem este maldito livro**”: A insuficiência da escrita em *O grifo de Abdera*. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

RESUMO

Esta dissertação faz uma análise formal do romance brasileiro contemporâneo *O grifo de Abdera* (2015) para pensar a desestabilização desta forma através da incorporação de uma história em quadrinhos e da utilização da cultura de massa. Por meio do *close reading*, a obra é estudada através de três níveis de leitura, correspondentes aos três personagens principais do livro – sendo eles o protagonista Oliver Mulato, o narrador Mauro Tule Cornelli e o próprio autor encenado, Lourenço Mutarelli – uma vez que estes se entrelaçam e se confundem através do enfraquecimento da hierarquia entre real e ficção. Os artifícios literários que o livro propõe, porém, não impedem o trabalho sobre a forma, especialmente no que concerne o narrador, o ponto de vista, o tradicional tema do duplo e a reflexão acerca da incomunicabilidade do romance. A noção de precedência da imagem sobre o real observável nas imagens poéticas, imagens extraídas da cultura e imagens do consumo no livro faz com que a possibilidade de representações do mundo material seja posta em dúvida e passe a dar lugar a uma construção coletiva, que perde lastro no real e é permeada da repetição de lugares-comuns e de clichês (BAUDRILLARD, 1991; JAMESON, 1995b). Uma vez manejadas, essas categorias colocam em questão a própria noção de criação autoral para um autor que, vindo do cenário dos quadrinhos, tem uma filiação literária alternativa e parece buscar a própria inserção no meio através de um tom provocativo e, por vezes, agressivo com relação ao ambiente acadêmico e a tradição literária. A oscilação entre o querer e o não querer participar deste meio afirma, enfim, Lourenço Mutarelli como um escritor de uma veia lateral da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli; Romance contemporâneo; Representação; Clichê; Imagem.

CASTANHO, Renata Manoni de Mello. “Close this damn book”: Writing’s insufficiency in *O grifo de Abdera*. 2018. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

ABSTRACT

In this dissertation a formal analysis of the contemporary Brazilian novel *O grifo de Abdera* (2015) is done, so as to think the destabilization of the aforementioned form, through the incorporation of comics and the usage of mass culture. By means of *close reading*, the work is studied in three levels of reading, which correlate to the three main characters – the protagonist Oliver Mulato, the narrator Mauro Tule Cornelli and the author himself, but staged, Lourenço Mutarelli – insofar as they intertwine and become muddled through the weakening of the hierarchy between reality and fiction. The literary devices the novel proposes, however, do not hinder the work on form, specially in regards to the narrator, the point of view, the traditional theme of the double and the reflection on incommunicability of the novel. The notion of the image's precedence over the observable reality in poetic images, images from culture and images from consumption in the novel puts the possibility of material world representation in check and gives way to a collective construction, which loses its link with reality and is filled with repetition of commonplaces and clichés (BAUDILLARD, 1991; JAMESON, 1995b). Once dealt with, these categories question the notion of authorship itself for an author whose comic book background gives him an alternative literary affiliation, and he seems to search for his own insertion through a mocking and, sometimes, aggressive tone towards academia and literary tradition. This oscillation between wanting and not wanting to belong to this field claims, therefore, Lourenço Mutarelli as a writer in a side vein of contemporary literature.

Keywords: Lourenço Mutarelli; Contemporary Novel; Representation; Cliché; Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Fonte: Mutarelli (2015, p. 190).....	48
Figura 2. Fonte: Mutarelli (2015, p. 123).....	51
Figura 3. Fonte: Mutarelli (2015, p. 165).....	55
Figura 4. Fonte: Mutarelli (2015, p. 160).....	55
Figura 5. Fonte: Mutarelli (2015, p. 150).....	56
Figura 6. Fonte: Mutarelli (2015, p. 129).....	57
Figura 7. Fonte: Mutarelli (2005, p. 90).....	70
Figura 8. Fonte: Mutarelli (2015, p. 126-127); Kubrick (1968)	75
Figura 9. Fonte: Mutarelli (2015, p. 148; 179)	78
Figura 10. Fonte: Mutarelli (2015, p. 116-117)	82
Figura 11. Fonte: Mutarelli (2015, p. 125; 126)	84
Figura 12. Fonte: Mutarelli (2015, p. 146; p. 181)	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
I. O LIVRO DE OLIVER.....	21
1.1 O romance e o indivíduo	22
1.1.1 Experiência e sentido	22
1.1.2 Voz forte, personagem fraco	26
1.1.3 Indivíduo mais que problemático.....	29
1.2 O romance e o duplo	33
1.2.1 Ponto de vista interno: início e auge da conexão	34
1.2.2 Linguagem “preguiçosa”: perdendo o sinal	35
1.2.3 Intrusões	37
1.2.4 Imaginando Oliver: morte e fim da conexão.....	41
1.2.5 Revisão da tradição do duplo e possibilidades de síntese	42
1.3 O romance e o real	43
1.3.1 O fato como estratégia	44
1.3.2 Do romance para o real: a ficcionalização da vida.....	46
1.4 A HQ de Oliver	47
1.4.1 Tentativa de uma leitura formal	48
1.4.2 Pontes com o romance	51
1.4.3 Expansão do problema do duplo aos recursos formais da HQ.....	54
II. O LIVRO DE MAURO.....	59
2.1 Imagens poéticas	60
2.1.1 A caixa d'água	61
2.1.2 A bailarina de Nimbos	63
2.1.3 O canto do sabiá	65
2.1.4 Teorias sobre o real	67
2.2 Imagens da cultura	72
2.2.1 Apropriações de imagens da literatura	73
2.2.2 Apropriações de imagens do cinema.....	74
2.2.3 Apropriações de imagens da música	81
2.3 Imagens do consumo.....	83
2.4 O romance como simulação	85

III. O LIVRO DE LOURENÇO	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

INTRODUÇÃO

A pesquisa que resultou nesta dissertação teve como objetivo a análise de *O grifo de Abdera* (2015), do escritor brasileiro Lourenço Mutarelli, em particular para pensar o problema da representação nesse romance contemporâneo. Publicada em 2015 pela Companhia das Letras, a obra apresenta desafios para uma leitura predominantemente formal, uma vez que o autor, vindo da cena das histórias em quadrinhos, ainda pode ser considerado um *outsider* no meio literário. Ainda assim, o caminho não é impossível, e pode mesmo levar a conclusões interessantes, desde que se levem em conta as relações entre literatura, outras artes e a cultura de massa.¹

A sequência do texto que segue corresponde, de certa forma, ao percurso da própria pesquisa. Da aproximação atenta à obra percebem-se questões formais interessantes, mas também certas lacunas ou campos de incompreensão que somente uma leitura um pouco mais distanciada poderá preencher. Isso porque, sempre desde o nosso ponto de vista, Mutarelli não chega jamais a abrir mão de seu retrospecto na cultura *underground* – ou mesmo de sua trajetória nos meios das histórias em quadrinhos (HQs)², do cinema e do teatro – quando, ao mesmo tempo, demonstra querer se inserir no meio literário brasileiro, com todos os seus já consolidados caminhos críticos e de reflexão, sejam eles de cunho social, estético ou formal. É com esses dados em mente que a nossa leitura levará em conta a oscilação do romance *O grifo de Abdera* entre o não querer e o querer participar dessa tradição literária, já considerando a integração desta ao assim chamado período pós-moderno.

O presente texto terá três momentos de leitura. Após uma breve apresentação do autor, essencial para que se compreenda, por exemplo, a presença da HQ no livro, faremos uma leitura atenta do texto, em que pensaremos inclusive se ele pode ou não ser chamado de romance. Na análise, veremos algumas questões formais complexas, ligadas especialmente ao narrador e ao ponto de vista do livro, mas também à elaboração dos personagens e a alguns

¹ Além da expansão da definição de literatura para obras que conversam com outras artes, é também possível, apesar de polêmico, considerar as histórias em quadrinhos como uma forma literária. Neste trabalho, se verão algumas aproximações possíveis entre os dois campos artísticos pois, apesar da rejeição que existe nesse tipo de aproximação – especialmente entre os quadrinistas –, ao menos aqui veremos que entender a codependência entre a HQ e o romance na composição da obra será necessário para a nossa análise.

² A teoria das histórias em quadrinhos vive atualmente um debate acerca das diferenças formais entre a HQ e a *graphic novel*. Para mais, ver SANTOS, Roberto Elísio. O caos nos quadrinhos modernos. Revista de Comunicação e Educação, São Paulo (2): jan./abr. 1995 e GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Para evitar entrar nos méritos da discussão, nos referiremos a todas as obras gráficas de Mutarelli como HQs, mesmo cientes de que algumas podem ser classificadas como *graphic novels*.

nós do enredo. Em seguida, a observação de algumas imagens nos levará à compreensão de uma curiosa noção sobre o problema da representação nesse romance contemporâneo – mas não tão estranha assim quando associada a determinada linha teórica sobre a pós-modernidade. Chegaremos, assim, na formulação a respeito das intrusões de instâncias externas, que, com o apoio de uma bibliografia que estuda a cultura popular, chamaremos de cultura do não sério, do grotesco e do riso, e que dizem respeito ao vínculo do autor à cultura *underground* e a um certo tom de deboche com relação a instâncias mais “oficiais”. Enfim, na conclusão, procuraremos amarrar as três “histórias” que compõem o livro para uma interpretação final (mas nunca definitiva).

É importante ressaltar que os termos “guarda-chuva” que antecipamos aqui representam uma *tentativa* de abordagem de uma obra de difícil encaixe, escorregadia à tradição da teoria literária e frequentemente mal interpretada. Haverá outras apostas possíveis. De todo o modo, termos como esses serão sustentados pelo *close reading*, pois assim procuraremos captar – justamente através desse método tradicional de corpo a corpo com o texto – o que uma suposta veia “lateral” da literatura recente, em uma obra que flerta em certos momentos com a banalidade, com o deboche e mesmo com a ilegibilidade, tem a contribuir para um terreno literário relativamente estabilizado, em que ao menos concorda-se sobre um repertório passado em comum. Nosso autor, apesar de conhecê-lo, propõe outras referências – qual será o resultado desse entrechoque?

A difícil inserção de Lourenço Mutarelli dentro do campo literário brasileiro justificaria um trabalho de pesquisa feito somente com este fim.³ Enquanto ele não é publicado, faz-se importante apontar um breve histórico da trajetória do autor e sua relação com a crítica e com outros escritores brasileiros, além de indicar outros personagens com caminhos parecidos.

Filho de militar e nascido poucos dias após o início da Ditadura, em 18 de abril de 1964, Mutarelli é um paulistano de classe média que iniciou desde cedo as atividades como desenhista. A coleção de cadernos e *sketchbooks* acumulados ao longo da juventude o levaram a cursar a Faculdade de Belas Artes e, em seguida, a trabalhar nos estúdios Mauricio de Sousa por três anos.

³ Um trabalho de pesquisa neste sentido está sendo elaborado pelo pesquisador Paulo Vitor Coelho (FFLCH-USP), a ser defendido no segundo semestre de 2018.

Sua carreira como quadrinista autoral⁴ começa somente no final dos anos 80, e consolida-se no início dos 90 dentro de um cenário efervescente: com a ascensão de editoras independentes, aparece um grupo de desenhistas e roteiristas, dentre os quais Francisco Marcatti, fundador da Editora Pro-C e considerado o autor mais importante de quadrinhos *underground* do país. As publicações em fanzines com tiragem baixa permitem que se molde uma cena *underground* na qual Mutarelli logo ganha reconhecimento, publicando zines como *Over-12* (1988) e *Solível* (1989) que se destacam pelos desenhos e temas que escapam ao tradicional traço definido dos quadrinhos de maior circulação.

Um segundo momento de interesse na trajetória do quadrinista está na sua ida para a editora Devir, em 1996, pela qual publicou a trilogia do detetive Diomedes, entre outras obras. Ali, vemos que Mutarelli deixa um pouco de lado a sua característica de quadrinista experimental e segue um rumo, por assim dizer, mais tradicional dentro do meio das HQs. Com traços mais definidos, dentro do gênero policial e respeitando características do romance *noir*, o enredo da série gira em volta de um mesmo personagem-herói, seguindo a fórmula consolidada pelas histórias em quadrinhos. Essa obra, reeditada em 2012 pela Companhia das Letras em um único volume, desenvolve o humor paródico de Mutarelli, onde o pastiche e a sátira aparecem de forma contundente.

Após o reconhecimento dentro do meio das HQs, Mutarelli passa para projetos mais ambiciosos, em que pode-se perceber um trabalho em cima de temas complexos, como as memórias de infância, questões de interesse psicológico e temas filosóficos, tais como a natureza do tempo, do real, da identidade. É este o caso de duas das HQs mais interessantes do autor, segundo a nossa avaliação: em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2006), que será abordada nesta dissertação pela proximidade com *O grifo de Abdera*, a reflexão acerca dos limites entre o real e a ficção demonstram uma maturação do autor em relação a questões que aparecem desde as suas primeiras HQs; e em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), o escritor se reencontra com o desenhista após uma longa pausa e acrescenta à técnica o uso de novos materiais, quadros do tamanho da página e impressão em alta qualidade, acompanhados de um tom meditativo, relacionado a eventos pouco prováveis, que destoa da maior parte de sua produção anterior.

A trajetória de Mutarelli nos quadrinhos, portanto, sugere um amadurecimento de temas e um progressivo distanciamento da cena *underground*, o que é em boa parte

⁴ Para um estudo completo da carreira de Mutarelli nos quadrinhos até a publicação do seu primeiro romance, ver: Lucimar Mutarelli, *Os quadrinhos autorais como meio de cultura e informação: um enfoque em sua utilização educacional e como fonte de leitura* (2004).

decorrente do reconhecimento que ele obtém no meio; *Quando o meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* é a última HQ publicada por Mutarelli, que desde então tem se dedicado a outros projetos, deixando os desenhos um pouco à margem. De todo o modo, quase todos os seus romances – desde os publicados pela Devir até a entrada para a Companhia das Letras, em 2008 – apresentam ilustrações, o que culmina em *O grifo de Abdera*, em que uma HQ é incorporada ao romance, compondo um terço da obra.

O desenvolvimento de Mutarelli dentro dos quadrinhos é acompanhado pela expansão de projetos artísticos para outros suportes. Vale citar especialmente a websérie *Corpo estranho* (2009), com um total de 32 episódios distribuídos em duas temporadas. A websérie, transmitida ao vivo pelo site teatroparaalguem.com.br, via *streaming*, mostra o interesse do autor por novos gêneros artísticos beneficiados pela ascensão da internet. O enredo apresenta questões recorrentes na obra de Mutarelli, como as relações insólitas entre personagens, o *nonsense*, o tema do duplo e a incorporação satírica de elementos da cultura de massa.

Outro projeto fora da curva é o livro *O teatro de sombras* (2007), experimentação no roteiro de teatro. As cinco peças incluídas no livro apresentam certa fragilidade narrativa e parecem estar a serviço de algumas ideias a respeito dos limites entre o real e a ficção que, por mais que sejam interessantes, não são aprofundadas e correm o risco de cair em lugares-comuns literários. De todo o modo, segundo a nossa avaliação, a forma do roteiro de teatro permite que Mutarelli trabalhe de maneiras diferentes algumas das mesmas questões que lhe interessam no romance e nos quadrinhos, tais como o uso irônico da cultura de massa, a meditação acerca da natureza do real e o interesse literário pela loucura e por outros distúrbios mentais.

Antes de entrar propriamente nos romances, mais próximos ao nosso recorte e campo de interesse, não poderíamos deixar de citar a participação de Mutarelli no cinema. Seja como ator, seja como roteirista, seja como autor de romances adaptados às telas, o escritor tornou-se uma figura presente no meio cinematográfico especialmente pela sua aproximação com produtores e diretores como Mário Bortolotto, Anna Muylaert, Heitor Dhalia e Rodrigo Teixeira. Provavelmente, a sua participação mais conhecida no cinema seja a adaptação do romance *O cheiro do ralo* (2006), protagonizada por Selton Mello, de que Mutarelli inclusive participa como ator coadjuvante, ainda que sua atuação no longa *Que horas ela volta?* (2015) também mereça ser lembrada.

Até o momento, Mutarelli tem oito⁵ romances publicados, dentre os quais *O cheiro do ralo* (2002), livro de estreia e que obteve maior sucesso de vendas, provavelmente em função da adaptação ao cinema. Falar em um projeto literário do autor seria impreciso, uma vez que ele se distancia de uma concepção moderna sobre a arte e que o seu trabalho sobre a escrita é descontínuo e pouco afirmativo acerca de uma noção una sobre a literatura ou de uma inserção no debate literário contemporâneo. Mutarelli parece ser um escritor sem pares do interior da literatura recente pois, mesmo que a maior parte de sua obra traga questões que podem ser comparadas às obras de outros escritores, ele as realiza dentro de uma trajetória muito própria, influenciada pelos quadrinhos. O status de Mutarelli como um *outsider* na literatura, portanto, permanece mesmo após a publicação dos oito romances; de todo modo, ainda que não consideremos apropriado falar em um projeto literário do autor, podemos encontrar alguns caminhos em desenvolvimento em suas obras anteriores que afinam o nosso olhar para a análise de *O grifo de Abdera*.

Uma primeira característica a ser notada é a frágil relação que o autor estabelece com a tradição brasileira. Em linhas gerais, o Brasil na obra de Mutarelli é um repertório de cenários, de tipos sociais e de expressões populares reconhecíveis e muitas vezes pertencentes à memória biográfica do escritor, mas não algo que pareça fazer parte de um projeto de interpretação social. A outra face disso também é verdadeira: Mutarelli não se coloca como um escritor cosmopolita ou defensor da literatura como um campo “sem fronteiras”, como pode-se perceber em alguns grupos de escritores. Apesar de isso não ser totalmente verdadeiro, o escritor passa a imagem de ter partido da estaca zero e de fazer um voo solitário na literatura, ainda que demonstre influências da literatura norte-americana, especialmente a da geração *beat*, e a participação em um grupo de escritores contemporâneos que inclui Valêncio Xavier, Glauco Mattoso, Marçal Aquino, Marcelino Freire, entre outros⁶. O dado da frágil filiação literária, no entanto, não será lido nesta dissertação como uma limitação para a análise atenta do livro, uma vez que localizamos ali questões que contribuem para o debate literário contemporâneo acerca do romance, da incorporação da cultura de massa e da cultura popular nesta forma e acerca das influências que a cultura contemporânea exerce sobre a literatura.

⁵ O oitavo romance de Lourenço Mutarelli, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, foi publicado próximo à conclusão desta dissertação. Devido à falta de tempo hábil, ele não será apreciado nesta Introdução.

⁶ Todos estes autores, dentre os quais alguns são citados pela epígrafe de Nelson de Oliveira para a antologia *Geração 90: manuscritos de computador* (2001, p. 7-12), têm em comum uma formação e uma trajetória ligada à linguagem da televisão e da cultura de massa.

Em seu romance de estreia, *O cheiro do ralo* (2002), chama a atenção a utilização do modo câmera e do verbo presente, que tornam o romance muito parecido com um roteiro de histórias em quadrinhos. As frases curtas, o trabalho sobre a disposição gráfica das imagens e a linguagem acelerada, próxima à escrita automática, demonstram uma postura provocativa com relação à literatura canônica, contaminada por outros suportes. Ainda que, paulatinamente, ao longo dos seus romances seguintes Mutarelli tenha buscado se distanciar dessa linguagem, alguns resquícios permanecem em *O grifo de Abdera*, conforme veremos em nossas análises.

Os romances do autor, como um todo, apresentam características geracionais, como na presença forte da cultura *pop* norte-americana. Neste aspecto, o romance que mais se destaca é *Jesus Kid* (2004), em que um autor de livros de literatura B vendidos em bancas de jornal, e famoso pela série um herói de banguê-banguê, é contratado para produzir um roteiro de cinema, com a condição de que durante o período de escrita não poderia sair do interior de um hotel. O humor debochado de Mutarelli se destaca pelo cruzamento das categorias de real e ficção no estado mental do protagonista, que precisa lidar com a influência do seu personagem sobre a sua rotina de escrita.

A influência da cultura norte-americana também se faz presente nos romances de Mutarelli que tratam das paranoias e obsessões de personagens que, vivendo encerrados em seus apartamentos, sem função social ou com uma visão sobre a realidade distorcida pelo uso de remédios e de drogas, perdem o controle de suas vidas. De fato, alguns desses romances citam William Burroughs e outras referências da geração *beat*.

Apesar de parecer fazer um voo solitário na literatura, alguns escritores brasileiros contemporâneos também transitam entre o romance e as HQs. O escritor Joca Reiners Terron, por exemplo, conjuga literatura e HQ em duas de suas obras. *Hotel Hell* (2003), originalmente publicado através de postagens em um *blog* e posteriormente organizado no formato impresso, é um livro de contos intercalado por ilustrações que trabalha com a cultura contemporânea seja a partir da própria forma, que assume outros significados por ter sido publicada pela internet, seja pelo ritmo acelerado do texto e do tema da violência nos centros urbanos, apresentando pontos de contato com Mutarelli. O autor cuiabano também publicou a novela *Guia de ruas sem saída* (2012) em parceria com o quadrinista André Duccim, trabalhando, assim como Mutarelli, com a cultura de massa e o jogo com a banalidade. Daniel Galera é outro autor que pode ser citado por ter se aventurado por esse caminho com a HQ *Cachalote* (2010), apesar de encontrar menos semelhanças com a obra de Mutarelli.

A bibliografia a respeito de Mutarelli abarca um conjunto restrito de dissertações de Mestrado, artigos acadêmicos e material jornalístico, sendo que boa parte dela vem das áreas de estudos do discurso, das histórias em quadrinhos e da psicologia, que não nos interessarão aqui. A bibliografia sobre os romances de Mutarelli com uma perspectiva analítica é limitada a poucos trabalhos – sendo que, sobre romance de nossa análise, é praticamente inexistente⁷, também em função de sua recente publicação – e será resgatada quando oportuno em nossas análises. A única exceção que faremos nesta apresentação do autor será a resenha do livro *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), publicada pelo Prof. Alcir Pécora (UNICAMP) na *Folha de S. Paulo*. Esta escolha pontual é motivada pela repercussão que a resenha teve seja nos meios acadêmicos, seja na própria trajetória de Lourenço Mutarelli, como afirmado em algumas entrevistas.

Alcir Pécora, importante pesquisador e crítico literário, tornou-se uma figura de destaque na discussão sobre literatura brasileira contemporânea, seja pelos seus textos, seja pela participação como júri de prêmio literários. Apesar de valorizar a poesia de Hilda Hilst, cuja obra estudou a fundo, Pécora demonstra uma postura extremamente crítica com relação à produção da maior parte dos autores recentes, mesmo daqueles que têm destaque no meio acadêmico. Em um de seus textos mais polêmicos, “O inconfessável: escrever não é preciso”, chega a afirmar, provocativamente, “não haver nada relevante sendo escrito” (PÉCORA, 2006), o que certamente avivou o debate acadêmico à época.

A resenha de Pécora sobre Mutarelli, “Literatura de Mutarelli fica à altura de história *trash*”, publicada na “Ilustrada” da *Folha de S. Paulo* (2008), é um curto texto que classifica o romance como ruim. Ali, o crítico faz uma paráfrase do romance *A arte de produzir efeito sem causa* (MUTARELLI, 2008) com liberdade para inserir alguns comentários ácidos sobre o enredo, como: “Se isso pareceu bobo, espere para saber o motivo” e “Quanto a nós, atenção! Não devemos perder os signos da cultura underground disseminados na narrativa”. A avaliação do romance se limita às últimas duas linhas da resenha, em que Pécora se pergunta se a literatura de Mutarelli, em seu conjunto, faz juz à história *trash* que conta; se o livro é um gibi sem desenho; e se o romance não dá causa a nada.

O que chama a atenção no texto não é a avaliação como um livro “ruim”, com a qual pode-se concordar, até mesmo porque o próprio Mutarelli se coloca como um escritor *underground* e com gestos agressivos com relação à academia; salta aos olhos a falta de uma

⁷ Dentre os trabalhos acadêmicos vindos dos estudos literários que estudam especificamente o romance *O grifo de Abdera*, o único que está publicado é o artigo “Performance em *O grifo de Abdera*” (MOTA, 2016), ainda que ele se limite a discutir o desfecho do romance.

análise do romance ou, mesmo, algo que vá além da paráfrase do enredo e de julgamentos apressados. Nessa resenha não parece haver uma leitura atenta do romance e um distanciamento entre a obra e o autor, pois, conforme demonstraremos em nossa análise de *O grifo de Abdera*, em Mutarelli existe uma hesitação em sua relação com a cultura de massa, ao contrário de seus personagens, que muitas vezes são consumidores assíduos desse material. O uso pejorativo do termo “gibi”, enfim, mostra que, *a priori*, Pécora não vê a relação da literatura com as histórias em quadrinhos como algo que possa gerar frutos, assumindo uma postura de desconfiança com relação a parte da produção recente.

Críticas desta natureza afastaram Mutarelli do romance durante um período de cinco anos, durante os quais trabalhou em *O grifo de Abdera* (2015) e no projeto do livro *E ninguém gritava na ponte*, encomendado pela Companhia das Letras para o projeto *Amores Expressos*. O livro, que chegou a ter a sua publicação cancelada pela má avaliação da editora, foi publicado com outro nome em 2018. Assim, Lourenço Mutarelli, que obteve amplo reconhecimento no meio dos quadrinhos (com os prêmios HQMix e Angelo Agostini), não tem a mesma importância no meio literário e provavelmente não chegará a ter. A má avaliação da crítica literária é acompanhada pelo baixo sucesso comercial dos romances e pela falta de prêmios literários, apesar do terceiro lugar no prêmio Portugal Telecom e algumas indicações ao Jabuti. Ainda assim, Mutarelli segue se experimentando no romance, e aos poucos algumas pesquisas interessadas nas relações entre a literatura, outras artes e a cultura contemporânea vêm sendo desenvolvidas.

I. O LIVRO DE OLIVER

O grifo de Abdera (2015) é uma obra que gira em torno de uma experiência e de uma busca: ao mesmo tempo em que o narrador afirma tratar somente de fatos através de um romance, conta as transformações vividas por ele após uma experiência mística e inexplicável. A clara contradição que existe entre esses dois planos da narrativa – afinal, o próprio narrador se coloca como alguém cético com relação ao sobrenatural – é desenvolvida no livro através da separação desse indivíduo, chamado Mauro, entre as instâncias do narrador em primeira pessoa e do personagem, mas também na sua cisão em duplos.

Abordar uma obra que joga com a relação entre ficção e real e a questão da cisão do indivíduo implica necessariamente em refletir acerca da problematização da forma tradicional do romance. A discussão acerca da ascensão, auge e crise dessa forma é ampla e deve ser pensada historicamente, mas, se nos balizarmos por obras paradigmáticas dos estudos literários acerca do romance, com o conceito de “realismo formal” (WATT, 2000) e a definição do romance como “a peregrinação do indivíduo rumo a si mesmo” (LUKÁCS, 2010), veremos logo de entrada que este livro não pode ser considerado um romance tradicional, em continuidade com os moldes do século XIX, e que serão necessárias novas categorias e uma nova bibliografia para pensar o romance nos tempos recentes – se é que ele ainda é possível.

A avaliação de que *O grifo de Abdera* problematiza alguns paradigmas do romance não se limita à ausência de uma representação mimética da realidade, uma vez que são inúmeros os romances que o fazem, e leva em conta a leitura de que, em determinados momentos, ele abdica do realismo através da incorporação de lugares-comuns da cultura de massa. Especificamente, o uso do clichê, pensado como um modo narrativo que reproduz conhecimentos compartilhados através da referência a informações acumuladas pela cultura contemporânea, nos leva a crer que o projeto da obra em questão não é exatamente a reflexão acerca de uma narrativa individual e única, e sim a disposição a trabalhar literariamente os materiais (narrativas, personagens tipificados, ideias) cristalizados na cultura de massa para alcançar uma experimentação com a forma e incorporar na literatura outros modos de expressão e novos significados. Cientes de que muitas vezes o projeto do autor e a obra acabada não se correspondem, procuraremos encontrar os resultados literários desse romance não tradicional, que joga com a convenção mas que também pode desembocar em significados que dizem respeito ao contemporâneo.

1.1 O romance e o indivíduo

Mesmo levando os dados acerca da cultura contemporânea em consideração, ler *O grifo de Abdera* através de paradigmas do romance funciona como um ponto de partida, uma vez que uma primeira aproximação ao livro permite uma leitura de cunho realista e dentro da tradição, que, apesar de ser possível, em seguida também apontará limitações. Para isso, basta atribuir aos acontecimentos sobrenaturais do livro uma explicação racional, pois Mauro afirma apresentar sinais de paranoia e tomar remédios psicotrópicos, e o romance não aponta para uma leitura alegórica do elemento fantástico que desencadeia na narrativa. Confiemos então, neste primeiro momento de apresentação do enredo, em um projeto de representação mimética na construção do livro, para depois ver como ele problematiza essa noção de realismo.

1.1.1 Experiência e sentido

O personagem Mauro Tule Cornelli narra praticamente toda a parte escrita do livro. É através de sua voz que conhecemos a sua vida e a de seu duplo, Oliver, considerado o protagonista, e a narrativa segue uma estrutura linear que abrange um arco temporal de cerca de um ano.⁸ Logo no início do livro, o narrador antecipa o desafio que é escrever um romance contando algo que alega ter realmente acontecido com ele: é uma experiência que se apresenta como única, difícil de acreditar, mas verdadeira em sua totalidade.⁹ A seguir, tentaremos reorganizar cronologicamente a trajetória da vida de Mauro, que tem como ponto central essa experiência transformadora.

Mauro é escritor de romances e de roteiros para histórias em quadrinhos, apesar de ganhar a maior parte de seu sustento através de oficinas de fotografia para iniciantes no SESC Belenzinho. Ele mora na Rua Dr. Angelo Vita, 180, no Tatuapé, é divorciado e, mesmo com o grande sucesso obtido com a publicação do livro *O cheiro do ralo*, ninguém o conhece, porque assina com um pseudônimo. O único livro que publicou com seu nome leva o título de *Uma ocasião exterior*, recém publicado no momento da narrativa, e que obteve uma má repercussão. Sua rotina envolve passar horas escrevendo, dar as aulas no SESC e tomar

⁸ O resumo e a análise que seguem levam somente em consideração as partes 1 e 3 do livro, com os respectivos títulos “O livro do fantasma” e “O livro do livro”. A parte 2, “O livro do duplo”, é uma história em quadrinhos, assinada por Oliver Mulato, e será analisada em um segundo momento.

⁹ No Capítulo 2 pensaremos a fricção que a narrativa produz por, apesar de se apresentar como única, ser intencionalmente carregada de clichês.

whisky no Bar do Marujo, na Vila Mariana, onde eventualmente aposta no jogo do bicho. Trata-se de uma vida comum, sem nada de extraordinário e que, mais do que verossímil, até aqui é quase inteiramente verdadeira, com o detalhe de que quem a vive é o próprio autor do livro, Lourenço Mutarelli. Um leitor desavisado poderia mesmo ser levado pelo jogo literário e desconfiar que, afinal, a troca dos pseudônimos é real – mesmo porque o autor alimenta essa questão nas suas aparições públicas, performaticamente –, desde que não identificasse que a narrativa é construída como uma ficção e trabalha em outros momentos os mesmos temas da indistinção entre a vida e a criação e da crise de identidade.

Após um longo período de bloqueio criativo e sem publicar nada sob o seu pseudônimo, Mauro conta que viveu uma experiência que o estimulou a voltar a escrever. Enquanto andava de metrô, foi abordado por um desconhecido que disse precisar pagar uma dívida milenar através da entrega de uma moeda antiga, com a imagem do grifo de Abdera, figura mítica que representa um dos doze trabalhos de Héracles. Mauro pega a moeda sem entender, chega em casa, come um omelete e tira uma soneca. Ao acordar, adquire a consciência de ser, ao mesmo tempo, Mauro Tule Cornelli e Oliver Mulato, um professor de educação física cuja vida estava prestes a desmoronar. Apesar de não se conhecerem, Oliver leu *Uma ocasião exterior* e, um ano após o acontecimento (de que parece não ter consciência), reconhece o seu autor no metrô. É assim que os duplos, que além do mais têm aparência física idêntica, passam a se relacionar.

A partir da experiência de ser ao mesmo tempo dois, Mauro adquire uma série de objetivos ou, se quisermos conversar com Lukács (2000, p. 39), passa a buscar um sentido não imanente à sua vida.¹⁰ O argumento central do livro é inegavelmente romanesco e envolve um herói problemático que sai a campo na tentativa de encontrar um sentido para sua vida na sua relação com o mundo e com o outro. O limite desta leitura está na percepção de que esse mundo, apesar de reconhecível como a cidade de São Paulo pela nomeação de ruas, estações de metrô e lugares conhecidos, não parece estar literariamente representado mas apenas citado para que seja reconhecido.¹¹ O trabalho formal ausente de caracterização dos

¹⁰ A utilização de *A teoria do romance* (2000) para entender *O grifo de Abdera* se faz possível uma vez que o livro joga com a concepção tradicional desta forma para, então, subvertê-la. Os conceitos de experiência, sentido, aventura e indivíduo, assim, são apropriados para a análise do nosso objeto neste primeiro momento, apesar da leitura apresentar limitações. Esta questão será desenvolvida no item “2.4 O romance como simulação”.

¹¹ O fato de que os personagens nunca se detêm em espaços públicos contribui para que não haja oportunidade para uma representação da cidade. As cenas do livro acontecem, em sua maioria, em espaços privados, e a rua aparece somente como um ambiente para o rápido deslocamento e, ainda assim, no encerramento dos carros e do transporte público. De todo o modo, é de se observar que o narrador insiste em dar os endereços dos personagens e da escola em que Oliver trabalha, além de citar diversas estações de metrô, como um recurso para que a descrição dos ambientes não seja necessária.

espaços é um dos argumentos que não permitem, portanto, que tomemos *O grifo de Abdera* como um romance tradicional, e sim como a simulação de um romance, ou simulação de uma tentativa de se encontrar uma alternativa à mimese para contar uma história que se quer real.

A tentativa de escrever um romance, deste modo, também aparece como uma das aventuras romanescas do livro. A configuração de um sentido não imanente para o herói passa por uma busca tríplice: ao escrever o romance, Mauro curaria a conexão gerada entre os duplos e ajudaria Oliver a reconstruir a sua vida, uma vez que a conexão entre eles havia desencadeado intrusões da voz de Mauro – vistas pelos demais personagens como uma sucessão de surtos psicóticos – que causaram a sua demissão e o seu divórcio. Escrevendo sobre essa experiência, Mauro encontra a maneira de impedir que esses “surtos” aconteçam, o que, porém, faz com que a conexão entre os dois pouco a pouco vá se perdendo. Mauro trata a sua relação com Oliver e com a literatura como uma forma mútua de cura, de tratamento psicológico contra a diagnosticada síndrome de Tourette e a igualmente angustiante dificuldade de escrever um romance.

À medida que a conexão vai se perdendo, Mauro nos conta que, para continuar a acompanhar a vida de Oliver e, conseqüentemente, conseguir continuar a escrever o livro, decide encontrá-lo periodicamente: dá uma palestra na sua nova escola e em seguida fecha uma parceria artística com ele, que deseja adaptar *Uma ocasião exterior* para os quadrinhos. A aproximação torna-se obsessiva, já que a cura está funcionando e a narrativa pode seguir seu fluxo. Oliver, porém, se envolve em um triângulo amoroso com outras duas professoras e, quando sua vida parece finalmente ter voltado aos trilhos, torna-se vítima de um crime passionai. Essa morte repentina é a destruição de Mauro, que percebe seu fracasso no objetivo de ajudar Oliver, de terminar o seu romance e de interromper a conexão. Os três objetivos então ficam em aberto, no melancólico desfecho de um livro que não quer acabar.

Apesar da afirmação inicial do livro “do protagonista desta história ser Oliver” (MUTARELLI, 2015, p. 19), talvez tenha sido possível perceber através deste resumo que o personagem principal também é Mauro, uma vez que o outro é na maior parte do tempo apenas o objeto de análise do narrador. Dizemos maior parte do tempo porque, como veremos adiante, a voz de Oliver se intromete em alguns momentos, o que torna a situação mais complexa. Vamos agora nos deter no fato de que, na maior parte do livro, o Mauro narrador coloca no centro da escrita as suas impressões sobre o personagem e os acontecimentos. Para deixar isso mais claro, vamos então à observação de um momento do livro em que se percebe a vida psicológica do indivíduo problemático que é Mauro, em um trecho também oportuno para entender as suas intrusões em Oliver:

E tudo isso por minha culpa. Se eu pudesse imaginar que um pequeno hobby iria um dia chegar a se manifestar através de um, até então, estranho, nunca teria brincado com o Google Tradutor.

Porque era isso. Ora digitava frases quando estava irritado, ora me excitava a ouvir aquela voz dizendo coisas obscenas. As frases mais engraçadas eu copiava e colava no Word. Afinal, sou um escritor, e para um escritor tudo pode ser matéria-prima um dia, se ele souber guardar. Por isso, coleciono um monte de coisas aparentemente inúteis. Alguns já me acusaram de ser um colecionista, mas garanto que esses nunca escreveram um romance. (MUTARELLI, 2015, p. 21-22)

Com o objetivo de explicar que os surtos de Oliver consistem na enunciação de frases obscenas em espanhol, o narrador se abre para o leitor em seus hábitos, seus estados de humor, em seu processo criativo e em debates que travou com outras pessoas. O livro apresenta isso e muito mais, como digressões, memórias, associações livres, relatos de sonhos, alusões à infância, anedotas: são como intrusões de uma voz narrativa forte que não pode evitar de falar sobre si mesma.

Além disso, se recuarmos para a construção da narrativa, é de se notar o humor e mesmo o tom de deboche resultante da escolha de a conexão entre os personagens se dar através da enunciação de frases obscenas. Analisar o livro e considerá-lo literariamente passa também por levar em conta que nem sempre o próprio livro se quer sério: jogar com o deboche é esquivar a leitura acadêmica e apontar que o escritor vindo do *underground* não abre mão dessa sua origem.¹² Daí o desafio e o interesse do livro, a contrapelo de si mesmo.

Voltando à nossa pergunta de início, que busca extrair o máximo possível de uma análise propriamente formal do livro, o que garante então que Oliver não seja apenas um fruto da imaginação de um personagem paranoico, obsessivo e que faz uso excessivo de remédios psicotrópicos? O narrador prontamente nos dá uma resposta. Acometido por essa mesma dúvida, e lembrando do livro/filme *Clube da luta*¹³, mais de uma vez Mauro se dá ao trabalho de ligar um gravador portátil na presença de Oliver – na primeira vez, não ouve nada e conclui ter apertado o botão errado; da segunda em diante, garante que a voz de Oliver foi registrada e que a sua existência é real.

Acreditar ou não na afirmação de Mauro é mera opção do leitor – que, porém, pode ter mais de um motivo para no mínimo ter algumas dúvidas em relação a um narrador que se mostra não confiável.¹⁴ De qualquer forma, para seguir lendo é preciso estabelecer um pacto

¹² O tema do riso e do não oficial será desenvolvido no Capítulo 3.

¹³ PALAHNIUK, Chuck. *Clube da luta*. São Paulo: LeYa, 1996.; CLUBE DA LUTA. Direção: David Fincher. Produção: Art Linson, Ceán Chaffin, Ross Grayson Bell. Los Angeles: Regency Enterprises, 1999.

¹⁴ O conceito é extraído de BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980. Uma vez que o narrador é dramatizado, deve-se considerar o distanciamento entre ele e o autor implícito, que “se faz acompanhar pelo leitor no seu juízo sobre o narrador” (BOOTH, 1980, p. 174).

de leitura e continuar, seja entendendo como metáfora, seja como literatura fantástica, seja através de um realismo não mimético, desde que se mantenha a desconfiança no narrador.

1.1.2 Voz forte, personagem fraco

Um dos motivos que o leitor pode encontrar para duvidar do narrador é justamente a sua presença tão forte. Mauro não demonstra em momento algum uma linguagem objetiva, e conta muito mais do que mostra.¹⁵ Oliver nada mais é do que um personagem para o leitor, e não adquire as feições de um ser real, ao contrário de seu duplo, com voz forte e psicologia um pouco mais complexa.

De fato, é curioso observar essa disparidade entre a figura de Mauro como narrador e como personagem. Figura absoluta e reinante em toda a narrativa, como um narrador algo machadiano, Mauro tem toda a liberdade para ir e voltar à sua narração, manejando lembranças, digressões e comentários a seu bel prazer. Nem tudo o que diz está estritamente relacionado a Oliver, e muita coisa é apenas desabafo ou algo que parece involuntário. Isso pode ser entendido, como quer o nosso narrador, como o efeito de um mero caderno de anotações, um depósito onde Mauro despeja cada um dos pensamentos que “colecciona” – basta ver, por exemplo, a justificativa dada no capítulo 5 do livro 3: “Minha relação com este livro é diferente. Nunca volto a reler. Sigo. Apenas vou escrevendo” (MUTARELLI, 2015, p. 218). Porém, o leitor mais desconfiado pode entender essa postura do narrador como algo planejado e meticulosamente construído. Para afirmar seu poder sobre a escrita, ao alterar o fluxo lógico da narrativa, o narrador ganharia posição elevada em relação ao personagem, ao leitor e mesmo à noção de verdade – e aqui estamos de volta ao problema do gravador de áudio.

A posição elevada do narrador com relação à sua narrativa, porém, não significa um total domínio sobre a linguagem. Mauro afirma que o fato de a sua experiência ser sobrenatural e única faz com que seja muito difícil explicar os acontecimentos e fazer com que se acredite neles. A inserção de um elemento fantástico, portanto, introduz o problema da incomunicabilidade no romance, que funciona como mais um elemento de desestabilização dessa forma: “Uma coisa muito importante a mencionar é que, quando se é dois, a relação espaço-tempo é outra [...] Não é nada fácil expressar como é, e principalmente como foi, sentir esse desdobramento, ser dois.” (MUTARELLI, 2015, p. 29); e, ao final do romance: “Acho que não consegui expressar o que de fato vivi” (MUTARELLI, 2015, p. 254). O

¹⁵ A distinção entre o *showing* e *telling* também foi estudada por Booth (1980).

manejo arbitrário da narrativa, portanto, também pode ser lido como um esforço do narrador em se fazer entender, uma vez que a escrita linear não daria conta de sua história: “Não quero adiantar o argumento, mas volto a dizer que é uma história difícil de contar, por isso vou dar um salto, para ajudá-los a entender [...]” (MUTARELLI, 2015, p. 27).

Seja qual for a postura que se queira ter em relação ao Mauro-narrador, é evidente a disparidade entre ele e o Mauro-personagem. O controle que ele mostra ter sobre a sua escrita não corresponde ao controle que tem sobre a sua própria vida – e isso é fundamental para entendermos Mauro e Lourenço como nomes que aglutinam mais personagens sob uma mesma máscara, de maneiras diferentes. Se, quando vive a sua narrativa, Mauro é ao mesmo tempo ele mesmo e Oliver, dois personagens enfraquecidos e sem controle sobre as próprias vidas, ao escrever muda de nome e passa a ser o “bem-sucedido” escritor Lourenço Mutarelli, conjuntamente com os outros indivíduos Paulo e Raimundo. O tema da cisão do indivíduo não é novo na literatura e pode ser localizado de maneiras parecidas na literatura moderna; no entanto, ao ser levado ao extremo, ele ganha um caráter de jogo que permite ler este como aquilo que teóricos do pós-modernismo chamam de romance pós-moderno, no sentido de acentuação de questões da modernidade através de uma transformação delas em lugares-comuns literários. Além disso, este recurso contribui para a noção de que a escrita constrói a vida, e que por isso a precede, o que ajuda a entender a relativização ou mesmo a inversão entre real e ficção que tantas vezes é trabalhada no livro, e que vamos desenvolver no próximo capítulo.

Ocorre que, nas diversas passagens em que Mauro fala sobre si mesmo (normalmente em trechos intrusos à história de Oliver), ele se caracteriza como um fracassado: se na vida pessoal é solitário e tem hábitos doentios, na vida profissional, em que obteve algum sucesso, não recebeu os créditos devidos por incapacidade de se vender publicamente. Alguns trechos tirados do livro: “Quanto a mim, eu não soube aproveitar minha vida. Plantei, mas outros colheram os frutos”; “Porque ter um pseudônimo não é ser um ghost-writer. E o pior é quando alguém leva os louros por você. Sei que a culpa disso tudo é minha.”; “Me sinto sozinho. Absurdamente sozinho. Oliver é um coitado. Sua vida é pequena, mas a minha é menor e mais miserável. [...] Minhas histórias têm fôlego curto”; “Não tenho muitos amigos. Era bom viver a sua vida” (MUTARELLI, 2015, p. 16; p. 34; p. 96; p. 219).

A caracterização de Mauro como um fracassado pode ser vista pelo menos a partir de três ângulos. Um deles diz respeito à face pública do personagem e ao fato de as habilidades de Mauro como escritor e roteirista não serem uma garantia de seu sucesso financeiro: como ele mesmo afirma, no dia em que o editor de sua primeira obra pediu um retrato seu para

divulgação, ele não foi capaz: “eu tremi na base. Sou um cara tímido. Não achava relevante ter a minha cara com a mão no queixo estampada em meus livros” (MUTARELLI, 2015, p. 17). Essa incapacidade ou falta de tino comercial mostra o desalinho do nosso protagonista com relação ao mundo do dinheiro e da fama, com a necessidade de se vender e assim ganhar o status de vencedor frente a uma sociedade competitiva. O fracasso de Mauro em seu ofício de escritor se dá por incapacidade e não por convicção: mais adiante, ele assume a culpa do seu insucesso e se lamenta de sua miséria. Esta pode ser considerada uma tentativa de representação mimética – na medida em que se reconhece o problema real dos tempos recentes de uma sociedade neoliberal e da demanda do sujeito construir-se segundo o modelo de uma empresa.¹⁶ Ela demonstra que o livro apresenta certos impulsos de representação da nossa realidade social, que são porém esparsos e relativizados, e que desde o nosso ponto de vista não parecem compor o ponto central de análise. De todo o modo, ela deve ser apontada, nem que seja como um ruído da obra ou uma prova de que esta, assim como qualquer obra literária, permite leituras diferentes.

O segundo ângulo para pensar o fracasso de Mauro é, na realidade, um desdobramento do primeiro. Colocado como um sujeito que não aguenta as exigências desse mundo competitivo, Mauro sofre as consequências psicológicas decorrentes. Distúrbios mentais, depressão, paranoias, manias e delírios são algumas das manifestações de uma vida mental perturbada e que pouco corresponde ao domínio da voz do narrador. E são também eles que nos levam a duvidar da capacidade dele em diferenciar o que é real do que não é.¹⁷

O terceiro ângulo, como já antecipamos, pode ser pensado a partir do ponto de vista da forma do romance, e é o que mais contribui à nossa leitura: o protagonista fracassa em seu objetivo de configurar sentido ou unidade para a sua existência – de fato, a morte de Oliver só reafirma a falta de sentido e a fragmentação que constituem a sua realidade. A fragmentação é tão constitutiva de sua personalidade que a própria ideia de sentido parece impossível (apesar de desejada): “Me irrita esse pensamento de que cada vida tem um objetivo. Sentido. Pensamento mesquinho. Ninguém serve pra nada” (MUTARELLI, 2015, p. 96). O fracasso de Mauro é ao mesmo tempo o fracasso em se escrever um romance, ponto que será desenvolvido a seguir. Antes disso, vale esboçar um quarto ângulo possível, que extrapola um pouco os contornos da obra.

¹⁶ Para mais, v. DARDOT, Pierre; LAVAL, Cristian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

¹⁷ Desde esse ângulo também vale observar que o livro toca em um problema atual, uma vez que os percentuais de depressão e ansiedade nas grandes metrópoles vêm crescendo cada vez mais, talvez como consequência da crescente competitividade e das pressões do mundo do trabalho.

Mauro como um personagem que é escritor de literatura assume fracassar enquanto escritor desse livro: “Podem fechar este livro. Oliver está morto. [...] Fechem este maldito livro. Vão ler algo bom. Leiam um clássico” (MUTARELLI, 2015, p. 254). Além de fracasso individual, esse é um gancho para a reflexão acerca da suposta crise do romance e da capacidade do escritor em construir um novo “clássico”. É claro que o tom desse trecho é provocativo, e pode ser entendido como uma resposta à crítica recebida por Mutarelli por parte do meio acadêmico, em especial a respeito do romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), conforme citado na Introdução. A construção de Mauro como um personagem que é artista e que não consegue sequer terminar o seu romance ou diferenciar o que é real do que é ficção pode nos apontar para esse tipo de discussão acerca do lugar da arte e do artista nos dias de hoje. Este ponto, que será trabalhado mais a fundo no Capítulo 3 através da hipótese acerca da busca por uma desestabilização do cânone literário, é importante para que pensemos Mutarelli como um autor afirmativo acerca da sua posição de escritor *underground*, que encena a incapacidade de escrever um romance por propor caminhos alternativos ao da tradição.

1.1.3 Indivíduo mais que problemático

Se até aqui caracterizamos Mauro como um indivíduo completo, com nome, endereço e profissão, por outro lado essa categoria é problematizada ao longo do romance. O fracasso de Mauro com relação à configuração de sentido para a sua vida, à salvação da vida de Oliver e ao objetivo de terminar o romance pode ser entendido pelo fato de que ele tem dificuldade de ver a si mesmo como indivíduo. Mauro só pode ser pensado, em sua psicologia e em sua face pública, como um personagem que recebe vozes de outras partes e que não se considera completo, necessitando se juntar a outros seres incompletos para sobreviver neste mundo. O seu desafio, assim, é não só encontrar sentido para sua existência – ele precisa também encontrar-se como indivíduo.

A discussão literária a respeito da cisão do “eu” existe antes mesmo do surgimento da concepção moderna de indivíduo, acentuou-se nos primórdios do romance e foi ganhando maior complexidade com o avançar da modernidade.¹⁸ O fato de esse tema ser enfatizado aqui, ao ponto de três personagens construírem a figura ficcional de Lourenço Mutarelli, serve como argumento para pensar o pós-modernismo em continuidade com o modernismo, ou seja,

¹⁸ Para levantar exemplos distantes entre si, podemos citar *O banquete*, de Platão; *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes; e *Um, nenhum e cem mil*, de Pirandello – três obras com significados históricos e questões literárias diversas, mas que têm em comum o problema da cisão do “eu”.

como um momento artístico em que alguns temas e problemas formais encontrados anteriormente são acentuados.¹⁹ No entanto, a maneira com que essa intensificação acontece em *O grifo de Abdera*, segundo o nosso ponto de vista, deve ser lida como a reprodução e ressignificação do problema da cisão do indivíduo visto como mais um padrão literário ou clichê trabalhado no livro.

Assim, a solução provisória para o problema do indivíduo em *O grifo de Abdera*, que dá a possibilidade da escritura de um romance, é a unificação de toda a fragmentariedade da existência de Mauro através da criação de um pseudônimo: o nome de Lourenço Mutarelli, para o protagonista do livro, unifica o escritor (Mauro), o desenhista (Paulo) e a figura pública (Mundinho). Vejamos um pouco mais a fundo esses três outros nomes para entender no que consiste a problematização da individualidade de Mauro.

Paulo Schiavino era um desenhista de histórias em quadrinhos que, além da amizade, tinha estabelecido com Mauro uma relação de parceria artística. Os dois aparentemente tinham personalidades muito parecidas, especialmente pelo acanhamento, pela característica em comum de evitar grandes aparições públicas. A sua presença no romance só se faz possível pelas diversas digressões de Mauro, já que ele morreu antes do acontecimento central do livro e pouca ou nenhuma relação tem com a história contada. Paulo é importante porque ele também é Lourenço Mutarelli, sendo além disso o idealizador de sua criação – ainda mais tímido que Mauro, Paulo sugere a invenção do personagem para evitar as aparições públicas necessárias a qualquer artista. É assim que, a partir de um anagrama do nome de Mauro, os dois parceiros convidam Raimundo a assumir o nome de Lourenço Mutarelli em troca de algumas regalias. Essa parceria dura por um tempo. Porém, com a morte repentina de Paulo por atropelamento, Mauro experiencia o seu primeiro vazio existencial visto que, sem seu parceiro, ele perde uma das vozes que configuram a sua escrita. E apesar de afirmar que com a morte de Paulo precisou aprender a se virar sozinho, vamos percebendo que o protagonista não se sente realmente só em nenhum momento.²⁰

Mauro tem dificuldade em se constituir como um indivíduo justamente porque percebe em sua cabeça diversas vozes além da sua. Paulo, Mundinho e Oliver são apenas

¹⁹ Para mais, ver HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

²⁰ O fato de Paulo ser assassinado no romance é significativo: ele tem o efeito de desassociar Mauro – pensado como uma representação do autor Lourenço Mutarelli – à experiência com os quadrinhos, da mesma forma que, como veremos adiante, Mauro se desassocia do desenhista Oliver, autor da HQ “anexada” ao romance, segundo as palavras do narrador. Esta separação pode ser entendida como parte da trajetória de Mutarelli, que diz ter abandonado os quadrinhos para buscar a carreira de romancista. O vazio existencial vivenciado pela morte de Paulo – e, ao final do romance, com a morte de Oliver – pode ser entendido na mesma direção. Como pode-se perceber, há ambivalência entre o tom afirmativo do autor acerca de sua posição de *outsider* e o desejo de se desvincular da imagem de quadrinista.

algumas delas, e a perda de qualquer uma configura um grande vazio existencial. Mauro não pode ser pensado como um sujeito autônomo – ele só existe na relação com outras vozes, e se a sua voz narrativa é tão forte e una, isso se faz possível através da criação de um personagem que unifique todas essas faces ou vozes como se pertencessem a um só. Neste ponto, é importante insistir que a densidade psicológica e a presença forte de um personagem são vistas somente em Mauro, e os outros nomes associados a ele são de certa forma mais apagados, menos construídos ficcionalmente. Por exemplo Paulo, como dissemos, é apenas citado e não chega a se construir como personagem ativo no livro.

Mundinho, mesmo sendo trabalhado ficcionalmente a partir de suas diversas participações na narrativa, é construído a partir de um tipo social. Vendedor de entorpecentes e jogo do bicho no Bar do Marujo, frequentado por Mauro, Raimundo “é um cara descolado, ginga de malandro e uma cara feia mas muito mais expressiva” do que a de Mauro (MUTARELLI, 2015, p. 20). É por essa aparência que Mauro o elege como o rosto de Lourenço Mutarelli, que inicialmente só aparece na contracapa dos livros mas aos poucos vai precisando comparecer a eventos, dar entrevistas e ir a viagens para o exterior no lugar dos verdadeiros autores.

Assim como Paulo, Mundinho pode ser pensado em sua relação com Mauro pelo viés da especialização e da transformação da cultura em um mercado: se o primeiro vem com a mão de obra e com a técnica, o segundo contribui pela sua capacidade de publicidade, de impressionar o público com o seu jeito “descolado”, “com aquela ginga de malandro que ele deve ensaiar na frente do espelho” (MUTARELLI, 2015, p. 42). Tal capacidade de contratar parceiros e criar um autor fictício financeiramente rentável poderia fazer de Mauro um verdadeiro empreendedor, se ele soubesse se aproveitar disso; mas no fim das contas, o enganado acaba sendo ele, uma vez que a malandragem de Mundinho vai além de sua aparência, e é este quem acaba sendo o principal beneficiário da “empresa” Lourenço Mutarelli. Rapidamente, Mundinho percebe que pode tirar proveito da situação através de ameaças e da manipulação de Mauro: depois de extorqui-lo até não poder mais, o vendedor de jogo do bicho ameaça Mauro de morte quando descobre que ele publicou um livro com seu nome real; e, querendo acabar com seu bloqueio criativo, arma o jogo psicológico central do romance ao mandar que lhe entreguem a moeda com o grifo de Abdera. Mundinho sim pode ser visto como um homem bem-sucedido dentro da lógica do mundo do trabalho. Sem nenhuma moralidade, sabe jogar as regras do jogo, pautando-se unicamente pela lei do benefício próprio, e assume o controle da situação. Como ele, talvez o único outro núcleo de personagens bem-sucedidos do livro é a ex-esposa de Oliver e seus chefes, da indústria

farmacêutica, outro ramo que, assim como a venda de drogas ilícitas e apostas, pode ser visto como moralmente condenável.²¹

O último nome da “tríade quadripartida” (MUTARELLI, 2015, p. 40) que constitui a identidade fragmentada de Mauro é Lourenço Mutarelli, que, para os efeitos da narrativa, é apenas um pseudônimo, um personagem fictício criado por Mauro e Paulo a partir de um anagrama do nome completo de Mauro. Para esse nome é construída uma vida inteira, assim como a vida da sua esposa Lucimar, algo que convém para os dois artistas na medida em que os abstêm de precisarem se apresentar como figuras públicas. Dessa forma, para o romance analisado, Lourenço Mutarelli não é nada além de uma ficção, um fantasma, um sujeito criado com rosto de um, escrita de outro e desenho de um terceiro. Aqui é interessante pensar na escolha dos nomes dos personagens: o nome Raimundo parece fazer referência ao “Poema de sete faces” de Drummond, que aqui é solução literária, mas não solução para os problemas existenciais do sujeito. Oliver Mulato, personagem que será analisado mais adiante, parece estar etimologicamente ligado ao nome de Mauro e à cor marrom (mouro/mulato). Por último, e não menos interessante, está a feliz coincidência do nome real do autor, Mutarelli, que traz em sua raiz a ideia de “mutável”, e que é anagrama do nome completo de Mauro. Jogos como esses são elevados à potência ao longo do livro, problematizando as categorias de real e ficção, questão que será trabalhada no próximo capítulo.

De qualquer forma, é impossível desconsiderar o fato de que o nome do pseudônimo de Mauro coincide com o do real autor do livro, o que torna a brincadeira ainda mais interessante. De fato, o autor deste livro escreve (como Mauro), desenha (como Paulo) e tem a exata aparência que descreve Mundinho; sua esposa de fato se chama Lucimar e foi ele quem publicou *O cheiro do ralo* (2002), livro que Mauro diz ser seu primeiro sucesso. Esse jogo literário faz um salto e brinca com o mundo real, como se o verdadeiro autor do livro estivesse se confessando por aqui. Dentro desta discussão cabe citar que em 2018, três anos depois da publicação do livro, Lourenço Mutarelli ainda faz aparições públicas com um anel que representa o grifo de Abdera; que a ficha catalográfica do livro leva, além do autor, os nomes de Oliver, Mauro e Raimundo; e que Mauro Tule Cornelli tem um perfil no Facebook desde 2013. Lourenço Mutarelli, real ou fictício, é construído no livro como a encarnação do autor bem-sucedido, como uma empresa ou uma pessoa pública que sabe superar ou disfarçar suas fraquezas (ao esconder Mauro e Paulo), sabe escrever, desenhar, vender-se publicamente

²¹ Esta leitura, que destoa das possibilidades de análise percebidas na maior parte do romance, faz ver que o romance apresenta uma oscilação entre uma representação literária com chão histórico e o trabalho geral de procurar de desestabilizar as categorias de real e ficção. Trata-se de uma irregularidade interessante para a nossa leitura por mostrar, novamente, a alternância do livro entre projetos literários.

e, acima de tudo, enganar – e talvez seja por isso que, ao “contar a verdade” e revelar o suposto engano, o narrador se desarme e fracasse na tentativa de escrever um romance.

Estamos pensando na fragmentação do indivíduo ainda sem entrar na análise de Oliver e do problema do duplo, pois pensar no personagem que é Mauro já permite entender algumas questões interessantes como a noção de especialização e alienação dentro de um ambiente de trabalho – a literatura aqui vista como indústria –; e própria concepção psicológica desse sujeito, que coloca em dúvida a sua própria existência. Essa questão, que vai além da noção de indivíduo problematizado ou fragmentado (alcançando a própria dúvida sobre as fronteiras entre real e ficção, como veremos mais para frente), gera uma grande confusão mental para o narrador, que pode ser vista a partir do seguinte trecho:

[...] descobri que Mundinho, a quem desprezava e por quem, devo assumir, sentia ódio, era na verdade o substituto de Paulo. Ou, ao menos, meu parceiro. Foi aqui que percebi que há algo de místico no ato de escrever ou de se manifestar de qualquer forma artística. Descobri, como Oliver, que há em minha obra vozes que, embora me pertençam, não são a minha. Embora me pertençam. Foi nesse ponto que percebi que sou, quando e enquanto escrevo, mais Lourenço do que Mauro (MUTARELLI, 2015, p. 41)

Mundinho, Paulo e Mauro são, portanto, além de indivíduos, fragmentações de uma imagem de autor bem-sucedido. Já Oliver deve ser pensado segundo outro eixo: trata-se de outra personalidade completamente diferente que se sobrepõe à de Mauro, respeitando não ao critério da divisão, e sim ao da soma. Apesar de sua dificuldade em explicar essa outra relação, Mauro chega a falar em “linha cruzada” e em “isomeria” (MUTARELLI, 2015, p. 56) para explicar a relação dos dois, que entra na tradição literária do duplo. Para entender os significados e desdobramentos disso, passemos agora à compreensão desse outro.

1.2 O romance e o duplo

O modo mais produtivo que o romance encontra para problematizar a categoria de indivíduo, trabalhando esse problema formalmente, está na oscilação de Mauro entre a própria consciência e a consciência de seu duplo. Este termo, bastante amplo na tradição literária, pode assumir diferentes características de obra a obra. No nosso caso, temos dois personagens que não se conhecem antes do início da conexão que os liga, com idades próximas, que moram em bairros afastados na cidade de São Paulo e, segundo o narrador, são sócias. A conexão entre eles é caracterizada, desde o ponto de vista de Mauro, como a consciência de ser, ao mesmo tempo, dois, de forma que ele tem visões e compartilha de pensamentos com

Oliver. A via não é exatamente de mão dupla, pois Oliver, apesar de apresentar sintomas dessa conexão, não tem a mesma convicção de Mauro a respeito da ligação.

1.2.1 Ponto de vista interno: início e auge da conexão

Na parte narrativa do livro, com a exceção de cerca de seis páginas, toda a informação que temos de Oliver vem pelas palavras de Mauro, o que não nos dá acesso à sua psicologia, à sua infância ou às suas lembranças. Tudo o que temos é o tempo presente da vida de Oliver, contado aos mínimos detalhes através de uma linguagem investigativa e, por vezes, intencionalmente cansativa. Vamos, portanto, reconstituir a trajetória de Oliver para então observar os poucos momentos em que a sua voz se intromete na narrativa (e depois na história em quadradinhos).

As primeiras páginas do livro são escritas no exato momento em que Oliver está terminando de ler *Uma ocasião exterior*, o livro publicado por Mauro, no metrô, a caminho do seu primeiro dia no novo emprego como professor de educação física no colégio FASES. Isso se dá cerca de um ano após o início da conexão misteriosa entre os dois personagens, e Oliver está começando a reconstruir a sua vida. A leitura do romance parece ajudá-lo a olhar à sua volta com certo otimismo, pois desperta um sentimento de compaixão que Mauro acaba sentindo também, uma vez que vive esse momento junto a Oliver.

O narrador então retoma o passado de Oliver. De sua juventude até os 22 anos, ele era um jovem que fazia sucesso com as mulheres e era aspirante à seleção brasileira de vôlei. Ele, porém, sofre uma contusão e a sua única saída acaba sendo lecionar educação física em uma escola francesa para crianças ricas, trabalho de que não gosta. Além disso, por passar muito mais tempo dentro de casa, Oliver começou a desenhar e a escrever, adquirindo um modo de vida mais introspectivo e silencioso, aceitando a sua derrota, pois aprendeu que “a vida não deve ser celebrada” (MUTARELLI, 2015, p. 19). Logo após a cirurgia, conheceu Martha, “uma mulher forte” (MUTARELLI, 2015, p. 18) que ganhava o triplo do seu salário trabalhando como gerente administrativa em uma multinacional da indústria farmacêutica. Eles se casaram e tiveram um filho, Bruno, levando uma vida confortável por 25 anos.

Após esse período Oliver começa a apresentar as primeiras intrusões de Mauro, consideradas pelos outros como surtos psiquiátricos. É em um jantar em casa com os gerentes da empresa de Martha que Oliver começa a disparar frases obscenas em espanhol, “aparentemente desconexas e chulas” (MUTARELLI, 2015, p. 21) em uma situação trágica mas ao mesmo tempo ridícula. Diante da cena constrangedora, Martha pede o divórcio, o que,

acompanhado da demissão de Oliver da escola francesa pelos mesmos motivos, faz com que ele precise se mudar para um quarto de pensão.

Este início do livro é um dos momentos em que a conexão entre Oliver e o narrador parece estar mais forte. Temos acesso ao ponto de vista de Oliver e a alguns dos seus pensamentos, como no seu primeiro dia de trabalho no colégio FASES:

As paredes do FASES estão todas manchadas e cheias de rachaduras. Os móveis são velhos. O avental dos funcionários, amarelado. Oliver caminha alguns metros até a avenida Pompeia e espera pelo 177X, que o deixará no metrô. Oliver não dirige mais. Vendeu o carro e entregou o dinheiro a Martha. Oliver pesquisou o trajeto do 177X no Google Maps. O Google tem sido um bom companheiro para ele. Quase um amigo. O ônibus demora. Oliver observa as nuvens. O Google também foi um grande companheiro pra mim. (MUTARELLI, 2015, p. 25)

Mauro tem acesso, assim, ao olhar minucioso de Oliver ao seu redor, além de seus pensamentos, memórias e segredos mais íntimos (como a companhia da plataforma de busca de internet). Mais do que isso, Mauro sente o mesmo que Oliver, compartilhando por exemplo dessa afinidade com o Google – mas também de diversos outros sentimentos que dizem respeito à solidão na cidade de São Paulo.

1.2.2 Linguagem “preguiçosa”: perdendo o sinal

O período de escrita da narrativa ocorre no tempo presente da carreira de Oliver no colégio FASES, em que se dará a sua cura e a progressiva perda da conexão entre os dois personagens. Assim, se no primeiro dia de emprego essa conexão está em seu auge, no momento de sua demissão – poucos meses depois – a conexão estará praticamente terminada. Essa transformação é retratada no livro através de mudanças formais no modo de narrar. O ponto de vista interno do narrador, que como vimos é minucioso e atento, dá lugar a descrições cada vez mais esparsas e, mais além do uso da terceira pessoa, a escrita vai absorvendo clichês da linguagem cinematográfica em um estilo “preguiçoso” e “minimalista”, nas palavras do próprio narrador. Isso acontece porque a ligação está se perdendo, e tudo o que Mauro consegue ver são alguns *flashes*, distanciados e superficiais. A terceira etapa desse progressivo apagamento da conexão será a total perda de contato, a partir da qual Mauro, querendo terminar o romance, passará a recorrer apenas à sua imaginação e à sua intuição a respeito dos últimos passos de Oliver.

Portanto, é através de uma linguagem cinematográfica que acompanhamos a aproximação de Oliver com Gilda, professora de geografia da escola, e com Marina,

professora de português. Logo após iniciar o seu novo emprego, Oliver se muda para a casa de Gilda, que está apaixonada e disposta a ajudá-lo com sua doença. Ela o presenteia com um apito, o que garante que ele não precisará falar durante as aulas e, assim, poderá evitar uma nova demissão. O narrador nos mostra a relação pouco saudável entre os dois, uma vez que Gilda espera de Oliver algum tipo de compensação sentimental pela ajuda que lhe dá. Passamos também a conhecer o ambiente familiar de Gilda, que mora com a mãe e com um cachorro. Vamos a um breve trecho com o simples fim de exemplificar a linguagem cinematográfica que o texto assume:

Aqui entra um novo clipe, dessa vez sem música. Clipe silencioso. Vemos os três à mesa. Gilda servindo macarronada. Oliver agradece piscando várias vezes. Naturalmente foi Gilda quem lhe ensinou a se comunicar dessa forma. Oliver sobre uma cadeira trocando uma lâmpada, ao mesmo tempo que Olga segura o encosto com olhar agradecido. Oliver lavando a louça. Oliver levando Rex para passear. [...] Oliver e Gilda lavando a cozinha e a área de serviço. Oliver e Olga na feira etc. (MUTARELLI, 2015, p. 69-70)

Nos diversos trechos como esse, já não temos acesso aos pensamentos e ao ponto de vista de Oliver, que dão lugar a uma sobreposição de cenas colocadas como que através de uma câmera objetiva. O uso dos gerúndios presentifica as ações, no estilo de cenas de um roteiro de cinema, que, no entanto, não passam de imagens com sentido esvaziado, ou melhor dizendo, saturado de sentidos outros, vindos de fora desta narrativa para dentro. Fica nas mãos do leitor o papel de imaginar as cenas e preenchê-las com os clichês resgatados da indústria cultural, com informações que não são construídas no texto e sim trazidas da memória de cada leitor a partir de imagens repetidas e reproduzidas incansavelmente por diversos meios da cultura. O próprio uso da palavra “etc.” deixa claro que essas cenas poderiam continuar, retiradas de um repertório já cristalizado. O uso desse recurso, colocado com ironia e consciência do autor, fazem pensar sobre a necessidade do envolvimento entre Mauro e Oliver para a escrita de uma literatura autêntica – e que, no caso contrário, entra em um modo “automático”²².

Outra maneira de olhar para essa forma de construir o cotidiano de Oliver é que, pelo fato de ser prosaica e desprovida de acontecimentos extraordinários, ela deixe de ser matéria narrativa (esta, muito mais interessada em coisas “inacreditáveis” como a conexão mística entre os dois personagens ou em “ocasiões exteriores”, como sugere o título do romance de ficção científica que tanto interessa a Oliver). De todo o modo, em momentos como este

²² A questão do uso do clichê é do nosso maior interesse por se contrapor ao problema da representação no romance. O próximo capítulo será dedicado a ele.

vemos que o autor está manejando intencionalmente determinados recursos da cultura de massa, que se intrincam com a linguagem literária e fazem pensar sobre a influência da cultura contemporânea sobre o romance. O mesmo poderá, mais adiante, ser pensado a partir da história em quadrinhos, que é onde o duplo Oliver mais poderá se manifestar.

Simultaneamente ao envolvimento com Gilda e à adaptação ao novo emprego, Oliver conhece Marina, professora de português, que se interessa pela sua HQ e que fica impressionada ao descobrir a sua amizade com Mauro, pois também é fã do romance *Uma ocasião exterior*. A relação entre os dois vai se estreitando e, com a contribuição da beleza física de Marina, Oliver passa a cultivar uma obsessão por um envolvimento sexual com ela. Suas trocas de olhares e o consequente ciúme de Gilda são narrados igualmente através do uso de clichês de novelas e comédias românticas²³, e o primeiro livro do romance termina no auge da tensão causada por esse triângulo amoroso.

1.2.3 Intrusões

Neste ponto da narrativa, ocorre algo muito interessante. Ao perceber que a vida de Oliver parece estar voltando aos trilhos, Mauro começa a ficar angustiado com a possibilidade de que a conexão entre os dois vá se perder. Nesse mesmo momento, Oliver vai ao bar do Marujo para pedir a Mundinho o número de telefone de Mauro, pois quer convidá-lo a uma palestra na sua escola, com o objetivo de impressionar Marina. Essa confluência de situações reativa a linha cruzada que estava se perdendo, e a voz de Oliver de repente se intromete na escrita do romance. Este é um recurso formal produtivo e que aparece nas poucas páginas que encerram o Livro 1. Vamos, portanto, analisar com atenção esses poucos casos. O primeiro acontece assim que Oliver chega ao bar do Marujo:

Anoitece quando Oliver volta ao bar do Marujo. Mundinho está no balcão [...] *Me* aproximo. Mundinho percebe, *mas* vê Oliver.
E aí patrão, vamos fazer uma fezinha?
Eu preciso da sua ajuda.
Pode falar, o que tá precisando?, Mundinho diz, enquanto *me* leva pra fora do bar.
Eu queria o contato do Mauro Tule... (MUTARELLI, 2015, p. 91, grifos nossos)

Em primeiro lugar, é importante assinalar que ao longo de todo o romance, os diálogos nunca são marcados por aspas ou travessão, o que pode causar a confusão entre a voz do narrador e as de seus personagens. O diálogo entre Mundinho e Oliver (assim como tantos

²³ Por exemplo, observem-se os seguintes trechos: “Marina, a personificação do desejo. A professora de português que fala com sotaque da Mooca. Lembrando um antigo personagem de novela, não me recordo qual, sei que se chamava Tancinha” (MUTARELLI, 2015, p. 70-71) e “Oliver olhando petrificado para Marina. Oliver apitando na quadra para uma turma de adolescentes. Gilda servindo café para Oliver na sala dos professores. Marina corrigindo provas enquanto a câmera mergulha em seu decote” (MUTARELLI, 2015, p. 71).

outros) não teria assim nada de problemático por estar na primeira pessoa. No entanto, aqui acontece algo de diferente. Ao narrar a aproximação de Oliver, o narrador em terceira pessoa (que descobrimos que estava em sua casa, pois em seguida Oliver liga para ele) usa brevemente a primeira: passamos a ouvir a voz de Oliver, que se aproxima de Mundinho e é levado para fora do bar em sua companhia. Essa clivagem acontece aqui simplesmente através do uso do pronome “me”, que aparece duas vezes. Além disso, o uso da adversativa “mas” mostra que o narrador tem a consciência de que está vendo o mundo pelos olhos de Oliver – já que para ele o natural seria Raimundo ver Mauro.

A narrativa então volta à terceira pessoa e assim se mantém por 5 páginas, em que acompanhamos a conversa telefônica de Mauro com Oliver e depois com Mundinho. Tendo recebido boas notícias a respeito do convite, Oliver repassa a novidade a Marina e volta para a casa de Gilda. Começa um novo capítulo do livro, e enquanto Oliver e Gilda se dirigem à escola, o narrador reflete sobre o vazio que lhe causa a perda da conexão entre os duplos:

Oliver é um coitado. Sua vida é pequena, mas a minha é menor e mais miserável. Eu invento personagens semelhantes a ele. Invento cotidianos até que se esgotem narrativamente. Minhas histórias têm fôlego curto. Ligo o computador e volto pra cama. *Dirijo*. *Olho* pra Gilda. *Prometo* a Olga que pintarei a casa. Samantha me deixou há três meses porque diz que eu fujo de compromissos. Diz que eu não sei viver de verdade.

Observo Olga no retrovisor. Ninguém teve filhos. Nem eu nem meus irmãos. *Dirijo* enquanto minha família se extingue. Mormaço. Não *suporto* o calor. Rex choraminga. Olga diz que o cachorro não está legal. Rex é castrado. Um bibelô ambulante. Não serve pra nada. Servia para alegrar a casa quando era novo. Filhote. Agora tem o saco murcho. Triste estandarte.

Gilda pergunta sobre o tal escritor. Como *ele é*? Como *eu sou*? (MUTARELLI, 2015, p. 96, grifos nossos)

Este trecho mostra a segunda intrusão da voz de Oliver através do uso da primeira pessoa. Ao contrário do primeiro trecho, aqui temos acesso não só à fala do personagem, como também às suas sensações (“Mormaço.”), seus sentimentos (“Não suporto o calor.”), às suas memórias (“Ninguém teve filhos.”; “Servia para alegrar a casa quando era novo.”) e às suas opiniões (“Não serve pra nada.”; “Triste estandarte.”). A estes, vemos alternados os pensamentos, memórias e frustrações de Mauro, que dizem respeito a uma vida completamente diferente. No entanto, o sentimento e o discurso dos dois têm paralelos: ambos sentem-se frustrados e incomodados com o estado atual de suas vidas, vendo pouco sentido no mundo que os cerca. É interessante perceber, apesar de que se construa uma semelhança entre os sentimentos dos dois personagens, que há uma separação hierárquica entre eles, uma vez que o narrador afirma inventar personagens como Oliver. A relação entre os dois é associada à questão da hereditariedade, como se o escritor, no lugar de fazer filhos,

fizesse duplos – o que se torna mais evidente pela sobreposição desta reflexão com a outra, a respeito do cachorro castrado, que não serve para nada. Guardemos esta informação para mais adiante.

Portanto, apesar de estarem vivendo coisas diferentes e de a relação de duplicação não ser horizontal, de certa forma os dois personagens são o mesmo nesse momento, e o que possibilita a representação desse contato é o recurso à escrita e ao fato de o pronome “eu” ser o mesmo para um ou outro referente.

A terceira intrusão de Oliver, mais longa e mais complexa, é parte de um trecho que rompe com a progressão estabelecida da narrativa. Mauro está deitado em sua cama, refletindo sobre a perda da conexão entre os dois e fazendo esforço para reavê-la; Oliver está no carro com Gilda, indo ao trabalho. Com uma súbita interrupção da narrativa, o narrador começa a escrever uma série de disparates (que, como o leitor pode perceber em seguida, são frases idênticas ou muito parecidas com a linguagem *nonsense* da história em quadrinhos): são passagens a respeito de luvas amarelas, um garoto, um professor, uma gaiola, figurações demoníacas e reflexões sobre o tempo e o mundo dos sonhos. Essa enunciação de disparates ocupa cerca de meia página e marca o início da linha cruzada entre os dois. Essas poucas páginas podem ser entendidas como um momento de transição entre a linguagem do romance e a linguagem da HQ, pois, se as frases são praticamente retiradas dos quadrinhos, falta o suporte visual que os caracteriza. Além disso, ele ajuda como um guia para a compreensão e interpretação das 80 páginas da HQ, de sentido obscuro e, como dissemos, muito próximo ao *nonsense*.

Em seguida, o narrador expõe ao longo de 3 páginas 6 episódios de infância, marcados pela violência, o medo do pai (um ex-militar da ditadura), o prazer por pesadelos e alguns traumas: um acidente de carro, a vez em que o pai bateu nele “com uma violência medonha” (MUTARELLI, 2015, p. 100), e as sucessivas vezes em que a mãe jogou todos os seus brinquedos favoritos no lixo. Esse trecho alterna a primeira e a terceira pessoas, e faz referência ao livro *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*.

Em novo corte abrupto, o texto se estabiliza na primeira pessoa e, ao longo de quase 3 páginas, Oliver conta a sua experiência de ser um e outro pela primeira e única vez. Isso acontece de forma organizada e coerente, sem as costumeiras digressões de Mauro. Aqui, descobrimos que Oliver tem certa consciência dessa experiência, que inclusive mostra sua

desconfiança em relação ao diagnóstico de síndrome de Tourette: “Um nome pode fazer com que o desconhecido se torne familiar” (MUTARELLI, 2015, p. 102)²⁴

A experiência do duplo para Oliver traz consequências físicas, ao contrário do que acontece com Mauro:

Essa presença, às vezes, parecia que me invadia. Me invadia e subia de meu estômago. Subia de meu estômago e espreitava por minha garganta. Por isso, eu ficava com a boca aberta. Era essa presença quem abria a minha boca para espreitar. E, então, falava. Falava por minha boca. E isso gelava o meu corpo e me enchia de fantasias sombrias. (MUTARELLI, 2015, p. 102-103)

Observe-se aqui a sintaxe usada por Oliver, feita de frases curtas e repetições, com que a progressão da informação é entrecortada por pausas, pontos e palavras repetidas. Constrói-se, assim, o efeito de uma confissão ou de um testemunho, como se fosse difícil para o personagem externar a experiência por que passa. É como se Oliver ficasse horrorizado a cada nova informação que contava. A sintaxe também é acompanhada pela semântica, uma vez que a imagem da boca escancarada que funde a fala com a visão produz um sentido grotesco para a conexão entre os personagens, conforme será desenvolvido no Capítulo 3.

O que nos interessa especialmente é perceber que, da diferença da experiência dos dois, constrói-se uma relação de causa e efeito: Mauro, além de ser inventor das frases proferidas por Oliver, é constantemente acometido pela dúvida de que ele talvez esteja criando Oliver como um personagem ou uma duplicação de si mesmo, conforme a hipótese já citada sobre a associação entre duplicação e hereditariedade; enquanto isso, Oliver sente a presença física de Mauro, como se estivesse sendo possuído demoniacamente, e limita-se a ficar consternado com a experiência altamente insólita e sobre a qual não tem nenhum controle.

Portanto, as intrusões da voz de Oliver no interior da parte em prosa do romance trazem para a forma do livro o tema da conexão entre os dois personagens, uma vez que o uso dos pronomes, o recurso ao *nonsense* e a sintaxe do testemunho²⁵ capturam pela linguagem o problema tematizado no livro. A sequência desenfreada dessas 8 páginas nos mostra inclusive que essa escrita poderia ir muito mais além, intensificando a noção de saturação do sentido

²⁴ Os episódios de infância expostos neste trecho dão margem para uma leitura psicológica, que poderia associar, por exemplo, os “demônios” de Mauro e a literatura fantástica à questão literária do duplo e do *unheimlich*, estudado por Freud no artigo “O inquietante” (FREUD, 2010). Dado o recorte desta dissertação, nos limitaremos a apontar este como mais um caminho possível de leitura do romance que não poderá ser desenvolvido aqui.

²⁵ O uso do termo testemunho para pensar a fala de Oliver não tem relação com a literatura de testemunho observável na literatura recente. Ele aparece aqui somente como uma forma de entender o caráter truncado de suas frases, uma vez que a literatura também é usada, pelo personagem, como um método para o autoconhecimento e, conseqüentemente, para a cura do suposto distúrbio psicológico.

com que o romance lida a todo o tempo. Ele, porém, se interrompe – e é com esse fim que o narrador precisará lidar no Livro 3.

1.2.4 Imaginando Oliver: morte e fim da conexão

A hipótese sobre a precedência de Mauro por Oliver, em uma relação de causa e efeito (um inventa; o outro, em seguida, sente na própria pele), ganha confirmação depois que Mauro é informado sobre o assassinato de seu duplo. Pois Oliver consegue se curar da síndrome de Tourette quando decide se mudar da casa de Gilda para um pequeno *kitnet*, onde começa a investir em uma aproximação com Marina. Nesse momento, Mauro já desconhece qualquer novo passo de Oliver, uma vez que este, informado sobre o ínfimo retorno financeiro na carreira de desenhista, desiste da parceria com seu duplo.

Mauro, então, é informado pela polícia que Oliver foi assassinado por Gilda, que lhe deu uma série de facadas na cama do *kitnet* e tentou esquartejá-lo. Absolutamente consternado por essa informação, Mauro usa sua imaginação e seu conhecimento de Oliver para contar (ou inventar) o fim da história, que é afinal o seu principal objetivo: “Não sei como foi a última manhã de Oliver. Presumo que ele tenha ido à feira” (p. 231); assim, a narrativa segue com diversas marcações de dúvida (“imagino que”, “provavelmente”, “talvez”, “não sei se”, “deve ter”, etc.) até o momento em que Gilda chega ao seu apartamento. Ali, começa um novo capítulo e o narrador para de se fazer visível como um “eu”, narrando o assassinato de Oliver de modo onisciente e neutro. E assim narra a morte de Oliver até o final.

O uso do modo onisciente no fim da narrativa recoloca o domínio do narrador sobre o escrito da maneira mais enfática vista em todo o romance. Com ele, deixa-se de lado o problema da distinção entre real e ficção pois, mesmo tendo anteriormente avisado que não tinha acesso às últimas informações sobre a vida de Oliver e que apenas imaginava a sua morte, Mauro narra o assassinato como se soubesse cada detalhe. O final do livro põe à mostra que fazer da história narrada “verdadeira” ou não depende somente da forma como ela é escrita. O final do romance, portanto, aponta para indícios acerca da concepção de real do narrador que, segundo a nossa leitura, é a da inversão entre esta categoria e a de ficção.

É dessa forma que acaba a história de Oliver, homem que tentou reconstituir a sua vida após uma fratura traumática que o impediu de ser atleta da seleção brasileira de vôlei, e após a conexão misteriosa com um outro, que desencadeou problemas psicológicos que também contribuíram para seu envolvimento com a sua futura assassina. Oliver é, acima de tudo, uma vítima das circunstâncias, alguém que, apesar de tentar, não teve o controle sobre sua vida e sofreu as consequências de um mundo cruel.

1.2.5 Revisão da tradição do duplo e possibilidades de síntese

Feitas as considerações a respeito do trabalho formal em cima do problema do duplo neste romance, cabe perguntar quais sentidos o uso desse tema da tradição literária assume nele. Como vimos, a relação entre Mauro e Oliver não é exatamente uma via de mão dupla, e pode ser comparada com a questão da paternidade; além disso, nós temos acesso privilegiado ao ponto de vista de Mauro, e praticamente só através dele acessamos a consciência interna do outro. Essas duas características específicas do uso do duplo em *O grifo de Abdera* poderão servir como ponto de partida para a nossa interpretação.

O domínio da voz de Mauro, que é personagem, narrador e escritor, demonstra que o problema do duplo em *O grifo de Abdera* é um problema estritamente literário. Trabalhar formalmente o tema mostra que somente a literatura é capaz de dar a ver essa relação, e para confirmar essa hipótese basta observar os acontecimentos do livro que influenciam a ligação dos dois, sendo eles: como cada um chega a ter notícia do outro, de que forma a conexão se dá e como cada um explica essa conexão.

Mauro passa a conhecer o seu duplo muito antes de encontrá-lo pessoalmente. Ele vê o mundo pelos seus olhos, esteve em sua casa e em seu trabalho e espanta-se ao perceber que tem total consciência de ser também Oliver Mulato. Uma experiência transformadora como essa só poderia ser desencadeada por um artifício literário, um objeto mágico, assim como nos contos de fantasia. Aqui cabe observar melhor a imagem representada na moeda recebida no metrô, ponto zero da narrativa: a figura mitológica do grifo, composta pela sobreposição de dois animais, a águia e o leão, é associada à Grécia Antiga (mais especificamente, à cidade milenar de Abdera), e transportada até nós através da literatura. Ela condensa os significados do duplo neste livro, de modo que os símbolos dos dois animais assumem características específicas para o livro: trata-se de uma sobreposição entre dois seres, pela relação de soma, em que um é a cabeça (o escritor, mente pensante e que comanda os movimentos do corpo; a águia pode ser associada à noção de liderança) e o outro é o corpo (o personagem, que recebe os comandos, é um ex-atleta e professor de educação física, e por isso pode ser associado ao vigor físico de um leão). Trata-se de uma estratégia literária para introduzir o fantástico – que, ademais, é um artifício editorial, uma vez que Mundinho admite ter encomendado essa entrega para retirar o companheiro de seu bloqueio criativo, e fornecer material literário para que ele criasse uma história. Sem o elo com a literatura, a experiência seria impossível a Mauro, que acima de tudo é um escritor.

Oliver, ao contrário de seu duplo, não chega a ter total consciência da conexão e só manifesta as consequências dela. Ainda assim, é ele quem procura o outro, ao reconhecê-lo no

metrô. Quando estava passando pelo momento mais delicado de sua vida, Oliver leu o romance *Uma ocasião exterior* e isso despertou a paixão dele. Através do sentimento de identificação que a leitura de um livro pode causar, o personagem iniciou uma conexão com o seu autor, inicialmente só conhecido pela foto na orelha do livro. Não há dúvidas que a conexão de Oliver com Mauro também é mediada pela literatura, pela relação entre leitor e autor, e ele sequer chega a descobrir que é justamente ele o ser que espreita pela sua boca.

A mediação literária também é responsável pela natureza da ligação entre os dois personagens. As frases obscenas em espanhol que Oliver dispara a todo o momento foram escritas por Mauro, nos momentos em que queria produzir frases engraçadas ou criar material literário, que para ele são parte da mesma coisa. Da mesma forma, as visões que Mauro tem a partir da consciência de Oliver transformaram-se no romance que temos em mãos.

Por último, podemos dizer que a forma mais satisfatória que os dois personagens encontram para explicar essa experiência é a transformação dela em romance e em HQ. O que começou por causa da literatura tem como resultado uma obra literária, e a temática do duplo comunica que arte e vida se moldam mutuamente. Por essa via, podemos pensar que o elemento sobrenatural do livro é uma metáfora da criação literária.

1.3 O romance e o real

A inserção de elementos sobrenaturais no interior do romance, apesar de enfraquecer o seu potencial mimético e de verossimilhança, não o exclui. Como vimos, é possível reconhecer em *O grifo de Abdera* determinadas equivalências com nossa vida social, com maiores ou menores traços de realismo. Podemos dizer que os elementos do livro estão inseridos dentro de um *continuum* cujos polos são o clichê²⁶ (mínimo de mimetismo) e a representação mimética²⁷ (com o máximo de formalização de uma matéria social), tendo no meio desses dois eixos a citação, como é o exemplo da categoria de espaço que, ao mesmo tempo que torna reconhecíveis determinados cenários específicos da cidade de São Paulo e arredores, não os trabalha textualmente.

A caracterização dos personagens, por exemplo, não traz nenhum elemento sobrenatural, uma vez que todos eles possuem vidas perfeitamente comuns e possíveis. No

²⁶ Como visto, por exemplo, no caso da comédia romântica e veremos a seguir na caracterização dos personagens – mas a questão será desenvolvida no próximo capítulo.

²⁷ Este polo aparece em raras exceções no romance, mas é perceptível, por exemplo, na caracterização da figura do autor como uma “empresa” e na relação de Mauro com Mundinho.

entanto, podemos verificar uma tipificação em suas descrições físicas, modos de falar e agir, em suas funções no interior da narrativa e mesmo nas suas trajetórias de vida. Mundinho, Marina, Gilda, Oliver e mesmo Mauro são clichês perfeitamente reconhecíveis dentro dos padrões criados pela ficção com maior alcance, o que permite, assim como nas cenas de comédias românticas usadas pelo narrador como estratégia para o preenchimento da vida de Oliver, que não se trabalhe formalmente uma interpretação específica sobre formas de sociabilização contemporâneas. Ainda assim, está claro que cada personagem oscila dentro desse polo: Mauro e Oliver, no centro da narrativa, são personagens um pouco mais trabalhados. Marina e Gilda (*a femme fatale* à la Claudia Raia, e a ex-namorada enciumada e psicopata), por outro lado, demonstram os exageros na caracterização que podem ser encontradas na programação de qualquer canal de TV.

Não podemos exigir do livro algo que ele não se propõe a fazer. É por isso que, para pensar a problematização da forma do romance e, mais especificamente, da categoria de representação mimética, é forçoso pensar que a busca pelo real é somente uma estratégia retórica e que por trás do texto temos uma noção de que real e ficção se contaminam mutuamente. Vejamos, portanto, como esses dois caminhos são traçados: a ficção que se quer real e o real que absorve a ficção.

1.3.1 O fato como estratégia

O principal motivo de estranhamento para os acontecimentos sobrenaturais do romance é a insistência do narrador em dizer que a sua história é real. A sobreposição de eventos místicos e fatos biográficos do autor desestabiliza uma leitura regular do livro, e pode causar o efeito de indistinção entre o real e a ficção mesmo dentre os fatos mais verossímeis e as fantasias mais absurdas. Cabe olhar mais atentamente a tudo aquilo que há de “real” no livro, ou seja, aos fatos pontuais do livro que correspondem ao mundo tal qual o conhecemos.

A nossa hipótese de leitura para todos os fatos materiais que aparecem ao longo do livro é a de que eles servem como uma das estratégias retóricas que o narrador usa para convencer o leitor de que os acontecimentos inverossímeis do livro são mesmo reais. Olhando um a um, é possível discernir três formas diferentes dessa estratégia.

Muitos dos fatos que aparecem no romance dizem respeito à vida pública de Lourenço Mutarelli como escritor reconhecido. Além da escolha do seu nome para o pseudônimo de Mauro e Paulo, o narrador cita algumas de suas obras (*A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, *Transsubstanciação*, *O cheiro do ralo*); faz uma desabafo sobre o fato de as editoras repassarem aos seus autores somente 10% do valor de capa na venda dos livros

(MUTARELLI, 2015, p. 34); discorre sobre as suas conversas com o seu editor; fala sobre o seu prêmio de terceiro lugar no Portugal Telecom de 2013 (MUTARELLI, 2015, p. 61); e cita uma polêmica a respeito da ida de 70 escritores à Alemanha com verba pública (se referindo à Feira de Frankfurt de 2013, a que o autor realmente compareceu):

A Folha de S. Paulo lançou uma polêmica questionando a ida de setenta escritores à Alemanha com verba pública. Imaginem quando, ao ler este livro, descobrirem que muitos que estavam lá nem escritores eram. [...] Desculpem, é só mais um desabafo, isso não importa. (MUTARELLI, 2015, p. 43)

Leitores de Machado de Assis, já aprendemos que é justo quando o narrador diz que algo não importa que devemos abrir os nossos olhos ainda mais. Desabafos como esse contribuem para a conquista de uma confiança do leitor, como se o autor estivesse revelando segredos que não deveria revelar, e que seriam da mais pura verdade. Algo de parecido ocorre (apesar de não serem fatos) quando o narrador “revela” que outros grandes escritores contemporâneos usam avatares em seu lugar: seria o caso de Ferréz, Marcelino Freire, Marçal Aquino e Paulo Lins (MUTARELLI, 2015, p. 34), todos amigos do (real) autor do livro. Esse tom de confiança, somado à questão de que *ghost-writers* de fato existem e que nada nos garante que nenhum dos 70 escritores que foram a Frankfurt seja um “avatar”, vai possibilitando o convencimento do leitor de que, ao menos, uma parte do que está escrito no livro é de fato verdade.

Uma segunda estratégia que podemos identificar é a citação de fontes no uso de um dicionário e de uma enciclopédia no livro. Nesse caso, o narrador assume um tom defensivo, já antecipando a desconfiança do leitor: “Se não acredita, faça o mesmo. Procure ‘fenômeno’ no Dicionário analógico da língua portuguesa” (MUTARELLI, 2015, p. 58). Esse envolvimento do leitor na comprovação de um fator relativamente banal para o livro mostra como para o narrador parece ser importante que se acredite que tudo o que está escrito ali é verdade. Além disso, como por silogismo, parece criar-se uma sutil sugestão para a seguinte lógica: “isso é verdade, como pude provar consultando o dicionário. Logo, todo resto que está dito no livro também é.”

O terceiro fato usado como estratégia de convencimento do leitor, para ser compreendido, precisa antes de uma ressalva. Existe no livro um duplo esforço de fazer o leitor acreditar que Oliver é real e que Mauro é o verdadeiro nome por trás do suposto pseudônimo de Lourenço Mutarelli – acreditando em um, acreditaríamos automaticamente no outro. A existência de Oliver parece mais difícil de comprovar através de acontecimentos reais, mas é fato que pseudônimos e avatares existem profusamente no mundo literário. Essa

parece ser a principal função da citação dos nomes de Ferréz, Marcelino Freire, Marçal Aquino e Paulo Lins, sendo eles pseudônimos ou não. O leitor mais flexível pode ser levado a negociar com o narrador, sendo obrigado a reconhecer que a possibilidade de o nome Lourenço Mutarelli ser uma ficção não é tão absurda assim. Os desdobramentos dessa possibilidade são ficcionalizados em outros momentos da narrativa, como quando um cliente do bar do Marujo vê Mundinho trabalhando e pergunta se ele não é o famoso escritor – ao que ele responde, “Já me disseram isso” (MUTARELLI, 2015, p. 42), mostrando que isso não é um problema.

O narrador, assim, mobiliza a estratégia do uso de fatos para tentar convencer o leitor a respeito da veracidade de sua história. Isso nos ajuda a pensar porque só em um momento avançado da narrativa ele revela que teve dúvidas sobre a real existência de Oliver. Presumivelmente já conquistada a confiança do leitor, Mauro afirma com desembaraço que utilizou um gravador e que tem todas as fitas como prova da existência de Oliver – e resolve o assunto.

1.3.2 Do romance para o real: a ficcionalização da vida

A segunda estratégia de Mutarelli para a simulação de que a história é verdadeira pode ser encontrada nas pontes que o livro faz em direção à vida real. Ela desestabiliza a distinção entre real e ficção ao tocar em ambientes externos à narrativa. Trata-se de um movimento contrário ao primeiro, ou seja, de levar a ficção para vida, como em uma performance.

Em primeiro lugar, a folha de rosto e a ficha catalográfica do livro (mas não a capa) informam que o livro foi publicado por Lourenço Mutarelli, Mauro Tule Cornelli, Oliver Mulato e Raimundo Maria Silva. Essa extrapolação do ambiente ficcional para elementos extratextuais do livro faz, de certa forma, com que esses personagens ficcionais se tornem um pouco mais reais, uma vez que registrados no documento oficial que é a ficha catalográfica.

Outro fator de desestabilização começa em um trecho do livro. Depois de transformar a moeda do grifo de Abdera em um enorme anel, Mauro conta que a entregou a Mundinho como pagamento final da parceria entre os dois: “Hoje me divirto em vê-lo nas entrevistas mal conseguindo suportar o peso da geringonça. E, sempre que o virem com ela, lembrem que esse foi o preço da minha libertação” (MUTARELLI, 2015, p. 35). Ocorre que desde 2015 o verdadeiro Lourenço Mutarelli não sai de sua casa sem um anel que de fato leva a moeda com o grifo, o que não deixa de ser uma brincadeira interessante, além de expandir os significados da obra para fora dela.

O último elemento de ficcionalização da vida que podemos identificar está no uso do Facebook. Através de seu perfil, Mutarelli anunciou em abril de 2018 que terminou de escrever seu próximo livro, com o título de Livro IV²⁸ – livro que o narrador Mauro diz que irá publicar. Além disso, Mauro Tule Cornelli tem um perfil no Facebook desde 2013, com diversas publicações de fotografias e experimentos gráficos. A foto desse perfil nada mais é que o rosto de Lourenço Mutarelli, usando óculos e peruca – o que contradiz a passagem do livro em que Mauro diz que não se parece com Mundinho, o rosto do Mutarelli inventado. De qualquer forma, isso faz pensar sobre o Facebook como um dos principais suportes da assim chamada era da pós-verdade, onde ficções se tornam verdades a cada nova publicação.

Ainda assim, deve-se notar que o uso da peruca e dos óculos torna o disfarce pouco convincente, de modo que o truque seja facilmente decifrável. A análise das performances de Mutarelli – e, na realidade, de todos os “truques” de desestabilização do real – não pode se limitar ao que há de propriamente formal, e deve levar em consideração o humor e o deboche contidos nesses jogos literários.

1.4 A HQ de Oliver

Dentro do pacto ficcional de *O grifo de Abdera*, XXX é o título da HQ assinada por Oliver, inserida no livro com o subtítulo de “II – O livro do duplo”. A decisão de incluí-la é justificada pelo próprio narrador, que decide “encartá-la” por acreditar que a fanzine merecia ser editada com mais dignidade e pela impressão de que ela expõe o ponto de vista de seu duplo a respeito da ligação entre os dois. Deste modo, a estrutura de XXX sugere que ela deve ser lida como uma obra à parte, não só por conter título, epígrafe²⁹, e dedicatória³⁰, mas também porque observa-se uma espécie de narrativa paralela à de Mauro, com outras possibilidades e outras direções a temas tratados no romance.

A HQ ocupa cerca de um terço de todo o livro e se apresenta como um obstáculo para a análise formal em função do traço carregado, da falta de linearidade entre os quadros e pelo aspecto geral de um caderno de rascunhos. Procuraremos depreender significados desse gesto

²⁸ O novo romance foi publicado em junho de 2018, quando a escrita desta dissertação já estava próxima à conclusão. De fato, o livro levou um nome parecido ao anunciado por Mauro: *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (MUTARELLI, 2018).

²⁹ Retirada de “*Word Authority More Habit Forming Than Heroin*” (1967), manuscrito de William Burroughs que associa o poder das palavras sobre o cérebro humano ao poder da heroína. O texto completo pode ser acessado através do site: <http://www.textfiles.com/politics/wordauth>.

³⁰ A HQ é dedicada a David Tibet, fundador do grupo folk-experimental britânico Current 93. Suas músicas, com referências ocultistas e satânicas, são frequentemente citadas por Mutarelli em entrevistas e aparições públicas.

“agressivo” em relação ao leitor mas, antes, cabe analisar os sentidos internos à narrativa, com a ressalva de que, leitores de textos literários, teremos limitações no que concerne às especificidades da HQ como forma artística.

1.4.1 Tentativa de uma leitura formal

A dificuldade para a leitura de *XXX* consiste seja nas características do desenho, seja em sua estrutura narrativa. Os traços carregados e aparentemente apressados, a sobreposição de imagens e a inserção de rabiscos torna difícil, por exemplo, que se identifiquem personagens ou espaços, o que põe em xeque a leitura em sequência e o estabelecimento de uma linha narrativa. A leitura das palavras também é árdua, pois a caligrafia é irregular e nem sempre respeita aos balões tradicionais das HQs. Na imagem abaixo, por exemplo, podem-se perceber algumas dessas características.

Figura 1. Fonte: Mutarelli (2015, p. 190)

Dentre os rostos distorcidos, é possível identificar dois personagens recorrentes: o professor de matemática, com rosto envelhecido e um farto bigode (conforme a imagem acima) e o aluno, de cabelos claros e uniforme escolar. Além deles, há um outro par de personagens: o astronauta e a sua filha. É de se notar que esses pares podem ser aproximados aos duplos Oliver-Mauro através da nossa interpretação de que existe entre eles uma relação não simétrica que traz à tona a questão da paternidade e da influência de um sobre o outro. Os

demais rostos que surgem não chegam a configurar personagens pelo fato de não se repetirem e se assemelharem a rostos em uma multidão – são anônimos na rua, mulheres nuas, seres mitológicos e demoníacos, rostos tirados do cinema e personagens da HQ *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*. Já os ambientes reconhecíveis de *XXX* são a casa do professor, o metrô, a rua e uma escola. Os demais lugares, que compõem boa parte dos quadros, são confusos, indefinidos e muitas vezes situados em lugar nenhum, no branco do papel.

O principal guia nesse emaranhado de traços, rostos e espaços que percorrem as cerca de 80 páginas de *XXX* é um narrador, com voz em *off*, e a sua descrição do espaço se aproxima daquilo que está representado nos desenhos: “Não consigo entender o que está escrito nas placas. As ruas estão desertas e escuras. Uma neblina deixa tudo com uma aparência irreal” (MUTARELLI, 2015, p. 112). Trata-se de uma ambientação onírica, reforçada pelas palavras e frases cifradas presentes nas roupas, nas placas, nas rasuras que compõem estampas e preenchimentos dos objetos ou simplesmente no ar, pairando sobre os cenários. Pode-se dizer que a maior parte da HQ acontece em um lugar mental, em que se cruzam memórias, pensamentos obscuros e referências à cultura de massa que circulam no imaginário do personagem. Assim, as imagens e frases que surgem parecem sempre ter algum significado oculto e indecifrável, de teor psicológico.

A voz em *off* pertence ao aluno do protagonista, e a sua narração percorre momentos pontuais ao longo de toda a HQ, especialmente no início e no fim da obra, em que ele descreve as ações do professor durante as suas viagens mentais como forma de emoldurar a série de disparates que compõe essa vida mental perturbada. Por exemplo, descreve o momento em que o professor se esconde debaixo da cama para cantar uma canção de infância (MUTARELLI, 2015, p. 115-116). No entanto, em alguns momentos as vozes dos dois personagens se confundem e o tema do duplo se dá a ver: a voz em *off* se identifica como a do professor, e o desenho deste diz inúmeras frases como: “Sabe, garoto, quando eu tinha a sua idade eu era você” (MUTARELLI, 2015, p. 112) e “eu estou lembrando embora esteja acontecendo agora” (MUTARELLI, 2015, p. 128). O tema do duplo, ao ser tratado na HQ, permite a sobreposição de espaços e de tempos, e assim o aluno e o professor são representados como uma mesma pessoa em tempos diferentes.³¹

³¹ Quando professor e o aluno afirmam ser a mesma pessoa, o problema da cisão da identidade é trabalhado pelo viés da memória: a perda da percepção de continuidade entre passado e presente faz com que, no limite, um indivíduo se veja fragmentado entre diferentes versões suas no passado. Essa abordagem do problema do duplo não é desenvolvida nas partes em prosa do livro e aparece apenas pontualmente na HQ; por esse motivo, ela não será estudada aqui. Para mais sobre o problema do duplo e da memória em Mutarelli, ver GALAS, Pedro. “Memórias fraturadas: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea [online]. 2011, n. 37, p.123-140.

É graças ao recurso, tradicional nos quadrinhos, da voz em *off* como entidade organizadora que podemos entender a sequência das 80 páginas que compõe a HQ como o mundo visto através dos olhos do professor: rostos no metrô se transformam em imagens demoníacas, cenas do dia a dia apresentam objetos bizarros (como a cabeça de papagaio com uma cartola no prato do professor), e as próprias estruturas mentais são ilustradas através de desenhos e gráficos, que justamente representam, pelo estilo de traço, pela sobreposição de imagens e pela falta de conexão entre quadros, o estado mental confuso deste homem. Trata-se de um artifício similar ao do uso da primeira pessoa no romance, que dá margem à distorção da realidade e à inserção de elementos sobrenaturais. No entanto, a voz em *off* não está presente a todo o tempo, e na maior parte de *XXX* as imagens e os diálogos dos personagens se dão a ver independentemente de uma organização externa. Deste modo, a narrativa de *XXX* como um todo não pode ser parafraseada, pois ela não é completamente organizada nem pela voz externa, nem pelos seus elementos internos. A própria falta de uma narrativa ou de um narrador íntegros se colocam, assim, como uma forma apropriada de tratar do problema da cisão do indivíduo.

As diversas frases e situações que se sucedem sem aparente coerência dificilmente poderiam ser organizadas sem o conhecimento dos livros I e III, narrados por Mauro. A leitura isolada da HQ só nos leva a uma linguagem *nonsense* e experimental, em que, aos desenhos indefinidos e carregados, se justapõem colagens e referências aos mais diversos elementos da cultura. A inserção de rótulos de bebida e bulas de remédio, por exemplo, faz referência direta ao estado mental perturbado do professor, ainda que não o explique. Fotos, manuais e propagandas permitem o reconhecimento de elementos da vida comum, misturados e indistintos da ficção. Enfim, a referência a músicas e filmes populares, além de configurar um repertório que pode ou não ser comum ao do leitor, aparece como uma forma de explicar o estado mental do professor através de exemplos: um deles, feito através do filme “2001: Uma odisseia no espaço”³², ilustra a peculiar sensação espaço-temporal do professor, que sente passado, presente e futuro como uma coisa só. No entanto, para compreender melhor essas incorporações, será necessário pensar a HQ como algo além de um apanhado de disparates, e isso só poderá ser feito através da leitura conjunta com o romance de Mauro.

³² 2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer; Stanley Kubrick Productions, 1968. 2001: UMA ODISSÉIA espacial (2001: a space odyssey). Direção: Stanley Kubrick. Design de produção: Tony Masters, Harry Lange, Ernie Archer. EUA/Inglaterra, 1968. Warner Home Video - Brasil, 2000. 1 DVD (148 min.), widescreen, son., color., legendado.

1.4.2 Pontes com o romance

Para seguir com uma análise da HQ que não se limite à afirmação de sua ilegibilidade, não podemos entendê-la como uma obra meramente anexada ao romance, e sim incorporada e codependente da narrativa de Mauro. Essa leitura é reforçada pela hipótese de Oliver e Mauro estarem ligados um ao outro justamente através da literatura, conforme demonstrado na seção anterior, e o livro em questão ser colocado como o resultado de tal conexão.

De fato, a compreensão de *XXX* através das pontes que ela estabelece com o romance é incontornável, pois o próprio Mauro se dedica a apresentar, contextualizar, comentar, analisar e avaliar a obra em diversas digressões à sua narração. Ele nos conta que Oliver teve uma ideia para uma HQ no mesmo dia em que a conexão entre os dois teve início, sendo este o primeiro sinal ou sintoma do acontecimento. Em um paralelo com o próprio romance, Mauro afirma que, apesar de Oliver dizer que desconhece a ligação, sua história em quadrinhos trata exatamente dessa questão, e que, assim como o seu romance, a escrita de Oliver tinha como função libertá-lo e curá-lo.

Sempre segundo Mauro, o processo produtivo de Oliver consistia em assistir filmes pornô dos anos 70 e 80 no *laptop*, congelar cenas e reproduzir fotogramas em desenhos rápidos. A sequência de imagens, quadro a quadro, constrói uma espécie de narrativa que possibilitaria o acesso a vozes ancestrais, reproduzidas por exemplo nas conversas do pai com a filha. Este ponto nos interessa particularmente, pois ele toca em uma questão central da obra e que aparece de formas diferentes no romance e na HQ: uma das particularidades do problema do duplo em *O grifo de Abdera*, como visto na parte em prosa, é a falta de uma relação simétrica entre os duplos, podendo ser entendida como uma relação de paternidade. Mauro coloca-se como criador e Oliver como criatura, ou seja, como um personagem ficcional, um duplo literário do narrador, que por sua vez pode ser pensado, em função das semelhanças biográficas, como uma duplicação literária do autor do livro. Esta questão é retrabalhada na relação do astronauta com a sua filha:

Figura 2. Fonte: Mutarelli (2015, p. 123)

Como se vê, por exemplo, no quadro reproduzido acima – destacado pelo próprio narrador em sua análise de *XXX* –, a relação de paternidade entre os duplos adquire outros significados na HQ, uma vez que associada ao filme “2001: Uma odisseia no espaço”. Neste caso, ela diz respeito à presença de um pai astronauta que, apesar de estar distante e inacessível à sua filha, fala por meio dela: ele faz parte do seu DNA, é uma voz que sai de dentro dela e, pela herança que deixa, não poderá morrer (“Era algo que estava gravado em algum lugar muito obscuro nele mesmo. Como se fizessem parte de seu DNA. [...] Eram vozes que a morte não podia calar. Algo dito por seus incontáveis antecessores”, MUTARELLI, 2015, p. 30)³³. Neste momento, cabe apontar que a investigação sobre a origem das vozes ancestrais e interiores que vimos na intrusão da voz de Oliver na narração de Mauro, que fala na questão da paternidade (e que são associadas a questões grotescas demoníacas), aqui, aparecem associadas à cópia de fotogramas extraídos do cinema. Nos próximos capítulos a relação entre o problema do duplo e o problema da contaminação da cultura de massa será desenvolvida.

Além das pontes com a sua própria experiência, Mauro também faz um breve resumo da HQ (“conta a história de um professor que se vê num jovem aluno”, MUTARELLI, 2015, p. 30) e comenta a sua reprodução através de fotocópias, que acarreta na perda das cores da capa e do amarelo dos desenhos de luvas usadas pelos duplos do personagem. As cópias, feitas para que a distribuição das HQ entre os professores da escola FASES fosse possível, contribuem como mais um elemento de ilegibilidade do álbum, uma vez que a cor amarela seria útil, segundo Mauro, para a identificação dos duplos de Oliver.

Por último, cabe citar a avaliação positiva que Mauro faz da HQ, entendendo as possíveis ressalvas a respeito da ilegibilidade da obra como uma virtude:

XXX é na verdade um mergulho experimental. E o mercado precisava de algo assim. O desenho é expressivo, surpreendente [...]. Além disso, o enredo, apesar de intrincado, esbarra em algo verdadeiramente puro. E essa não é a opinião de um leigo, não esqueçam. (MUTARELLI, 2015, p. 31)

Todos os comentários do narrador podem ser pensados como uma antecipação de que o leitor do romance, que nem sempre será acostumado à linguagem dos quadrinhos *undergrounds*, pode ter alguma resistência em enfrentar um material como esse. Isso também explica o porquê de os comentários de Mauro sobre *XXX* serem colocados antes da própria HQ. Além do mais, podemos entender que essa defesa da HQ é uma resposta do autor às

³³ A insistência nessa relação também aparece na remissão à prática entre os gregos da relação entre um homem adulto, o eromenoi, e uma criança (MUTARELLI, 2015, p. 26). Todas elas demonstram a obsessão por uma figura anterior e paternal.

críticas que ele recebe do meio acadêmico em relação ao fato de ele ter despontado da cena dos quadrinhos.

A incorporação de *XXX* ao romance mostra que a vida mental de Oliver é mais complexa e conturbada do que as palavras de Mauro conseguem demonstrar. As frases enunciadas pelos personagens da HQ, que parecem sem sentido quando inseridas ali, se assemelham muito e por vezes são mesmo idênticas àquelas ditas por Mauro quando ele nos transmite a sua sensação de ser ao mesmo tempo duas pessoas, e por isso ganham outro sentido ao serem associadas ao romance. Oliver configura-se um sujeito acometido pelas mesmas dúvidas, pelas mesmas paranoias e pelas mesmas sensações físicas que o seu duplo, como a confusão nas categorias de espaço e tempo, a sensação de cansaço físico, as dúvidas existenciais, as figurações demoníacas e a preocupação de que tudo seja apenas uma invenção.

A aproximação com o romance permite entender o *nonsense* e os traços carregados dos desenhos através de uma outra perspectiva. Por não ter total consciência da conexão, Oliver só conseguiria entendê-la através da escrita de sua HQ, de modo que os seus elementos de indeterminação podem ser lidos menos como uma narrativa e mais como uma espécie de fórmula mágica que serve como forma de entrada no estado de transe em que Oliver, o autor-personagem, se coloca para descarregar as ideias que se passam pela sua cabeça durante o período em que a sua conexão com Mauro está mais forte. *XXX* é parte necessária da ficção de Mauro, e sua incorporação também serve como mais uma prova da suposta real existência de Oliver, uma vez que, através dela, ele ganha uma vida psicológica mais complexa.

Por todos os motivos citados, *XXX* pode ser lida como uma *mise en abyme* do romance de Mauro, ou seja, um relato em miniatura em que os mesmos problemas e a mesma relação entre personagens aparecem em nova perspectiva, servindo como chave de compreensão da obra como um todo.

O conceito de *mise en abyme* possui diferentes acepções. Aquela que consideramos mais acertada para pensar o uso da HQ em *O grifo de Abdera* respeita à etimologia da palavra *abyme*, retirada da heráldica, o estudo dos brasões de família. Segundo Dällenbach (1991), estes brasões eram divididos em quatro partes, sendo que uma delas representava o próprio brasão em miniatura: a relação de *mise en abyme* no interior de uma obra se encerra na relação de um com o outro, e não supõe a duplicação infinita que, segundo o autor, é uma interpretação errônea da origem do conceito. Expandido à arte (seja no teatro, nas artes plásticas, na literatura ou em outros meios), este recurso vem sendo utilizado ao menos desde a obra de Memling, passando por Shakespeare, Cervantes, Velázquez, Goethe, Poe e Kafka,

somente para citar alguns exemplos. No caso específico da literatura, percebe-se que uma pequena parte da narrativa aparece como réplica do todo, que, porém, nunca poderia ser perfeita, uma vez que é contada por um personagem. Assim como vimos na aproximação de *XXX* com as demais partes do romance, a relação do narrador com o conjunto da obra deve ser análoga à relação do personagem com o seu relato. Enfim, sempre segundo Dällembach, a leitura do *mise en abyme* não deve se limitar ao aspecto autorreferencial ou como a decifração de um enigma: ela, de certa forma, deve apontar para fora.

O conceito de *mise en abyme*, conforme o estudo de Dällembach (1991), permite o entendimento de que a HQ é usada como um duplo do romance, correspondendo à relação entre os seus autores e a tantas outras figuras de paternidade no livro. Os elementos cifrados, as imagens e inclusive as referências externas e as colagens que se veem ao longo da HQ também podem ser lidas, assim, como formas de ilustrar aquilo que Mauro tem dificuldade de explicar. Ela repõe personagens, temas e reflexões do romance de Mauro de forma resumida e alterada, representando, assim como na incorporação das referências da cultura de massa, uma tentativa de expansão das formas comunicativas de um romance que afirma ter dificuldade de expressão através da escrita.

1.4.3 Expansão do problema do duplo aos recursos formais da HQ

Diante do interesse em investigar as contribuições da HQ à representação do problema do duplo, cabe observar alguns dos recursos que essa forma propicia.³⁴ O primeiro deles, mais básico, é o uso dos balões de diálogo para que as frases dos personagens sejam associadas à sua caracterização física. No exemplo abaixo, o personagem duplicado do professor-aluno expande as suas vozes a todas as mulheres que estão ao seu redor. As palavras que seriam suas, assim, se difundem entre os outros, ilustrando a questão do duplo de maneira didática. Tratam-se de frases que trazem o problema da filiação literária (“o destino que ele inventou para mim” podendo ser pensado seja através da relação autor-personagem, seja a de professor-aluno, seja a de pai-filha) e da transformação do “ele” em “você” e em um “eu”.

³⁴ As histórias em quadrinhos são uma forma narrativa que se utiliza de uma sequência de imagens justapostas espacialmente, que pode ou não conter texto. Elas “comunicam numa ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e o público” (EISNER, 2010) e, segundo a definição de McCloud (2005, p. 9), é composta de “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”. Algumas de suas características gerais são: a predominância da imagem sobre o texto; a presença de uma narrativa através do uso das imagens de forma sequencial; o texto, que pode ser integrado à voz de um narrador ou à fala de um personagem, e neste caso é normalmente introduzida pelo uso de balões; a ligação íntima entre tempo e espaço; a presença do espaço que separa os quadros, chamado de sarjeta, como unidade de sentido que estabelece o tipo de transição entre as imagens (MCCLOUD, 2005).

Figura 3. Fonte: Mutarelli (2015, p. 165)

Um segundo uso da imagem que contribui para a ilustração do problema está na criação de um efeito de metamorfose através da colocação em sequência de quadros parecidos, que trazem a impressão de que um personagem vai se transformando pouco a pouco em outro. Por mais que Mauro afirme ter uma aparência próxima à de Oliver, sentir-se ele e ver o mundo através de seus olhos, o recurso à imagem torna mais fácil imaginar como ele se sente. No exemplo abaixo, percebe-se visualmente, e não só através de palavras, que o professor se transforma em uma mulher.

Figura 4. Fonte: Mutarelli (2015, p. 160)

Outro recurso que trabalha visualmente o problema literário do duplo, e que só poderia ser feito através de uma HQ, está na sobreposição de personagens e balões. Para que se perceba que um personagem fala através de outro, faz-se proveito do fato de que a imagem em duas dimensões da HQ pode abrir mão de representar o mundo com perspectiva e profundidade, de modo que a fala do aluno parece sair do peito do professor. Observe-se que a questão desdobra-se gradativamente na sequência de quatro quadros: à imagem solitária do aluno é acrescentada a imagem do professor e, em seguida, a imagem demoníaca. Enfim, no último quadro, as três figuras estão sobrepostas, e vemos somente o professor e os balões de diálogo.

Figura 5. Fonte: Mutarelli (2015, p. 150)

Na realidade, o recurso à imagem traz infinitas outras possibilidades de expressão, e a forma não convencional de XXX permite muita liberdade criativa. A última sequência de quadros, incluída abaixo, ajuda a perceber até que ponto essa liberdade pode levar. O passeio do professor no metrô e o encontro com o diabo é ilustrado como em um gráfico explicativo. O personagem se duplica e se transforma de maneiras dificilmente explicáveis através da escrita.

Figura 6. Fonte: Mutarelli (2015, p. 129)

A forma do quadrinho também permite, assim como em outras artes visuais ou em obras híbridas, a inserção de colagens e reproduções de referências visuais vindas de formas da arte (do cinema, das artes plásticas, de outros quadrinhos e assim por diante) e da nossa própria vida social, como fotografias, rótulos, embalagens, publicidades. Esse recurso, amplamente aproveitado em *XXX*, aparece sob a forma da colagem e sob a forma da reprodução, conforme os exemplos do pornô, do filme de Kubrick (1968), do manual de instruções de um fogão e da propaganda de um *croissant*, que veremos adiante.

Ao contrário dos desenhos desta HQ, o recurso à cópia permite um mais fácil reconhecimento para o leitor. Ele traz à tona novamente o tema da incomunicabilidade e o problema da representação literária, assim como vimos na parte em prosa do livro: o narrador simula uma dificuldade em se expressar através de sua própria mão, e por isso a utilização do suporte visual promove possibilidades supostamente mais palpáveis para o leitor. O uso das colagens de embalagens e de propagandas, por exemplo, permite o reconhecimento da história como algo “deste mundo”. Já o recurso à reprodução de *frames* de filmes deixa que se reconheçam os personagens do professor, do aluno, do pai e da filha – ressignificando as imagens que originalmente pertenciam a atores pornô e atores de Hollywood.

A utilização do caso específico de colagens também permite uma leitura que dê um passo adiante na questão da representação. Ela será desenvolvida no próximo capítulo, mas para este momento podemos nos deter em uma das frases que aparecem na HQ: “Isso não são as coisas, isso é só a aparência das coisas”. Quando associada às colagens de artigo do consumo, esta frase é reveladora para um dos sentidos que este recurso assume: publicidades, embalagens e manuais de instruções fazem parte de um repertório de imagens que encontramos dos objetos; são apenas aparências que podem ser reconhecidas com o fim do consumo. Por ser feita de imagens prontas, com significados intrínsecos, a colagem não serve como representação do real – elas são apenas imagens do real, resgatadas para substituí-lo.

A HQ de Oliver, portanto, permite que avancemos no estudo da problematização da categoria do romance de representação em *O grifo de Abdera*: as referências do mundo material que são resgatadas, na verdade, são, elas mesmas, representações cristalizadas e transformadas em objetos autônomos. O elo com o real é enfraquecido, e em determinados momentos o romance entra em uma espiral de fazer somente referências a referências.

II. O LIVRO DE MAURO

No capítulo anterior, trabalhamos alguns problemas formais do livro que permitem que se entenda *O grifo de Abdera* como um romance contemporâneo, pois, apesar de desestabilizar categorias como o indivíduo e a representação mimética, apresenta um trabalho sobre o narrador e o ponto de vista de maneira que a própria escrita do romance transforma-se em aventura romanesca. Em especial, o tratamento específico para o tema do duplo, transformado em jogo literário e performático, mas também pela noção mais ampla de cópia; a oscilação entre raras passagens em que se percebe o reconhecimento de uma realidade social complexa e a centralidade de referências à cultura de massa e do consumo que parecem questionar a própria existência comumente aceita do real; e a encenação da incomunicabilidade e da dificuldade de expressão, levada às últimas consequências com a incorporação de uma HQ de leitura árdua, trazem à tona problemas que contribuem para a discussão acerca da forma do romance nos tempos recentes.

Paralelamente aos problemas formais que consideramos para a análise do romance, torna-se importante observar algumas imagens e temas usados pelo narrador para transmitir a sua história. Se, por um lado, a construção dos personagens, do narrador e do ponto de vista colaboram para uma compreensão do romance a partir das questões do duplo e da representação, é impossível pensá-las mais a fundo sem que se observe a tematização desses mesmos problemas a partir das digressões do narrador, que parecem ser um recurso central.

Conforme procuraremos demonstrar, o romance em foco conta, de certa forma, três histórias paralelas, que podem ser cruzadas para que se chegue a uma compreensão mais profunda dos seus problemas críticos. Como vimos, a primeira delas está no seu próprio enredo, na superfície, na história de Oliver desde sua conexão com Mauro até a sua morte. A segunda, que veremos agora, consiste na história do narrador e de sua dificuldade em narrar. Construída através de digressões e imagens (pelas quais frequentemente Mauro pede desculpas, guiando-se de volta ao fio da narrativa), essa segunda camada do livro tem como protagonista o narrador, voz forte do romance. Assim, temos contato com a sua infância, a sua relação com o pai, a sua formação cultural, a sua rotina de trabalho e lazer, suas dificuldades e inseguranças e, especialmente, a noção de arte que está por trás de seu fazer literário. No próximo capítulo veremos o terceiro nível de leitura, em que percebe-se a voz do próprio Lourenço Mutarelli que, através do recurso ao humor e ao grotesco, dá a ver o seu projeto como escritor.

Ocorre que a segunda camada de sentido identificada é construída de uma maneira bastante específica. As digressões de Mauro, nos momentos mais decisivos do livro, recorrem a um repertório de imagens (metáforas propriamente literárias, imagens da cultura de massa, os desenhos na HQ e, mesmo, embalagens e rótulos recortados e colados entre os desenhos) que, apesar de colocadas de passagem, podem ser entendidas como ferramentas úteis para transmitir a história e torná-la mais palpável. Por outro lado, mais além da "ilustração" ou "exemplificação" da história, um modo de entender a ferramenta da digressão através do uso de imagens é percebendo que ela coloca em primeiro plano a forma com que o narrador olha para a história que conta, ou seja, quais são os princípios – por assim dizer – filosóficos que fizeram com que ele sentisse que ela precisasse ser contada.

Seja nos momentos em que as digressões estão descoladas da narrativa, seja quando elas possuem relação com a história de Oliver, vai-se construindo uma noção de realidade que corresponde à forma como ela é contada, e que associaremos aqui ao termo “guarda-chuva” cultura da imagem: através do uso de imagens literárias, imagens da cultura popular e imagens do consumo de massa, o narrador monta uma noção de realidade segundo a qual a representação antecederia e moldaria o real, o qual seria, portanto, posterior ao momento da escrita. Como veremos, por trás desse malabarismo discursivo está o conceito de simulação, teorizado por pensadores da pós-modernidade.

Antes de nos aprofundarmos nas teorias da cultura da imagem no contemporâneo, cabe olhar mais atentamente para algumas das digressões do narrador e perceber como as imagens aparecem ali – uma vez que, por mais que muitas vezes estejam a serviço de uma ideia anterior ao romance, elas também podem ser entendidas como sintomas de uma realidade não necessariamente prevista pelo escritor. Como procuraremos perceber, justamente por serem abertas, as imagens que aparecem ao longo da obra permitem leituras diferentes, que procuraremos mapear e analisar aqui.

2.1 Imagens poéticas

O estilo digressivo do livro, com uma voz narrativa forte e manipuladora do texto – conforme discutido no capítulo anterior –, permite que apareçam, de passagem, comentários do narrador que contribuem para a configuração de uma noção de realidade muito específica. As imagens poéticas e as metáforas do livro, particularmente, ajudam a revelar a estrutura de pensamento do narrador, a sua noção filosófica sobre a realidade e os pressupostos de sua

escrita, exatamente pelo fato de elas serem mais abertas do que as comparações ou os paralelismos que veremos em outros tipos de imagem do livro.

Por vezes, elas surgem para que se tematize a dificuldade da escrita, ela mesma simulada ao longo do texto. Em outros momentos, apresentam diálogos entre os personagens, que refletem sobre outros livros de Mutarelli e discutem temas recorrentes em sua obra. Enfim, elas aparecem em tom memorialístico, configurando uma infância com forte presença da figura do pai. Perceba-se que, no caso das imagens poéticas do livro, não existe relação direta com a história de Oliver, estando em foco um protagonismo do narrador e de seu modo de olhar para o mundo.

2.1.1 A caixa d'água

O antigo reservatório da Sabesp na Vila Mariana e o largo que o rodeia é um dos vários espaços da cidade de São Paulo que são citados como cenário para os acontecimentos do romance. Mauro frequenta esse bairro sempre que vai ao bar do Marujo e, em determinado momento da narrativa, faz um passeio com Mundinho por ali. É nesse momento que a caixa d' água "transbordou de lembranças adormecidas", trazendo à memória do narrador as suas visitas, durante a infância, à feira de pulgas que permitia a compra dos soldadinhos que originaram as suas primeiras histórias de ficção e a sua capacidade em "gerar duplos" (MUTARELLI, 2015, p. 48). Preocupado em narrar a origem e o significado da misteriosa entrega da moeda representando o grifo de Abdera, o narrador se limita a citar de passagem essas lembranças, apenas percebidas ao longo do passeio e da reveladora conversa com Mundinho.

Porém, assim que concluída uma parte dessa cena, a narrativa sofre um corte e uma digressão tem início, na qual a lembrança da caixa d' água é retomada. Passado esse trecho, o narrador retoma a cena do diálogo com Mundinho, e a imagem da lanterna³⁵ fica em suspenso, não sendo nunca mais retomada no romance.

Meu pai me disse, quando eu era pequeno, que aquela caixa-d' água, que tem um *formato* realmente sugestivo, era uma lanterna. E ela *parece* uma lanterna apoiada na base. Na parte em que se colocam as pilhas. Segundo meu pai, era essa lanterna que toda a noite, quando era acesa, projetava a lua.

E eu acreditei.

E ainda quase acredito. (MUTARELLI, 2015, p. 53, grifos nossos)

³⁵ Ainda que não tenha relação direta com a nossa análise, a lanterna que projeta a Lua parece remeter às antigas lanternas mágicas, precursoras do cinema, como aquelas descritas pelo narrador de *No caminho de Swann* (PROUST, 2006). O interesse pelas imagens, o cruzamento da literatura com o cinema e mesmo o tema da memória infantil, trabalhados no livro *Em busca do tempo perdido* (1948), enriquecem a imagem poética da lanterna no interior do romance em questão.

O trecho surge de maneira despretensiosa, como mostra a sua brevidade e seu tom digressivo. Mas ele possui um certo brilho poético, associado à imaginação infantil e à relação do menino com seu pai, empenhado em transmitir uma noção encantada sobre o mundo: por trás da aparência fria e desinteressante de um reservatório de água, com a função muito prática de fornecer água para a cidade, subsistiria uma realidade mágica, a de que a Lua é apenas a projeção de uma lanterna gigante e disfarçada em meio à cidade.

O tom poético do trecho, porém, é de certa forma extrapolado no momento em que deixa-se de lado o teor imaginativo acerca da caixa d'água e cogita-se a possibilidade de isso ser verdade. Para uma criança, a indistinção entre imaginação e realidade é perfeitamente comum; mas, ao dizer que ainda hoje *quase* acredita no conto de seu pai, o narrador insere um elemento novo e, de certa forma, surpreendente, pois relativiza a noção de verossimilhança em um livro que afirma, o tempo todo, que conta apenas a verdade. Aqui o narrador se afirma como criador de ficção, por propor uma noção de realidade que, ao mesmo tempo, apresenta um fascínio ao que foge do que é comumente aceito.

O flerte com a inverossimilhança perceptível neste trecho pode ser vinculado a uma das noções possíveis de imagem. Veja-se como o narrador insiste na aparência do objeto, ressaltando o "*formato* realmente sugestivo" da caixa d'água e percebendo que ela "*parece* uma lanterna apoiada na base"; ao se pautar também pelo que vê e não só no seu conhecimento prévio, Mauro leva ao pé da letra a noção de verossimilhança (o que "parece verdadeiro", segundo o Houaiss), colocando-a lado a lado com a realidade profunda, por trás da aparência.

Ao afirmar que ainda quase acredita no conto do pai, o narrador põe à mostra uma visão de mundo que carrega consigo desde a infância, ou seja, uma tendência em oscilar entre duas noções de verdade que são igualmente sedutoras. É a construção dessa ambiguidade que torna interessante e complexo o jogo da representação em *O grifo de Abdera*, algo que se observa nas questões formais que vimos anteriormente (através do ponto de vista do narrador, da especificidade que o romance dá para o problema do duplo e das intrusões de Oliver) mas que também está tematizado, exemplificado e inclusive transformado em problema psicológico, ligado através da imagem da caixa d'água aos temas da infância, da paternidade e da construção de uma visão de mundo. O interesse pelo inverossímil e pela criação imaginativa liga-se aqui, assim, ao desejo e à nostalgia, uma vez que o narrador almeja a permanência de um olhar encantado sobre a vida. De todo modo, este não chega a ser inteiramente abraçado, e a dúvida perceptível pela palavra "quase" reaparece na relação de

Mauro com a moeda do grifo, com o gravador de som, com a presença de Oliver e, em geral, com os elementos centrais do enredo.

Apesar de aparecer apenas de passagem, o trecho da caixa d'água ganha relevância dentro do contexto do livro, pois em outro momento o narrador conta como, quando criança, olhava para a Lua buscando São Jorge. A Lua e o Espaço são, neste romance, símbolos de realidades excepcionais, como também se vê na ficção científica *Uma ocasião exterior*³⁶, frequentemente citada pelo narrador, e na referência ao filme *2001: Uma odisseia no espaço*, que veremos em breve. Assim, a aparência ou a imagem dos objetos serve como ponto de partida para despertar a imaginação do narrador, que tem uma tendência a encontrar coisas excepcionais, que fujam à frustração acerca da mediocridade da vida comum. E essa tendência de Mauro parece ter sido estimulada desde a sua infância, seja pelas brincadeiras com soldadinhos e o boneco de São Jorge, seja pelos passeios com o pai pelo bairro da Vila Mariana.

2.1.2 A bailarina de Nimbos

A centralidade do uso de imagens poéticas em *O grifo de Abdera* vai se tornando evidente conforme percebemos que elas apontam para ideias parecidas. De certa forma, todas elas são a mesma, repetidas incansavelmente, mas nem sempre com o mesmo tom.

Uma imagem especialmente complicada é a da bailarina de Nimbos, que aparece em outra obra do autor que trata do mesmo tema: "cada um tem uma dançarina e, se ela para de dançar, a pessoa morre", resume Mundinho, na página 51. Essa imagem reaparecerá no romance nos seus dois momentos mais climáticos: o delírio que antecede a única intrusão de Oliver na voz de Mauro (como vimos no capítulo anterior) – ali Mauro diz que sua "bailarina de Nimbos está cansada" (MUTARELLI, 2015, p. 97) – e a morte de Oliver, anunciada pelo narrador com as palavras: "a bailarina de Nimbos parou de dançar" (MUTARELLI, 2015, p. 241).

No lugar de deixar em suspenso o significado dessa imagem, o narrador interrompe a narrativa e apresenta uma espécie de fórmula mágica, que destoa do resto do livro:

*Que vossa matéria perpetue minha crença. E que minha crença libere vida.
E que a vida cubra o silêncio. E que o silêncio se faça música. E que, quando*

³⁶ O romance inventado *Uma ocasião exterior*, dentro do pacto ficcional, é o único livro que Mauro assina com o seu nome verdadeiro. Ainda que não tenhamos completo acesso ao enredo dessa ficção científica, Mauro explica que o livro, considerado "mal-escrito" pela crítica, tem um tom otimista e serve como metáfora para o sentimento de compaixão. Nele, os personagens George e Paul dividem uma viagem solitária em uma base espacial e refletem sobre a vida; apesar de tratarem que questões meramente humanas, o uso da ficção científica contribui para que a história se torne "extraordinária".

houver música, dancemos. E que a sucessão do movimento se transforme em tempo. E que o tempo comporte nossas lembranças. E que nossas lembranças nunca se apaguem e se façam memória. E que a memória nos guarde e se torne história. E que, então, cantemos. E que, ao ouvirem, creiam. E que a crença viva.
(MUTARELLI, 2015, p. 51-52, grifo do autor)

A forma circular dessa passagem não permite uma leitura linear, mas é possível depreender daí o desejo de que a "crença" ou a ideia humana seja anterior ao tempo, às memórias e à história, três das noções que configuram aquilo que comumente serve para definir o "real". Assim como na imagem da lanterna, percebe-se a noção de uma certa precedência da imaginação sobre o real, afirmando o poder criador da arte, expressa aqui a partir da música e da dança. E se no trecho anterior havia uma dúvida, introduzida a partir da palavra "quase", aqui também há certa ambiguidade através do uso do subjuntivo, o que mostra novamente a oscilação entre duas noções de realidade.

A diferença entre as imagens reside no fato de que, agora, o tom deixa de ser ingênuo e encantado e ganha um ar ao mesmo tempo pretensioso e esotérico, uma vez que não está associado ao olhar infantil e se apresenta como um desejo e uma proposta de uma relação diferente com a realidade, permeada pela crença em um suposto poder mágico da arte. Por trás desse trecho está a ideia de que a arte tem a capacidade de gerar um tipo de representação do tempo e do passado que vem antes da história ou do real, relativizando a ordem comumente aceita das coisas. A bailarina, assim, seria uma metáfora da vida, enquanto a música por ela dançada corresponderia à arte.

A partir da imagem da bailarina de Nimbos podemos depreender dois significados que estão por trás do livro. Em primeiro lugar, que a noção de inversão entre o real e a ficção não é exata e deve ser pensada segundo uma ideia de circularidade que nega qualquer noção linear de história ou de real. O segundo ponto é o de o narrador relativizar, assim como nas demais imagens poéticas do livro, a noção de real assim como o conhecemos, e de levantar a hipótese de que por trás da verdade comumente aceita talvez exista algo de "exterior" ou de "encantado" que só poderia ser revelado através do poder criador da ficção. Assim, o romance busca os resultados literários de trabalhar a ideia de que por trás da realidade aparente poderia existir um modelo gerador da verdade (a lanterna ou a bailarina) que apenas o poder criador do poeta seria capaz de demonstrar. Qual seria o motivo dessa insistência no poder criador da arte? E por que o uso de modelos infantis e esotéricos como construtores dessa realidade alternativa?

2.1.3 O canto do sabiá

A terceira imagem poética do livro que olharemos aqui é provavelmente a mais interessante porque permite que se faça um paralelo entre as metáforas da arte e da imaginação, usadas nos exemplos anteriores, e o próprio romance. De fato, ela oferece uma chave de compreensão para a incompatibilidade, construída no enredo, entre a afirmação do narrador sobre a sua história ser real e todos os elementos fantásticos que nela aparecem. Além disso, ela possivelmente põe em evidência um projeto do autor, na medida em que podem ser traçados paralelos entre ele e o narrador do livro.

A imagem surge em uma nova digressão de Mauro, em um momento do livro em que ele passa por um bloqueio criativo. Mauro conta que, ao longo da escritura do romance, sofre de insônia por causa de um sabiá que canta em sua janela a partir das 3 horas da manhã. Em função desse incômodo, não consegue criar sua história e se limita a falar sobre o pássaro. Seguindo um fluxo de pensamento, o narrador faz um paralelo entre o sabiá e ele mesmo, e percebe que o pássaro canta pelo mesmo motivo que ele escreve, ou seja, não para atrair os seus semelhantes, e sim por manifestar a própria solidão. Por último, e sem conexão aparente, afirma: "*Vai ver que é como aquela fábula do sábio chinês que o Raul Seixas cantou. Talvez tanto eu quanto Oliver sejamos apenas o sonho do sabiá. Ou a manifestação de seu canto*" (MUTARELLI, 2015, p. 36, grifos nossos).

Percebam-se novamente as marcas de dúvida no movimento do narrador de oscilar entre noções conflitantes sobre o real. De certa forma, aqui ele formula de outra maneira a mesma inversão entre ficção e vida, assim como na fábula do sábio chinês que sonha com uma borboleta e se pergunta se é ela que sonha com ele.³⁷ Essa hipótese – colocada sempre como uma dúvida, uma vez que a noção de verossimilhança também está lá – do narrador sobre uma noção invertida sobre o real medeia a sua relação com o mundo e com a sua própria literatura: é sedutor acreditar que o canto do sabiá criaria a existência de Mauro e de Oliver, que criariam, por sua vez, as histórias transmitidas pelo romance e pela HQ. O próprio sabiá poderia ser o sonho ou a manifestação do canto de algum outro ser, e assim *ad infinitum*, sem que nunca fosse possível o acesso ao conhecimento originário ou "real". Da mesma forma, cada uma das três imagens propõe uma explicação diferente para essa mesma noção de inversão: o modelo da caixa d'água é binário, linear e finito (pois a lanterna

³⁷ A letra da música de Raul Seixas é a seguinte: "Era uma vez/Um sábio chinês/Que um dia sonhou/Que era uma borboleta/Voando nos campos/Pousando nas flores/Vivendo assim/Um lindo sonho...//Até que um dia acordou/E pro resto da vida/Uma dúvida/Lhe acompanhou...//Se ele era/Um sábio chinês/Que sonhou/Que era uma borboleta/Ou se era uma borboleta/Sonhando que era/Um sábio chinês..." (SEIXAS, Raul. O conto do sábio chinês. In: *Abre-te Sésamo*. Rio de Janeiro: CBS, 1980. 1 disco sonoro, 32 min).

projetaria a Lua); o modelo da bailarina tem diversos termos (crença, vida, silêncio música, etc.) e é circular, ou seja, termina e recomeça com o mesmo termo; e o modelo do sabiá, apesar de linear (o sabiá cantaria o escritor, que contaria a vida do seu personagem), poderia ter termos infinitos, inacessíveis à imaginação do narrador.

Aqui está em evidência o papel do escritor, capaz de criar o real assim como o pássaro, a bailarina ou o pai que conta histórias ao seu filho. No entanto, podem-se perceber algumas diferenças fundamentais entre as duas primeiras imagens analisadas e a terceira. A força da imagem da caixa d'água, como dissemos, está no tom encantado da imaginação infantil, o que relativiza o engajamento nessa crença se baseado somente no mundo “adulto” e “realista”. A segunda imagem, da bailarina de Nimbos, se enfraquece pelo tom esotérico, que soa até mesmo um pouco artificial e debochado. Ao contrário destas, a imagem do sabiá ressoa aos ouvidos do leitor porque pode ser resgatada a partir de um repertório comum. Neste momento, cabe analisar o que representa a escolha desse pássaro, que dialoga com a tradição brasileira e aparece como mais um momento do livro em que se flerta com a materialidade histórica e a nossa cultura letrada.

O sabiá, emblema brasileiro da terra natal, da natureza e das nossas especificidades históricas e culturais, está deslocado das matas originárias e torna-se um pássaro urbano, cujo canto “imita o alarme dos carros” e, curiosamente, canta à noite³⁸. Seus traços característicos são a solidão e a melancolia, através do quê se faz um paralelo com a figura do narrador, que sofre de insônia por conta do canto que o desperta e o “mantém incomodado” (MUTARELLI, 2015, p. 36).

Alguns elementos nos permitem levar mais adiante o uso da imagem do sabiá como emblema do Brasil. Mauro admite ser um sujeito urbano, que não sabe reconhecer plantas ou pássaros da nossa natureza. Em seguida, afirma: “Quando perguntei a um vizinho, que jura nunca ter notado o tal canto, ele me disse que, pela descrição, tudo levava a crer que fosse um sabiá. Dada a minha ignorância, acabei aceitando isso.” (MUTARELLI, 2015, p. 36). É muito interessante perceber que, além de assumir o seu desconhecimento, é um vizinho de Mauro quem lhe indica o nome do pássaro – e esses dados nos levam a supor possíveis paralelos com a figura de Mutarelli como escritor e, especialmente, cabe a sua já levantada relação com a nossa tradição literária, que é de colocar-se à margem, com a bandeira da cultura *underground*. De Mauro seria esperado o conhecimento sobre o canto do sabiá, uma vez que seu vizinho o conhece; ele deseja adquirir esse conhecimento a partir da percepção de suas

³⁸ É de sabedoria popular que os sabiás, pássaros da manhã, cantam durante a noite na cidade em função das luzes, que nunca se apagam.

próprias semelhanças com o pássaro e da influência que ele tem em sua rotina; além disso, por algum motivo o vizinho não escuta o pássaro, como se só o escritor estivesse atento a isso. Todos esses traços apontam para o sabiá como uma metáfora da tradição literária brasileira, a qual o narrador, identificado com o autor, não conhece totalmente mas passa a querer conhecer em função de seu bloqueio literário.³⁹

Esse paralelo é desenvolvido em seguida. O sabiá, deslocado para o ambiente urbano, canta solidão e melancolia, como que em nostalgia à sua natureza e ao seu encanto perdidos. Ele se assemelha, assim, ao próprio Mauro, que tem dificuldade em contar a sua história seja pelo problema na expressão – da dificuldade em narrar um fato sobrenatural em um mundo desencantado do olhar infantil –, seja pelo som do canto do sabiá, que ele gostaria de poder silenciar mas com que precisa lidar.

O exemplo do canto do sabiá atesta, assim, a importância que o uso das imagens poéticas assume dentro do livro. Elas têm o poder de condensar conteúdos que estão ali como que formando uma história subterrânea, formulando as ideias que estão por trás do romance e, também, uma espécie de projeto literário do autor, que justifica seus pressupostos e seus caminhos.

2.1.4 Teorias sobre o real

As imagens poéticas da lanterna, da bailarina e do canto do sabiá, assim como tantas outras que surgem ao longo do romance, constroem algumas noções sobre a relação entre realidade e ficção que dizem respeito às ideias que regem o romance e a história de Oliver. Retomando e simplificando, estão ali a ideia de que existe uma verdade profunda por trás da ordem comumente conhecida das coisas; de que a arte ou a representação precedem e moldam o real; e, por fim, a ideia de que o real, como nós o aceitamos, não existe ou não nos é acessível.

A problematização da noção de real e o relevo no predomínio da aparência ou, se quisermos, do efeito sobre a causa, certamente não são coisas inventadas pelo autor, e são facilmente extraíveis de uma determinada bibliografia. Parte dela é citada pelo próprio narrador, em uma de suas conversas com Mundinho: as referências desta teoria filosófica estão na HQ *A caixa de areia*, que trata do mesmo tema⁴⁰.

³⁹ Como visto na Introdução, o próprio Mutarelli admite que a longa pausa anterior à publicação deste romance se deu também em função de críticas que recebeu.

⁴⁰ A HQ é citada em um diálogo em que Mauro e Mundinho discutem o livro *Uma ocasião exterior* como uma metáfora para a vida:

Este animal não tem nenhuma existência verdadeira,
mas apenas uma existência aparente;
é um devir perpétuo,
um ser relativo,
que pode chamar-se indiferentemente
ser ou não ser.

Real é só a idéia de que este animal é uma cópia;
real é só o animal que existe em si mesmo,
que não depende de nada pra ser,
mas que é em si e para si,
que não se torna,
que não acaba,
mas que é idêntico a si mesmo

A partir do momento em que, neste animal,
distinguimos a idéia,
é completamente indiferente,
é desnecessário perguntarmo-nos
se temos diante dos olhos este mesmo animal
ou o seu antepassado que viveu há mil anos atrás,
mesmo se ele se encontra aqui
ou numa terra longínqua,
se se apresenta de tal ou tal modo,
em tal ou tal atitude, em tal ou tal das suas ações;
se, enfim, ele é tal indivíduo da sua espécie
ou outro qualquer:

Tudo isto não significa nada e liga-se apenas à aparência;
o ser verdadeiro só pertence à idéia do animal,
e só esta idéia pode ser objeto
dum conhecimento real.
(MUTARELLI, 2005, p. 142)

Esse texto é uma coletânea de trechos do mito da caverna, contidos em *A república* de Platão, e se encontra na página final da história em quadrinhos, cujo tema central é justamente a natureza do real e o problema da indistinção com a criação ficcional. Em uma paráfrase do trecho citado, podemos dizer que cada ser individual ("este animal") seria apenas uma cópia que vive em função de uma ideia original e fora deste mundo. Em outras palavras, se o real é a ideia do objeto, o objeto no nosso mundo seria apenas uma aparência ou a cópia de um modelo.

Ao resgatar os trechos da obra de Platão, o romance e a HQ *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* incorporam o conjunto do método de pensamento platônico sem fazer mediações históricas, tratando a questão como se ela fizesse parte de um repertório facilmente aplicável a um outro contexto: somente para ilustrar o problema, podemos lembrar que a noção de indivíduo, da forma que a conhecemos, não existia na época. Essa incorporação, no

“Essa parte me fez lembrar do Carlton e Kleiton [personagens de *A caixa de areia*]./É verdade./Eu curto *A caixa de areia*./Eu também. /Pra mim é o melhor quadrinho que você já fez.” (MUTARELLI, 2015, p. 51).

entanto, não impede o entendimento de que a teoria platônica assume novos significados nos tempos recentes e na literatura de Mutarelli, conforme demonstraremos com a ajuda de teóricos da pós-modernidade.

A distinção entre cópia-aparência e ideia-realidade, retirada da citação de Platão, portanto, está associada em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* a teorias mais recentes a respeito da imagem. Façamos, para isso, um breve resumo dessa obra. A HQ sobrepõe duas narrativas com personagens diferentes. O primeiro núcleo corresponde a dados biográficos do autor: no ambiente de sua casa, o personagem Lourenço Mutarelli misteriosamente encontra fotos e brinquedos de sua infância na caixa de areia do seu gato, e através disso passa a conversar com esposa e filho a respeito da natureza da realidade e do tempo. Ele chega à conclusão de que a caixa de areia faz uma ponte com a terra do quintal em que brincava quando criança, tecendo um canal de comunicação com o passado, e passa a pensar nas ilusões do indivíduo e na sensação de que “tudo não passa de representação” (MUTARELLI, 2005, p. 126). Alternadamente a essa narrativa, os personagens Carlton e Kleiton contam histórias inventadas e brigam entre si no interior de um carro, situado no meio do deserto. Ao final da HQ, Kleiton implora para que Carlton conte “a história do desenhista que encontrava seus brinquedos na caixa de areia” (MUTARELLI, 2005, p. 139).

A relação entre *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* e *O grifo de Abdera* é evidente: em ambos está a sugestão de que a vida real, quando representada, torna-se somente uma história, ao que se infere que tudo é uma construção, tudo é um discurso e que não há como existir, na arte, o acesso ao real. Essa questão é debatida entre Carlton e Kleiton, pois eles se veem isolados no interior de um carro no meio do deserto e, nunca tendo visto outra parte do mundo, vivem somente das histórias que inventam.

Em determinado momento Carlton decide combater o deserto, que é a realidade que eles têm à disposição, em um trecho que não dispensa o humor e a ironia:

Figura 7. Fonte: Mutarelli (2005, p. 90)

A representação da realidade como um deserto pode ser lida como uma referência direta à teoria da simulação e do simulacro de Jean Baudrillard (1991), teórico pós-estruturalista que trata das transformações da imagem nos tempos recentes. O autor tornou-se famoso ao ponto da sua teoria a respeito do deserto do real ter se tornado um lugar comum nos discursos sobre os tempos recentes, incorporado por exemplo em uma das frases mais famosas do filme de ficção científica *Matrix* ("bem-vindo ao deserto do real"), posteriormente citado por pensadores como Slavoj Žižek e tantos outros.

A teoria de Baudrillard faz o diagnóstico de que nos tempos recentes as categorias de real e de representação não são mais válidas, uma vez que recolocadas pela categoria de "hiper-real". Esta seria decorrente de uma conjunção de fatores ligados ao avanço das tecnologias de informação, que tornaram central o uso da imagem como meio de comunicação e transformaram as formas de vida da sociedade. Segundo Baudrillard, estabelece-se uma cultura da imagem em que se enfraquece a percepção do real que está por trás da representação e que essas imagens sem lastro passam a ser reproduzidas como modelos ou miniaturas de "um real sem origem ou realidade: hiper-real" (BAUDRILLARD, 1991, p. 18).

A teoria de Baudrillard propõe quatro relações possíveis entre as categorias de "realidade profunda" e "imagem", que marcariam os estágios sucessivos entre a representação e a simulação. Nas palavras do autor, a "boa aparência" teria a imagem como reflexo da

realidade profunda, enquanto a "má" mascara e deforma. Ambas estão no domínio da representação, ou o reflexo da realidade por trás da imagem, podendo este ser bem ou malfeito. A virada decisiva está entre estas imagens e aquelas que dissimulam, ou seja, que são fingimento ou ausência de realidade profunda. Assim, no terceiro estágio, do domínio do sortilégio, a imagem mascara a ausência de realidade profunda, e no quarto, da simulação, a imagem não tem qualquer relação com a realidade profunda, sendo simulacro de si mesma. (BAUDRILLARD, 1991, p. 13)

Por mais que essa teoria apresente problemas e tenha passado por uma revisão histórica, para este momento de análise basta reconhecer a fonte das discussões que aparecem em Mutarelli. De fato, a teoria da simulação explica muito do que está por trás das imagens poéticas do romance e da relação entre Mauro e Oliver e entre Mauro e o Lourenço “pseudônimo”. Em todas elas, o conceito de “realidade profunda” está desestabilizado, transformado em um sistema de signos que muitas vezes soa “artificial” e “operacional” (Baudrillard, 1991). Apesar de serem categorias abstratas, possivelmente aquela a que as imagens poéticas mais se aproximam é a noção de sortilégio, ou seja, a imagem que simula a existência de uma realidade profunda por trás dela, quando na verdade não haveria nada ali.

Para levar adiante as observações sobre o fascínio pela questão da imagem em Mutarelli, a noção de modelo, que também está na teoria de Platão, será paradigmática:

Os modelos já não constituem uma transcendência ou uma projecção, já não constituem um imaginário relativamente ao real, são eles próprios antecipação do real, e não dão, pois, lugar a nenhum tipo de antecipação ficcional – são imanentes, e não criam, pois, nenhuma espécie de transcendência imaginária.

[...]

O imaginário era álibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação. E é paradoxalmente o real que se tornou a nossa verdadeira utopia – mas uma utopia que já não é da ordem do possível, aquela com que não se pode senão sonhar-se, como um objeto perdido. (Baudrillard, 1991, p. 153)

Esta noção se aproxima às colocações, trecho platônico destacado em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, a respeito da “ideia do animal em si”, transportada para as teorias do contemporâneo. A diferença é que estas categorias devem ser pensadas como formas do homem em compreender o mundo, ou seja, como estruturas mentais e discursivas que organizam o modo da sociedade atual de enxergar a realidade, uma vez que o “real”, segundo essa linha de pensamento, seria inacessível, podendo apenas ser reinventado como ficção (BAUDRILLARD, 1991, p. 155).

As imagens poéticas de *O grifo de Abdera*, portanto, possuem um movimento homogêneo de formular o discurso do narrador acerca de sua visão ambígua acerca das relações entre realidade e imagem ou, recolocado nos termos teóricos de Baudrillard, entre modelo e cópia. Como veremos, o uso das imagens coladas à narrativa segue um caminho parecido ao desse discurso, mas não exatamente igual.

2.2 Imagens da cultura

Vimos até agora que a utilização de imagens poéticas no romance *O grifo de Abdera* contribui para que se esboce um princípio estruturante do livro como um todo e ligado à teoria do simulacro, de Jean Baudrillard. Para avançar na discussão, vamos agora seguir a nossa análise através de um novo conjunto de imagens, selecionadas dentro de um vasto repertório que classificaremos aqui de imagens da cultura.

Se as imagens poéticas do romance são criadas pelo narrador para melhor ilustrar o princípio de realidade que rege o livro, as imagens da cultura consistem em referências prontas, selecionadas e retiradas da cultura de massa, que colaboram para um outro propósito do livro. Ao contrário do primeiro núcleo, elas aparecem sempre muito coladas à narrativa principal, e nos interessam muito mais aqui para observarmos como a história é contada do que pelas imagens em si mesmas. Não sendo poéticas, são menos complexas e aparecem muito mais como meios para uma necessidade do autor em transmitir a sua história, especialmente se considerarmos a reiteração do narrador a respeito de sua dificuldade em narrar.

2.2.1 Apropriações de imagens da literatura

O problema da expressão literária e da dificuldade de representação, que permeia todo o romance, tem em seu centro a questão do duplo e do desafio que é explicar o que significa ser, ao mesmo tempo, dois. Tal busca passa não só pelo problema de encontrar as palavras para narrar o acontecimento, mas também em entendê-lo, uma vez que a todo o tempo se põe em dúvida se não é a escrita, afinal, que constrói a experiência. A oscilação entre experiência real ou literária vira uma fonte de dúvida para o narrador, que se questiona constantemente sobre a natureza do acontecimento que rege a sua história.

Aproximando-nos do final da narrativa, quando os duplos já vivem uma relação estreita de amizade e parceria, Mauro se surpreende ao ouvir a campainha tocar. Oliver está perturbado por questões da sua vida privada e busca o amigo para alguns copos de whisky.

Interessado mais em prosseguir a sua história do que em ajudar o companheiro, Mauro liga o gravador:

Ele começou a falar. Precisava desabafar. Estava irritado. Oliver foi me dando tudo o que escrevi nos últimos capítulos. [...] É claro que eu já tinha escondido o gravador. Tudo era gravado sem que ele soubesse. Eu não podia perder nenhum detalhe.

[...]

Quando acordei, Oliver já tinha ido embora. Peguei o gravador para ouvir o que mais tinha acontecido. Para o meu espanto, não havia nada gravado.

Pensei no *Clube da Luta*. Me arrepiei ao pensar que talvez Oliver fosse fruto de minha esquizofrenia. (MUTARELLI, 2015, p. 219-220)

Aqui a oscilação entre a criação e a pretensão de realidade se inscreve também no questionamento do narrador acerca da origem dessa experiência, uma vez que ela ressoa a outras, vividas não na realidade, mas através da ficção ou da imaginação. A referência a *Clube da luta* é interessante por uma gama de motivos, que procuraremos esmiuçar a seguir, mas especialmente porque o livro molda a visão que Mauro tem sobre o mundo. O narrador coloca lado a lado a sua própria vida e uma história de ficção, o que pode ser lido em chave ambivalente: por um lado, pode-se pensar que o protagonista não é capaz de distinguir real e ficção, e nivela ambas como coisas da mesma natureza; por outro, é possível que ele compreenda que a sua experiência é ficcional, como se assumisse a consciência de ser fruto de uma criação. Uma terceira hipótese ainda poderia levar em conta uma confusão ou um cruzamento entre as instâncias do autor e do narrador, pois se o olhar de Mauro para o mundo é mediado pela cultura de massa, o autor constrói a sua história manejando clichês e narrativas ficcionais. Essas hipóteses extrapolam o que está dito no romance e não podem ser totalmente confirmadas. De todo o modo, cabe deixá-las em suspenso como possibilidades de leitura que expandem a análise que seguirá nas próximas páginas.

A escrita, construída como o processo de cura de Mauro e de Oliver, apresenta no trecho citado a hipótese de que Oliver possa não existir, uma vez que sua voz não foi registrada no gravador. Esse caminho será abandonado poucas páginas depois, quando Mauro consegue aproveitar uma nova oportunidade para gravar suas conversas e percebe que não se tratava de esquizofrenia, afinal. A função de *Clube da luta* pareceria nula em um primeiro momento, mas cabe observar mais um pouco essa citação.

Ao fazer referência a esse livro, o narrador nos comunica, em primeiro lugar, que tem como pressuposto que o seu leitor sabe tão bem do que ele está falando que não é necessário dedicar mais de uma linha à explicação da referência. O conhecimento compartilhado entre narrador e leitor é mais eficiente para passar a ideia que se deseja do que a exposição do

problema através das próprias palavras do narrador.⁴¹ Ao invés de precisar construir uma narrativa que explicasse a possibilidade da esquizofrenia, transpõe o resultado de uma outra obra e o toma como ponto de partida.⁴²

A citação do livro *Clube da luta* também põe em evidência que a experiência de Mauro há de fazer parte de um repertório ficcional vastíssimo que trata dos mesmos problemas. Ela não se coloca como única e nem sequer como estranha, uma vez que inserida entre outras obras ficcionais do mesmo teor. O que chamava a atenção era a afirmação de realidade da experiência; uma vez equiparada a esse *best-seller* e sucesso de bilheteria, a história torna-se menos extraordinária, ao mesmo tempo que mais popular. Mas vamos percebendo que essa experiência é real, ou tão real quanto pode ser, se considerarmos os princípios filosóficos em que esse sujeito crê e a dimensão que a cultura de massa assume para ele.

Por último, é interessante pensar que, apesar da afirmação sobre a dificuldade em escrever uma experiência como essa – em oposição aos “clássicos” – o narrador faz referência a uma narrativa que, apesar de ter se tornado conhecida pelo cinema, é originalmente um livro de literatura contemporânea. Mesmo que existam inúmeros exemplos literários que tratam da esquizofrenia, do tema da duplicação e do problema do indivíduo, com que poderiam inclusive ser estabelecidos paralelos mais precisos, o narrador reconhece um romance contemporâneo e bastante popular como seu igual.

2.2.2 Apropriações de imagens do cinema

Sem dúvidas, a principal fonte para as citações de imagens da cultura em *O grifo de Abdera* é o cinema. Assim como a imagem de *Clube da luta*, elas estão coladas à narrativa e mostram como o olhar do narrador para a sua própria história é mediado pela cultura de massa. No entanto, a presença das imagens aqui se dá de forma muito mais literal, pois a reprodução de *frames* do cinema e o recurso a termos mais plásticos e sensoriais permite o reconhecimento visual e sonoro de tais referências.

Talvez pela centralidade que essas imagens têm na obra em questão, todas as que vamos resgatar aqui já foram citadas em nossas análises, o que permite que as organizemos diretamente em dois núcleos de significados. O primeiro deles é similar ao recurso de

⁴¹ De *Clube da luta* podemos tirar uma narrativa muito parecida com a que Mauro supõe no episódio do gravador: o homem que tem uma vida medíocre e sofre de insônia, insatisfeito com seu vício em remédios e com sua rotina monótona, cria inconscientemente um duplo que torna a sua vida extraordinária, ao mesmo tempo que o leva à autodestruição.

⁴² O procedimento de transposição pode ser definido como um intertexto (SAMOYAUULT, 2008).

exemplificação colada à narrativa que vimos na imagem de *Clube da luta*, e está nas imagens de *2001: uma odisseia no espaço* e da personagem de telenovela chamada Tancinha.

Figura 8. Fonte: Mutarelli (2015, p. 126-127); Kubrick (1968)

Como pode-se perceber, os *frames* do filme de Kubrick aparecem não como colagem, e sim como pastiche⁴³, na medida em que a imagem é apropriada e imitada a partir dos traços comuns ao resto da HQ, sem que se perca a clareza da referência. Como vimos na análise da HQ, não é simples e talvez sequer possível entender o significado exato dessas imagens, mas esta referência pode ser associada à questão do duplo trabalhada em todas as partes do romance. Recorrendo novamente ao conhecimento suposto do leitor, a narrativa acumula significados externos a ela em função de suas limitações, simuladas pelo narrador, em explicar-se de outra forma. O caso específico de “2001: uma odisseia no espaço” tem a capacidade de resgatar, a partir de Oliver, a particular sensação que o narrador Mauro se esforça em descrever a respeito da subversão da sensação de tempo e de espaço, e que é trabalhada no filme:

Uma coisa muito importante a mencionar é que, quando se é dois, a relação espaço-tempo é outra. Quando se ganha a consciência de outro, quando se pode de alguma maneira estar em dois lugares simultaneamente, o tempo como nos habituamos a aceitar perde o sentido.

⁴³ Segundo a definição de Samoyault (2008, p. 55) o pastiche imita sem transformar, ao contrário da paródia, que é uma imitação burlesca e “abaixo do modelo”. O mesmo vale para o exemplo, citado a seguir, dos filmes americanos de comédia romântica.

[...]
 Não é nada fácil expressar como é, e principalmente como foi, sentir esse desdobramento, ser dois. (MUTARELLI, 2015, p. 29)

Mauro chega somente a mencionar tal sensação, e afirma o quanto é difícil expressá-la em palavras. De certa forma, Oliver demonstra a mesma dificuldade, ao necessitar transportar o significado de outra obra para a sua para explicar um dos seus principais sentimentos em relação à experiência que vive. E da mesma maneira, sentindo que sua escrita é incapaz de descrever a beleza física, e portanto visual, da professora Marina, Mauro recorre a uma imagem gravada na memória dos leitores que viam telenovelas nos anos 80:⁴⁴

Marina, a personificação do desejo [...] Lembrando um antigo personagem de novela, não me recordo qual, sei que se chamava Tancinha. O que torna Marina ainda mais desejável é que ela parece não se dar conta do quanto é gostosa. Parece que Marina não percebe a desproporção de seus órgãos sexuais. (MUTARELLI, 2015, p. 71)

O manejo de um repertório pronto de imagens, que remete à memória do leitor, leva a discussão sobre a representação mais além, e permite que nos questionemos até que ponto Mauro e Oliver se colocam de fato como os narradores de uma história verdadeira – ou mesmo como criadores de uma história inventada – uma vez que grande parte da sua obra se beneficia de referências externas. Aqui não se trata de discutir em que medida todo o texto é escrito a partir de textos anteriores, como estudam as teorias do discurso acerca da intertextualidade⁴⁵ e do dialogismo⁴⁶, e sim de uma busca específica deste romance em forçar o cruzamento de referências da cultura de massa para testar as relações entre imagens que estão de tal maneira internalizadas nos indivíduos da nossa sociedade que passam a mediar o seu olhar sobre o real.

Vejamos agora o que ocorre quando o filtro da realidade através das imagens aparece na própria forma do romance, como maneira de contar a história. É o caso, na parte em prosa, do recurso aos clichês da comédia romântica e, na HQ, no deslocamento das imagens dos rostos e cenários do pornô para os espaços e personagens criados por Oliver.

Como já vimos, o narrador recorre a clichês dos filmes americanos de comédia romântica quando Oliver consegue um novo emprego, reconstruindo a sua vida e, assim, perdendo paulatinamente a sua conexão com Mauro. Essa transformação é mostrada através

⁴⁴ O narrador se refere à personagem interpretada por Claudia Raia na novela *Sassaricando* (1987), da Rede Globo.

⁴⁵ A bibliografia a respeito é ampla, mas podemos citar aqui os estudos de Samoyault (2008) e de Genette (2006).

⁴⁶ Bakhtin, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

de recursos formais, pois se antes havia o uso do ponto de vista interno, a narração fica distanciada e menos descritiva, e recorre muitas vezes à imaginação do leitor. Em uma de suas mais longas digressões, Mauro pede permissão ao leitor para explicar o uso desse recurso:

Deixem-me falar um pouco sobre o conceito de “Uma Ocasão Exterior”, assim aproveito para rebater algumas críticas. [...] Quero contextualizar isso que chamaram de “preguiça”. [...] Eu tinha ido assistir uma peça de teatro com Samantha. [...] O cenário era um pano preto de fundo e dois pufes retangulares. E os caras queriam que eu engolissem que estavam numa sala em estilo vitoriano. Porra! Dois pufes! Então, eu é que teria todo o trabalho de imaginar os objetos e criar, mentalmente, aquele ambiente!? E não gostei da peça. [...]

E em “Uma Ocasão Exterior” me inspirei nesse tipo de teatro que fui assistir. Pensei, ironicamente, em fazer um livro cuja ambientação, quase toda, o leitor teria que construir, como na tal peça. Por isso, o livro começa assim: “Imagine uma base espacial cheia de fios, tubos e luzinhas piscando”...

Seguindo essa linha de raciocínio e voltando a Oliver e Gilda, aqui entraria um desses cliques tão recorrentes nas comédias românticas. [...]

Assim, se isto fosse um filme, e mesmo não sendo, aqui entraria uma sequência de imagens sem diálogos. Apenas a música de fundo. (MUTARELLI, 2015, p. 67-68)

O trecho é rico de questões que nos interessam. O narrador se defende de críticas feitas à sua obra anterior (que, mesmo sendo uma obra fictícia e nunca publicada, aproxima-se à obra anterior do próprio Mutarelli, que, como vimos na Introdução, recebeu duras críticas do meio acadêmico), explicando abertamente quais recursos utilizou e com qual intenção. Ao criticar o recurso “preguiçoso” e dizer que o reproduziu ironicamente, coloca uma distância entre a sua intenção e o material que apresenta, o que já mostra que não há uma total adesão às suas referências, incorporações e pastiches, utilizados com toques de humor e consciência crítica.

É de se observar, também, que o recurso ao clichê é definido pelo narrador como uma ambientação que “o leitor teria que construir” e “ter todo o trabalho de imaginar”. Porém, essas afirmações só podem ser verdadeiras em parte, uma vez que a construção já vem de certa forma pronta, através da saturação de informações que qualquer consumidor de cultura tem gravadas previamente em sua memória. É assim que, apesar da falta de descrições, a construção do leitor viria carregada de imagens e sons associados ao cinema, com suas câmeras lentas, closes faciais e cortes rápidos, por exemplo.

Um outro motivo que nos leva a contestar o esforço de imaginação que seria solicitado ao leitor é o fato de que todas as cenas que apresentam o recurso à “escrita preguiçosa” são cenas de uma vida comum, cotidiana, sem acontecimentos extraordinários e facilmente extraíveis da vida do leitor médio de Mutarelli. Mauro narra em cenas rápidas o início da

relação entre Oliver e Gilda, as dificuldades em viver com a sua mãe e o seu cachorro, o interesse de Oliver por Marina, a viagem deles a Peruíbe, e assim por diante. Tratam-se de cenas da vida comum, vividas por personagens tipificados e com informações minimamente relevantes para o prosseguimento da narrativa, ao contrário do que vimos na imagem do *Clube da luta*, supostamente mais complicada de se explicar.

O mesmo pode ser observado nas imagens da HQ que reproduzem *frames* do pornô. Deslocadas de suas narrativas originárias, as mulheres se tornam parte da família do homem de bigode, o professor de matemática com questionamentos existenciais. Essa apropriação permite, de forma bem-humorada e talvez repulsiva (apesar de que, provavelmente, sem produzir grandes choques de teor moralista), que se faça novo recurso à “preguiça”, uma vez que os rostos e cenários são aproveitados de imagens prontas, vindas dos filmes pornô dos anos 60 e 70 citados por Mauro. Trata-se do ambiente de uma casa e de rostos comuns, igualmente desprovidos do “extraordinário” assim como na parte em prosa do livro, com a exceção das poucas imagens obscenas, que podem gerar certo estranhamento, e cuja função analisaremos no próximo capítulo:

Figura 9. Fonte: Mutarelli (2015, p. 148; 179)

Trechos como esses levam a acreditar que as histórias de Mauro e Oliver, mesmo repletas de referências obscenas, não carregam fatos sobrenaturais e que, até o acontecimento que motiva a escrita do livro e da HQ, inegavelmente teriam histórias verossímeis. No entanto, o tratamento formal dado às passagens desprovidas do elemento sobrenatural as

torna, paradoxalmente, menos palpáveis: o estilo de escrita da parte em prosa do livro se distancia do realismo por tornar personagens, espaços e narrativas pouco verossímeis, com o ar irreal de uma composição com clichês no enredo, personagens tipificados e reflexões carregadas de lugares comuns. É como se a mediocridade da vida das personagens do livro fosse tamanha que a única forma de tratar dela devesse também ser convencional, como algo que não merecesse ser formalizado literariamente – o que pode ser visto, por si só, como uma formalização às avessas. Ao contrário, é a inserção de um elemento sobrenatural que permite momentos mais romanescos no livro, assim como nos mostram as imagens poéticas já analisadas, uma vez que o trabalho sobre a forma passa a ser demandado, dentro do que parece ser o projeto do romance.

O uso de formas de escrita que remetem ao cinema, mais especificamente à comédia romântica hollywoodiana e ao pornô, nos trazem de volta a uma questão que veio à tona na análise das imagens poéticas. Nestas, vimos que a aparência de objetos como a caixa d'água e o desejo por realidades mágicas é despertado em função de uma frustração com a mediocridade da vida comum. Na mesma linha, pensamos o título de romance inventado *Uma ocasião exterior* como a busca de realidades alheias, e o próprio enredo de *Clube da luta* aponta para essa direção. No entanto, em todos esses exemplos anteriores, o resgate de um olhar encantado pelo mundo é acompanhado pela criação ficcional e autoral.

No uso de imagens da cultura de massa coladas à narrativa, aponta-se para uma direção inédita aos demais tipos de imagens, o que nos leva a observá-las com mais atenção. O clichê das comédias românticas e as imagens do pornô são utilizados para narrar a parte menos extraordinária das vidas dos personagens, e, com a exceção do humor (por si só áspero e desencantado), não há ali nenhuma tentativa de subverter essa mediocridade e, especialmente, pouco apelo à criatividade autoral. Ao invés de recorrer a experiências comuns à do leitor, que afinal supostamente também vive uma vida “normal”, o narrador prefere, na sua simulação de incapacidade de narrar, recorrer a representações cristalizadas desse tipo de experiência. O manejo de formas prontas, repetidas incansavelmente pela cultura de massa e enfatizadas pela relevância formal que elas assumem no romance, nos leva a voltar à teoria de Baudrillard, não mais na categoria do sortilégio, dominada pela “falsa aparência”, conforme visto na imagem da caixa d'água que aparenta ser lanterna; e sim à do simulacro, dominada pela simulação:

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é *utópica*, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como

reversão e aniquilamento de toda a referência. (BAUDRILLARD, 1998, p. 13, grifos do autor)

Baudrillard parte da concepção de que as imagens dominadas pela simulação não possuem relação com a referência do real, e aqui devemos marcar nosso ponto de discordância. Entendemos que é possível interpretar o uso do clichê em *O grifo de Abdera* não como um aniquilamento da referência, mas como uma forma consensual e coletiva de representação, pautada pela cultura de massa, mas que tem influência nas formas de vida e concepção de mundo de todos os consumidores desse tipo de material. Assim, apesar das referências de Mutarelli, detectáveis em *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, podemos dizer que o uso que se faz das imagens da cultura no romance em questão está mais próximo daquilo que diz um outro teórico da pós-modernidade e do pós-modernismo:

Esse é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual, segundo Paul Willis, os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes. [...] a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação à cultura das imagens, quando já não podemos reconhecer a singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna.

[...] Ela significa uma mais completa estetização da realidade que é, também, uma visualização ou colocação em imagem mais completa dessa mesma realidade. [...] Se toda a realidade tornou-se profundamente visual e tende para a imagem, então, na mesma medida, torna-se cada vez mais difícil conceituar uma experiência específica da imagem que se distinguiria de outras formas da experiência. (JAMESON, 1995a, p. 120-121)

Fredric Jameson apresenta uma outra perspectiva com relação à de Baudrillard ao apontar que os sujeitos da sociedade contemporânea, diante de um predomínio da cultura da imagem, já não são capazes de diferenciar a experiência visual da cultura de massa das outras formas de experiência. Não se trata, segundo ele, de aniquilar o referente ou de desestabilizar a existência do real como categoria, ainda que a repetição enfraqueça a capacidade representativa da imagem. Ao contrário, o que muda é a experiência do real, contaminada pelas imagens da cultura contemporânea, que respeitam à estrutura da repetição (JAMESON, 1995b) ou, como viemos defendendo aqui, do clichê. De fato, o autor, interessado em dar início à discussão sobre a cultura de massa como uma nova área de estudo, vê nessa estrutura, que Baudrillard chama de simulacro, a reprodução de cópias cujo original não pode ser localizado, em oposição ao modernismo em que a busca do “novo” era central.

Outro argumento utilizado por Jameson para defender a estrutura da repetição na cultura de massa é a persistência dos gêneros literários e subgêneros do romance, tais como os romances policiais, o suspense, a ficção científica e a biografia, com as quais *O grifo de Abdera* parece jogar. Gêneros como esses, que surgiram como formas populares,

transformaram-se em mercadorias culturais mas, não por isso, deixaram de pertencer a uma cultura não oficial e de oposição à “alta cultura”, ainda que os limites entre esses dois campos estejam se borrando cada vez mais. O interesse pelo simulacro, pela repetição e pelo clichê, assim, desdobra-se no olhar mais atento à cultura popular, que pode ser entendida como uma face positiva das complicadas questões de relativização do real e da cultura da imagem que viemos abordando neste capítulo. No próximo capítulo, nos dedicaremos mais atentamente ao caráter positivo da cultura popular.

2.2.3 Apropriações de imagens da música

Ainda que menos central com relação aos demais tipos de imagem, cabe citar as referências à música popular como outra forma de apropriação da cultura da imagem para os fins do romance. A citação da música de Raul Seixas, já analisada em conjunto com a imagem poética do canto do sabiá, pode ser entendida como recurso ao suposto repertório do leitor para a exemplificação e menor necessidade de formalização da matéria narrada, assim como vimos em *Clube da luta*. No entanto, a música tem uma especificidade trabalhada na HQ de Oliver, conforme a Figura 10.

Ao andar de metrô, o professor de matemática começa a entoar o canto da música popular norte-americana “*Oh when the saints go marching in*”, cuja letra, de tons apocalípticos, ressoa às figurações demoníacas despertadas pelo tema do duplo na HQ. A música, originalmente cantada em igrejas em sua versão gospel, pode remeter a sentimentos religiosos e de comunhão entre um grupo de pessoas, de um modo que só a música poderia fazer. É de nosso interesse perceber aqui que os outros usuários do metrô começam a cantar em conjunto, colocando em evidência outro caráter da cultura de massa, que não poderia estar presente na literatura ou no cinema: a memória coletiva que permite a formação de um coro. Tal utilização da música na HQ corrobora uma das funções que a cultura de massa – entendida não só como cultura comercial, mas também como senso comum do coletivo – assume no romance: a da afirmação de um repertório comum que auxilie na transmissão uma mensagem, uma vez que o conhecimento prévio do leitor incorpora ao romance alguns significados.

Figura 10. Fonte: Mutarelli (2015, p. 116-117)

Os quadros com a entoação da música “*Oh when the saints go marching in*” fazem uma ponte com o início da narrativa de Mauro, que também coloca ênfase no coletivo e no popular, tratado como tema literário:

O início é Oliver lendo o meu livro no metrô [...]. Está emocionado. Está na Linha Verde. Está na estação Trianon-Masp. Oliver fecha o livro e olha ao redor. Sente compaixão pela humanidade porque o meu livro o fez sentir isso agora.

Os meus livros não eram assim otimistas quando assinava com pseudônimo. Oliver repara na moça torta que está sentada a seu lado escrevendo compulsivamente. [...] Vê o velho de pé olhando feio para uma gorducha que finge não perceber a presença dele fingindo que lê algo no celular para não ter que deixar o assento azul. Vê as pessoas e as entende. Sente por elas. (MUTARELLI, 2015, p. 17)

Como vimos, um dos elementos que fazem com se possa entender o tema do duplo como tema literário em *O grifo de Abdera* está no fato de Oliver começar a sua relação com Mauro antes de conhecê-lo pessoalmente, através da leitura do seu romance. Ele desperta no

personagem a compreensão de uma esfera coletiva, uma “compaixão pela humanidade” que transforma o seu olhar sobre o mundo ao redor.⁴⁷ Na narrativa de Mauro, isso desemboca em uma observação desencantada da realidade, pois, no metrô, um transporte coletivo, Oliver percebe a dose de anonimato, solidão e fingimento nas relações interpessoais. Ao contrário, a HQ permite o estabelecimento de uma dimensão utópica de comunhão coletiva, que é representada de maneira mais eficiente não pela literatura, mas pelo suporte musical, que permite a entoação de um coro coletivo. A escolha de uma música popular estende esse sentimento ao leitor, que pode cantar a melodia enquanto lê os quadrinhos.

2.3 Imagens do consumo

Um último tipo de imagens que aparece em *O grifo de Abdera* consiste na colagem de imagens retiradas diretamente da nossa cultura contemporânea, praticamente sem mediação. Por serem fotos, fotocópias e recortes, elas aparecem somente na HQ de Oliver, e por isso não estão necessariamente ligadas a uma narrativa, podendo ser lidas como associações livres ou encenações do processo criativo de Oliver. Este é o caso das imagens a seguir, colagens de uma embalagem de remédio e de sua bula que permitem que se estabeleça uma ponte entre mundo “real” e obra de ficção.

⁴⁷ Tal caracterização de um sentimento que poderia ser bonito assume, no romance, um aspecto de pieguice e melodrama, parecendo fugir à escrita de uma alta literatura. Elas remetem a um tom sentimental que Jameson chama, a respeito da literatura B, de “satisfação de consumo” (JAMESON, 1995b). Esses aspectos de “degradação” (sic) da literatura serão analisados no próximo capítulo, uma vez que a busca intencional pelo manejo da cultura de massa permite que esse sentimentalismo comercial não precise ser necessariamente lido como uma fraqueza do romance.

Figura 11. Fonte: Mutarelli (2015, p. 125; 126)

A colagem de rótulos de remédio para dor, assim como a reprodução de embalagens de bebidas alcoólicas, tem a função de encenar o estado mental que permitiria que Oliver adentrasse a espécie de estado de transe necessário para que se produzissem as associações livres e o *nonsense* que caracterizam a HQ. Esse tipo de encenação se coloca como fonte final de indistinção entre o real e a ficção, e serve como estratégia de convencimento para o leitor, assim como vimos na seção a respeito do uso dos fatos no romance.

No entanto, mesmo o recurso à colagem não é definitivo, uma vez que através dele temos acesso a imagens retiradas do real, que parecem falar por ele ou substituí-lo. Essa reflexão pode ser levada adiante ao observarmos colagens aparentemente sem função, ao contrário dos rótulos de remédio. Elas poderiam levar o leitor a questionar por qual motivo o narrador preferiu colar as imagens a, simplesmente, desenhá-las. Seleccionamos aqui dois exemplos em que as colagens consistem em imagens que servem para compor o ambiente da cozinha, onde o professor conversa com as mulheres a respeito das suas dúvidas existenciais:

Figura 12. Fonte: Mutarelli (2015, p. 146; p. 181)

As ilustrações de um manual de instruções de fogão e o anúncio de *croissants* são representações de tais objetos que os colocam como mercadorias, cujas imagens se cristalizam no conhecimento compartilhado do sujeito contemporâneo e mostram que a relação entre o homem e o objeto é mediada pela imagem que temos dele. O recurso à imagem, assim, permite o acesso direto a essas substitutas do real, que se tornaram, no limite, a nossa própria noção de real. Casos como esse levam às últimas consequências a percepção de que a imagem deixa de ser mediação e passa a ser experiência do real, conforme explica Schøllhammer em seus estudos sobre a relação entre literatura e imagem no contemporâneo:

A diferença sónica entre a representação literal e a visual é que a primeira remete à realidade em sua ausência, enquanto a segunda oferece a sua presença substituta: a palavra significa por diferença e a imagem por semelhança. Mas a presença imediata da imagem pode disfarçar a sua natureza sónica e representá-la sob uma ilusão que lhe confere uma realidade intrínseca. (SCHØLLHAMMER, 2016, p. 8)

2.4 O romance como simulação

As reflexões a respeito da transformação do estatuto da imagem nos tempos recentes, como conduzidas até aqui, permitem que voltemos à discussão a respeito da forma do romance armados de novas ferramentas. A desestabilização do romance é efetuada nesta obra não somente através de transformações nas categorias de indivíduo e de real, como visto no Capítulo 1, mas, especialmente, na categoria de experiência, ou seja, a aventura romanesca que conduz a ação. Se a centralidade da experiência da imagem no contemporâneo é tamanha que ela não pode ser dissociada de outras formas de experiência, conforme vimos na citação

de Jameson (1995a, p. 121), a representação no romance deverá necessariamente sofrer mudanças.

A referência à teoria de Baudrillard na obra de Mutarelli faz com que possamos pensar o próprio livro como uma simulação de romance; tomaremos aqui a liberdade de fazer uma citação com o objetivo de aprofundar a questão. Lacan cita o mito de Zêuxis e Parrhasius para discutir Platão e a distinção, que não nos interessa diretamente aqui, entre olho e olhar. No entanto, este trecho, que não por acaso despertou a atenção de pensadores dos tempos recentes como Jameson (1995a) e Foster (2017), pode ser iluminador para os nossos fins.

Na clássica história de Zêuxis e Parrhasius, Zêuxis tem a vantagem de ter feito uvas que atraem pássaros. A ênfase é colocada não no fato de que essas uvas eram de qualquer modo uvas perfeitas, mas no fato de que até mesmo o olho dos pássaros foi atraído por elas. Isso está provado pelo fato de que seu amigo Parrhasius o derrota por ter pintado na parede um véu, um véu tão verossímil que Zêuxis, voltando-se para ele, disse: Bem, mostre-me agora o que você pintou atrás desse véu. Assim, ele mostrou que o que estava em questão era enganar o olho (*trompe d'oeil*). Um triunfo do olhar sobre o olho. (...)

Teria de haver algo mais reduzido, algo mais próximo do signo, algo que represente uvas para os pássaros. Mas o exemplo oposto de Parrhasius deixa claro que, se se quiser enganar um homem, deve-se apresentar a ele a pintura de um véu, isto é, algo que o leve a perguntar o que se encontra atrás dele.

É aqui que essa historietta se torna útil para nos mostrar porque Platão protesta contra a ilusão da pintura. A questão não é que a pintura proporciona uma equivalência ilusória ao objeto, mesmo que Platão pareça estar dizendo isso. A questão é que o *trompe-d'oeil* da pintura *finje ser algo diferente do que realmente é...*

Ela aparece, naquele momento, como algo diferente do que parecia ser, ou então ela parece agora ser aquela outra coisa. O quadro não compete com a aparência, ele compete com o que Platão designou como aparência atrás da Idéia. Platão ataca a pintura porque ela é a aparência que diz ser aquilo que dá a aparência, como se fosse uma atividade competindo com o que lhe é próprio. (LACAN *apud* JAMESON, 1995a)

Tendo em vista os nossos objetivos, é interessante perceber a distinção que os dois artistas encarnam neste conto: Zêuxis é exemplo do realismo, da representação tão bem-feita que engana "até mesmo o olho dos pássaros". Já o vencedor do concurso, Parrhasius, é exemplo da ilusão da arte, que se propõe a enganar o olhar através de artifícios que substituem a representação. É justamente esse tipo de ilusão que, segundo Lacan, é criticado por Platão: ao fingir não ser aparência e enganar o olhar, a pintura diz ser aquilo que não é, ou seja, o próprio objeto a ser representado.

Podemos transportar essa discussão ao romance de Mutarelli, uma vez que ele, repetidamente, finje não ser o que realmente é, ou seja, uma obra de ficção. Ao usar os diversos artifícios, analisados no Capítulo 1, para dizer que está tratando da "verdade", Mutarelli nos insere no jogo proposto pelas imagens poéticas do livro e pela teoria pós-

modernista que sustenta algumas passagens desta obra: neste sentido, o problema da representação transfere-se para o problema do uso das imagens como forma de substituir e negar o real. O romance se transformaria, portanto, em uma simulação do real, pois, no lugar de buscar representá-lo, se proporia a substituí-lo, ainda que fracasse nesse objetivo (uma vez que o fracasso também é simulado).

No entanto, essa possibilidade não é jamais inteiramente abraçada no romance: em primeiro lugar, porque o jogo entre real e ficção se coloca como um artifício facilmente “decifrável”, de modo que o fator que sobressai é a oscilação e a construção de uma dubiedade; por outro, o uso da cultura de massa, ao contrário da inversão entre real e ficção revelada pelas imagens poéticas, vai além de um mero artifício literário e trabalha na forma do romance um novo tipo de experiência mediada pela imagem e pela cultura de massa, e que tem lastro em uma visão popular sobre o mundo, inevitavelmente contaminada pela cultura comercial.

A outra face da simulação do romance através da desestabilização das noções de real e de experiência, que põe em primeiro plano o artifício da imagem que substitui o real, é a ineficiência da escrita, também encenada no livro. *O grifo de Abdera*, por um lado, parece aderir à concepção pós-modernista sobre o real, uma vez que frequentemente deixa-se de lado a noção de referente, e o manejo das imagens da cultura parece substituir uma pretensão de representação. Por outro lado, observa-se certa hesitação entre esta noção mais recente de experiência e um desejo pela representação, manifestado na dificuldade de expressão inserida no romance. Sempre levando em consideração que esta também é uma encenação, caberá à nossa análise a reflexão acerca do caráter jocoso do livro, que parece não se levar a sério ao por em primeiro plano a encenação, a dubiedade e o inacabamento, mas também o riso, o deboche e o rebaixamento.

III. O LIVRO DE LOURENÇO

As análises conduzidas até aqui a respeito dos níveis do enredo e do narrador não dão conta de certos ruídos em *O grifo de Abdera* que fazem com que a obra resista, em alguns momentos, a uma leitura acadêmica e tradicional. Há ali um tom de deboche, de comicidade e de inacabamento que colaboram para a definição de Lourenço Mutarelli como um escritor *underground* e que, com a publicação deste romance, parece oscilar entre o querer e o não querer fazer parte de um cânone literário. Conforme visto, por exemplo, na análise da imagem do canto do sabiá, Mutarelli não se coloca como um continuador da tradição literária brasileira, interessado que está em outras referências (como aquelas da cultura de massa ou da literatura norte-americana) e em outros projetos. Ainda assim, o autor tem seus momentos de ambiguidade, em que rebate a críticas acadêmicas e almeja uma maior participação no meio literário. De fato, como vimos na Introdução, este mesmo romance é o primeiro publicado após uma pausa de cinco anos, em parte causada pelas duras críticas recebidas por *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).⁴⁸

No que consistem, então, estes ruídos? Segundo a nossa análise, eles podem ser organizados pelo seu tom “não sério”, através de uma espécie de renúncia da narrativa em tratar de uma realidade complexa que, por vezes, desemboca no cômico, e, por vezes, em um tom de abandono da narrativa em função de uma suposta insuficiência da escrita. Uma análise que leva em conta os níveis de leitura do romance não estaria completa sem que se observassem esses ruídos do livro, que serão esmiuçados com a ajuda da aposta em uma bibliografia específica.

Esperamos ter demonstrado no capítulo anterior que o romance estudado se distancia do realismo ou de uma pretensão de representação mimética da realidade, apesar de, em determinados momentos, flertar com essa tendência. A introdução de uma cultura da imagem e o apagamento das fronteiras entre real e ficção criam um ceticismo em relação à capacidade mimética da literatura e demonstram o interesse pelas formas fixas retiradas da cultura de massa para que se gerem reflexões literárias ligadas ao contemporâneo.

⁴⁸ A oscilação de Mutarelli entre querer e não querer participar do cânone não é somente externa à sua obra. Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho extraído de *O grifo de Abdera*, em que Mauro encontra uma antiga professora de português no dia em que ganha o terceiro lugar no prêmio Portugal Telecom: “eu disse a essa minha namorada que dava vontade de chegar e dizer: Olha, dona Cândida, você sempre me desprezou e ridicularizava as minhas redações, e hoje eu ganhei um dos prêmios mais importantes da língua portuguesa. Então Samantha falou: É melhor você não falar nada. Ela vai dizer: Terceiro lugar... Eu sabia...” (MUTARELLI, 2015, p. 61)

No entanto, a eventual abdicação do autor da função social atribuída ao artista de interpretar a sua realidade e dar forma a ela não significa necessariamente ceder a uma cultura meramente comercial ou vendável. Ao que parece, os trechos que observaremos neste capítulo permitem entender a questão da cultura de massa no romance não só pela via do consumo em uma sociedade dominada pela imagem, mas também por uma noção mais antiga de cultura popular. Vendo por este ângulo, mesmo a contaminação da cultura de massa na literatura não representa nenhuma novidade, uma vez que a pesquisa e a reprodução da cultura “cristalizada” sempre esteve presente no romance, com a diferença de que agora as referências e os meios de circulação são outros. Esse tipo de prática, assim, por mais que assuma novos significados nos tempos recentes, dada a centralidade da cultura de massa na formação do escritor e dos seus leitores, possui lastro na tradição literária.

No ensaio "Teorias do pós-moderno", Fredric Jameson (1995a, p. 36) reconhece a existência dessas correntes na literatura contemporânea, mas afirma ser essencial que se distingam as formas emergentes de uma nova cultura comercial de outros tipos mais antigos da cultura folclórica e genuinamente popular, gradualmente absorvidos pelo sistema de mercado. Além disso, o crítico afirma em outro artigo (JAMESON, 1995b, p. 17) que, da oposição dialética e das inter-relações entre a "alta" cultura mais recente e a cultura de massa contemporânea surge uma nova área de estudo, cujos fenômenos ainda não foram totalmente definidos. Procuraremos, portanto, localizar os resíduos de uma cultura popular em *O grifo de Abdera*, que não dizem diretamente respeito à cultura de massa, mas que inevitavelmente se incorporaram a ela. Essa distinção se faz necessária para que se compreenda que ambas têm papéis diferentes no romance, ainda que contribuam para o mesmo objetivo de contraposição com uma tradição literária, colocada vagamente pelo narrador como aquela que é considerada “boa” e “clássica” (MUTARELLI, 2015, p. 254).

Enfatizando aqui o desafio que representa o estudo do entrelaçamento entre problemas literários e a cultura de massa, procuraremos então pensar de que forma a cultura popular aparece no romance *O grifo de Abdera*, uma vez que, além da incorporação de imagens da cultura, percebem-se os ruídos a que nos dedicaremos agora. Segundo a nossa leitura, ainda que extintas em sua forma pura, uma vez que inseridas no contexto pós-modernista, é possível observar uma incorporação de determinadas formas da cultura popular com a finalidade do riso, da zombaria ou até da deslegitimação da assim chamada cultura oficial. Ao colocar-se como torta e defeituosa, mas ao mesmo tempo como romance, a obra revela o tom provocativo de um livro que não quer ser sério e que não merece ser lido até o final, como o narrador afirma nas últimas páginas. Assim, para além das categorias de clichê e repetição

vistas na seção anterior, pensaremos o cômico e o não sério com a ajuda dos estudiosos da cultura popular e folclórica Vladimir Propp (1992) e, mais adiante, de Mikhail Bakhtin (2008).

Antes de apresentarmos a reflexão a respeito da cultura popular na obra dos teóricos russos, faz-se mais do que necessária a ressalva a respeito da diferença que existe entre as especificidades históricas desses estudos e as deste que estamos conduzindo. Trazer à tona pensadores acerca da Idade Média e do Renascimento para tratar do contemporâneo é apenas uma estratégia pontual, que apresenta limites, para demonstrar que há aspectos em *O grifo de Abdera* que permitem que se pensem influências e resíduos no contemporâneo de uma cultura popular mais antiga, que está distorcida e incorporada a uma conjuntura completamente diferente.

O termo abrangente “não sério” corresponde à definição de Propp para aquilo que diz respeito ao cômico, seja ele extraído das artes ou da vida popular. Ao contrário de outras definições, o autor prefere não associar a comicidade às categorias de baixo, em oposição ao sublime, ou de tragédia, em oposição à comédia, uma vez que, segundo ele, essas oposições não tratam da comicidade em sua especificidade. O termo nos interessa aqui por levar em consideração que, sem perder de vista que cada época histórica e cada grupo social possui seus próprios sentidos de humor, é possível extrair da criação popular um tipo de riso que se opõe às instâncias oficiais da sociedade. A partir de exemplos concretos da literatura e do folclore russos, Vladímir Propp, em *Comicidade e riso* (1992), considera que alguns dos principais elementos que fazem o homem rir são os defeitos humanos, a fragilidade, o erro, a mentira, as funções corporais, a repetição de uma semelhança ou de uma diferença e o exagero. Além disso, cabe ressaltar que, uma vez que pode ser causado pelo efeito de surpresa, pelo alívio de uma tensão e pelo sentimento de superioridade, o riso pertence, segundo Propp, ao vencedor, pois, mesmo quando ele pode rir de si próprio, existe uma separação hierárquica entre o sujeito e o objeto do riso.

Uma primeira forma de abordar a maneira com que o não sério é construído em *O grifo de Abdera* é observar alguns pares de contrastes no romance. O choque dos contrários está evidente, em primeiro lugar, na consequência do acontecimento central do romance sobre Oliver: o professor de educação física passa a proferir frases obscenas em espanhol no dia em que sua esposa preparou um jantar importante em sua casa para um acionista estrangeiro, Luis de Urquijo, e para o presidente brasileiro da multinacional. Nas palavras de Oliver:

Qualquer um que me conheça, ou conhecesse, minimamente, sabe, ou saberia, que eu jamais diria ao Sr. Gonçalo, que era chefe de Martha e uma pessoa

tão elegante e discreta, que eu tinha cagado um pedaço de árvore. (MUTARELLI, 2015, p. 103)

As frases proferidas nessa ocasião são as seguintes: “*Mierda, una sección que parecía un tronco de árbol. Mi culo en carne viva. ¡Ay, caramba! Migas de pan hecha*”; “*Quiero chuparle la jeba. ¡Entonces usted follar mi coño hasta que el robado silbato! ¡Caracoles! ¡Maldita carambola, eita conga!*”; e “*El Diablo tiene patas verdes mientras abro una sfiha, uno xoxotão mismo, cálido y color de rosa...*” (MUTARELLI, 2015, p. 21). Por enquanto, basta notar o tratamento humorístico e rebaixado das funções corporais através da tradução malfeita ao espanhol e do uso de gírias, expressões populares e exclamações.

O gesto agressivo que representa a inserção destas e de outras frases ao longo do romance ganha maior força quando colocado no contexto do jantar com os chefes da multinacional em que trabalha a bem-sucedida esposa de Oliver. Ao colocá-los desta forma, é construída a noção de que esses dois elementos são opostos um ao outro, pertencentes a mundos diferentes, que podemos chamar de cultura séria e não séria, ironicamente unidas pelo uso da língua espanhola. A primeira é colocada como o mundo da elegância e da discrição, assim como do trabalho e do dinheiro. A outra, ao contrário, associa-se ao mau gosto, ao chulo, ao escatológico e ao pornográfico, mas também possui um tom subversivo e bem-humorado, o que lhe confere força e uma ambivalência entre ser superior ou inferior ao universo do sério.

O mesmo tipo de contraste pode ser percebido na comparação entre as escolas em que Oliver leciona. Enquanto sua vida estava nos eixos, ele era professor de educação física no Lycée Louis-le-Grand, uma “importante escola francesa para filhos de ricos” onde Oliver recebia “um salário até que bom” (MUTARELLI, 2015, p. 18). A escolha do colégio não é casual: sendo francês, ele remete a uma tradição letrada, a uma alta cultura compatível com a vida que Oliver levava até então. Porém, ao começar a proferir as frases em espanhol, o professor é imediatamente despedido e vai trabalhar no colégio FASES, que tem outro *status* social. Ali as paredes são rachadas, não há câmeras e os docentes sequer parecem ser qualificados ou receber bons salários. Isso fica patente quando Oliver faz cópias de XXX e distribui na escola, que a recebe muito bem: “Os mesmos professores que, entre eles, chamam o colégio de FEZES. Como ninguém conseguia entender a história [da HQ], pensavam que o argumento era muito inteligente. E, se era inteligente, eles fingiam que tinham entendido.” (MUTARELLI, 2015, p. 31). Histórias em quadrinhos, mediocridade intelectual e o apelido de “fezes” fazem parte de um todo homogêneo na provocativa construção não séria de Mutarelli, que inclui a si próprio nesse meio rebaixado.

Um terceiro contraste que queremos destacar para que se perceba a variedade que o “deboche” assume em *O grifo de Abdera* está em um aspecto formal do livro. A negação da representação e a ênfase nas supostas limitações das capacidades do narrador são colocadas no romance também por meio da sintaxe, que é composta de frases curtas, de um tom coloquial e de construções simples, que se opõe à noção de alta e boa literatura, e que alguns críticos⁴⁹ comparam à linguagem dos quadrinhos. Apesar do tom não sério atravessar todo o romance, vimos que existem passagens de teor poético e maior pretensão literária nas imagens que problematizam real e ficção; ao contrário, ali onde se trazem menções à tradição, a linguagem é simplificada. Um exemplo que nos interessa é a explicação do mito de Hércules que dá origem à moeda do grifo de Abdera, justamente por trazer uma referência literária tradicional:

E, para tornar Hércules imortal, Zeus arma um plano. Pois, para ser imortal, era preciso que ele fosse amamentado por uma deusa. Então, a mando de Zeus, Hermes coloca o menino para mamar em Hera enquanto ela dorme. E ela acorda enquanto o bebê se alimenta. Isso desperta a fúria de Hera, e daí surge toda a desgraça que Hércules enfrentaria. E isso inclui os doze trabalhos. E o Leão de Nemeia, que é justamente o primeiro deles, é o que estampa o verso da moeda. (MUTARELLI, 2015, p. 32, grifos nossos)

A construção interrompida das frases simula a inabilidade do narrador em recontar um mito que pertence à tradição clássica e que, portanto, carrega consigo a noção a respeito da literatura que é desestabilizada ao longo do romance. Quando notado, esse contraste também é provocativo, mas não gera o riso – ao contrário, pode inspirar o desprezo do leitor, a depender de suas expectativas. Porém, como procuramos ter demonstrado com a análise da referência aos filmes americanos de comédia romântica, esse uso da linguagem não implica necessariamente uma incapacidade do escritor, especialmente porque ele parece ser proposital e carregar significados consigo. A nossa questão aqui será entender qual o significado dessa escolha e até que ponto ela pode ser considerada produtiva literariamente.

Uma vez que o tom de deboche do romance não se limita ao riso e inclui também outras formas de desestabilização de uma noção de tradição, a categoria de não sério se mostra insuficiente, apesar de importante. O estudo de Bakhtin (2008) a respeito da cultura popular na Idade Média e no Renascimento nos oferece mais ferramentas, sempre que tivermos em mente que elas não aparecem mais em sua forma pura e são somente resíduos, distorcidos, daquilo que se via em outra época. Para isso, vamos a uma exposição reduzida de sua tese.

⁴⁹ Por exemplo, no texto de Pécora (2008).

Bakhtin identifica nos festejos de carnaval e em outros ritos populares da Idade Média uma visão de mundo diferente daquela que a Igreja e o Estado feudal ofereciam. Essas ocasiões estabeleciam um “segundo mundo” e uma “segunda vida” em que, provisoriamente, os homens seriam iguais e livres das hierarquias de classe a partir de uma série de rituais teatrais e jocosos com linguagem e regras próprias. Essa visão de mundo não oficial é formada pelo riso e por uma concepção estética da vida que o autor define como realismo grotesco, e que põe em primeiro plano os elementos corporais e materiais da vida, em um movimento de rebaixamento da cultura oficial que a destrona para, em seguida, regenerá-la. O movimento cíclico da cultura não oficial a torna, portanto, inacabada e ambivalente, uma vez que a morte do velho implica no nascimento do novo, como mostra a imagem grotesca emblemática citada por Bakhtin da velha grávida que ri (BAKHTIN, 2008, p. 22); do mesmo modo, os dejetos e os baixos corporais degradam enquanto também geram fertilidade, e assim por diante.

Essa rica e complexa visão de mundo, que foi representada literariamente através da obra de Rabelais e outros escritores do Renascimento e do Barroco e muito resumidamente citada aqui, sofreu transformações ao longo dos séculos e, sempre segundo Bakhtin, foi frequentemente mal-entendida até se perder completamente, a partir do século XVIII. No entanto, formas residuais da cultura popular descrita pelo autor ainda podem ser identificadas no imaginário coletivo e, segundo a nossa hipótese de leitura, surgem na literatura de Mutarelli como meios de desestabilização do cânone e inserção de componentes da vida popular.

A noção de cânone que está presente em *O grifo de Abdera*, porém, precisa ser lida com um certo distanciamento. Ao propor para os leitores: “Fechem este maldito livro. Vão ler um livro bom. Leiam um clássico” (MUTARELLI, 2015, p. 254), além de demonstrar um tom provocativo, o narrador defende a existência de um consenso a respeito da boa literatura que, no entanto, já não consideramos tão estável na produção literária recente. O sério e o oficial em Mutarelli, que podem ser comparados às antigas instituições a que a cultura popular se opunha, são, assim, uma construção do autor que não necessariamente corresponde a um cenário em que são observados a contaminação da cultura de massa e o enfraquecimento da fronteira entre alta e baixa literatura em boa parte das obras contemporâneas⁵⁰. Ainda assim, reconhecemos que o autor não se propõe como um continuador de debates da tradição literária brasileira e não almeja a reflexão acerca da matéria social, o que o torna um escritor

⁵⁰ Alguns dos pesquisadores de literatura contemporânea que, por diferentes vias, têm esse ponto de chegada em comum são: Pellegrini (2008), Schøllhammer (2007), Hossne (2010) e Otsuka (2001).

com uma filiação literária alternativa que contribui para o debate ao apresentar outras referências e outros projetos. Uma vez feita essa ressalva, entendemos que a noção de cultura oficial deve ser lida como uma categoria importante no interior do romance para que se analise o tom não sério e resistente à leitura acadêmica com que nos defrontamos.

Segundo a nossa leitura, a maior parte dos elementos cômicos, não sérios e não oficiais presentes em *O grifo de Abdera* apresenta resíduos da noção carnavalesca de cultura popular, especialmente no que concerne ao realismo grotesco. Essa aproximação, apesar de não exata, permite que se pense no aspecto “alegre” do rebaixamento literário presente nos gestos agressivos do romance, embora, na nossa concepção, isso não implique necessariamente em um valor literário significativo. O interesse que identificamos em estudar um escritor *underground* como Mutarelli está muito mais na observação das ambivalências, dos contrastes e contribuições que ele pode estabelecer com relação à literatura do que na reivindicação de que o escritor seja valorizado ou inserido no chamado “centro”. *O grifo de Abdera*, assim, coloca-se como um romance afirmativo acerca do projeto do autor em se manter em um caminho lateral, permeado de cultura de massa, cultura popular e hesitação a respeito de uma função social do artista, ainda que busque aceitação dentro dos meios literários.

O elemento de caráter não oficial que surge com mais frequência ao longo do romance é a imagem grotesca do corpo que, de fato, persiste na cultura popular até o presente:

O modo grotesco de representação do corpo e da vida corporal dominou durante milhares de anos na literatura escrita e oral. Considerando do ponto de vista de sua difusão efetiva, predomina ainda no momento presente [...]; além disso, as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não-oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso. [...] existe em todas as línguas um número astronômico de expressões consagradas a certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, boca e nariz, enquanto aquelas que figuram as outras partes: braços, pernas, rosto, olhos, etc., são extremamente raras. (BAKHTIN, 2008, p. 278-279)

A ênfase no corpo no sentido sexual, em primeiro lugar, aparece de forma cômica nas frases em espanhol ditas por Oliver, especialmente porque elas são tratadas como um sintoma de loucura do personagem. Elas reproduzem uma grande variedade de expressões populares para os órgãos genitais que os exageram e os rebaixam de maneira parecida com a observada por Bakhtin, o que comprova a sua origem popular. Através do tratamento humorístico das intrusões das frases produzidas por Mauro no Google Tradutor – que, ademais, mostram uma fonte não oficial, cotidiana e contemporânea para a literatura – na fala de Oliver, a agressividade desse gesto é amenizada, assumindo certa leveza alegre e popular.

O mesmo tratamento é dado nos cenários de *XXX* e na relação de Oliver com Marina. Em todos esses exemplos, o fator erótico e material é levado ao primeiro plano e tratado de forma exagerada, assim como, por outro lado, estão ausentes os sentimentos mais “nobres” do amor e do afeto, como na reprodução das imagens de atrizes pornô, que substituem a representação da família do professor de matemática. Mesmo a paixão de Oliver por Marina é motivada apenas pelos seus desejos físicos e pela “desproporção dos seus órgãos sexuais” (MUTARELLI, 2015, p. 71) e, ironicamente, quando Mauro a compara a uma mulher da tradição clássica, cita a Vênus de Willendorf para enfatizar somente as suas características físicas, esvaziando o sentido de fertilidade normalmente atribuído à estatueta.

Outra ênfase na vida corporal que nos interessa analisar aqui é a questão da escatologia. Ela é usada como forma de aproximar Oliver de Rex, o cachorro de Gilda:

Com prótese mas divorciado e desempregado, Oliver se trancou em seu quarto sem banheiro. Muitas vezes, quando precisava fazer suas necessidades, encontrava o banheiro coletivo ocupado. Certo dia, foi dar uma cagada e alguém havia acabado de fazer o mesmo. O cheiro estava tão insuportável que a partir de então Oliver desenvolveu um hábito bastante doentio. Ele passou a defecar em sacolinhas plásticas. Essas de mercado. Depois desovava os saquinhos no lixo junto ao poste. (MUTARELLI, 2015, p. 38)

Aqui entra um novo clipe, dessa vez sem música. Clipe silencioso. [...] Oliver levando Rex para passear. Gilda lavando a louça e Oliver secando. Oliver e Olga no supermercado. Oliver recolhendo o cocô de Rex numa sacolinha, como ele fazia no quarto de pensão. Oliver e Gilda lavando a cozinha e a área de serviço. Oliver e Olga na feira etc. (MUTARELLI, 2015, p. 69-70)

Os trechos que se referem a excreções corporais dão relevo, assim como descreve Bakhtin, ao aspecto material da vida cotidiana e, com o efeito humorístico que despertam, permitem a aproximação do baixo com o alegre e festivo. Eles rebaixam o protagonista do livro – e, porque não, a própria narrativa, seja pela matéria, seja pelo uso da linguagem – expondo-o ao riso, o que se reforça pela comparação com o cachorro, que caracteriza o protagonista da história como alguém domesticado e abestalhado. No entanto, à diferença da teoria bakhtiniana sobre o grotesco, os baixos corporais neste caso não implicam em fertilidade e regeneração: o outro trecho que aproxima Oliver e Rex, como já visto na página 36 desta dissertação, indica a esterilidade de ambos, um pela castração, o outro pela falta de filhos.

Bakhtin também se refere à imagem grotesca da boca, que se compara aos baixos do corpo pela característica de acesso às entranhas, mas que também é representada como uma porta aberta para os infernos corporais. Em especial, a boca escancarada é considerada “uma das imagens centrais, cruciais, do sistema da festa popular” (BAKHTIN, 2008, p. 284),

associação produtiva para pensarmos a forma de comunicação de Mauro através do corpo de Oliver, no trecho já visto no Capítulo 1:

Essa presença, às vezes, parecia que me invadia. Me invadia e subia de meu estômago. Subia de meu estômago e espreitava por minha garganta. Por isso, eu ficava com a boca aberta. Era essa presença quem abria a minha boca para espreitar. E, então, falava. Falava por minha boca. E isso gelava o meu corpo e me enchia de fantasias sombrias. (MUTARELLI, 2015, p. 102-103)

A presença demoníaca de Mauro sobre Oliver é trabalhada através das entranhas do corpo relacionadas ao aparelho digestivo. Em especial, a boca aberta, como canal de comunicação com o mundo, permite que se “espreite” através do ponto de vista de Oliver, fundindo a boca ao olhar, assim como ocorre na enunciação das frases obscenas. A materialização e a caracterização grotesca do corpo para a explicação do fenômeno sobrenatural do romance permitem, portanto, que até mesmo o problema do duplo no romance seja lido a partir de resíduos da cultura popular

Antes de analisarmos a quarta e última abordagem grotesca do corpo em Mutarelli, cabe ressaltar que o grotesco aparece no romance também sob outras formas. Esta mesma palavra é utilizada para a caracterização da moeda que dá origem à experiência de Mauro, a partir do momento em que ela é transformada em um anel: “o anel ficou gigantesco e com uma aparência ridícula. Quando experimentei, pareceu que eu tinha colocado uma torneira no dedo [...] O anel virou um objeto grosseiro que estragou a moeda e acabou tirando o seu valor”; “Mundinho toma outro gole. Depois acaricia o anel. Ele não parece perceber o quão grotesca é essa peça”; “A torneira grotesca agora parece realmente bela” (MUTARELLI, 2015, p. 33; p. 49; p. 261). Neste caso, o termo é usado com seu sentido mais corrente, sem relação direta com a cultura popular e não oficial, mas remete à acepção etimológica do adjetivo: “grotesco” deriva de “grotta”, do italiano, e foi originalmente usado para definir o caráter de inacabamento dos motivos ornamentais das termas romanas de Tito (BAKHTIN, 2008, p. 28). O fato de uma peça rara e mitológica, que dá título ao romance e tem um significado simbólico central importante à narrativa, ser transformada pelo protagonista em um objeto grotesco, grosseiro e desproporcional não parece casual, permitindo a leitura acerca da postura afirmativa sobre a questão do inacabamento no romance. A imagem também dá margem para que se pense a progressiva aceitação do narrador a respeito do caráter grotesco do anel – e, conseqüentemente, do livro – até o ponto em que ele passa a vê-lo como belo, à sua maneira.

Atribui-se mais um sentido para o grotesco quando, em sua dificuldade em expressar o “fenômeno” que vivencia, Mauro procura esta palavra em um dicionário analógico:

Desconformidade, descompasso [...] inadequação [...] anomalia, distorção, desvio, anormalidade, contraneutralidade [...] sobrenaturalidade [...] MONSTRUOSIDADE [...] aberração [...] DESVIO DAS LEIS NORMAIS = HETERONOMIA [...]

E não para por aí:

Infringência das leis da natureza [...] hibridismo [...] teratogenia [...] salamandra, fênix, quimera [...] GRIFO [!] (MUTARELLI, 2015, p. 57, grifos do autor)

Por meio do uso do dicionário, portanto, o narrador associa as palavras “fenômeno” e “grifo” ao campo semântico de uma concepção corrente do grotesco.

O último tratamento não oficial da questão corporal surge no final do romance. O assassinato de Oliver é descrito de maneira detalhada, fazendo dessa provavelmente a cena mais plástica do romance. Gilda dá 39 facadas no rosto e no peito de Oliver e banha a cama e o chão do quarto de sangue, em uma atitude que remete à *pulp fiction*⁵¹ pelo exagero dramático e pelo gosto macabro. Após o assassinato, Gilda decide esquartejar o corpo para acobertar o crime, o que acentua o trato grotesco da questão corporal: a descrição inclui, por exemplo, o pé direito, o ponto de ligamento dos ossos e os pinos do joelho direito do personagem. Extenuada pelo cansaço, a personagem deixa o trabalho macabro inconcluso e acaba sendo levada pela polícia no final do romance.

O desmembramento é mais um tema central na argumentação de Bakhtin para a descrição dos festejos populares. Ele forma parte do ritual de destronamento do rei e, ao pôr em relevo o fato material, dá abertura para a ridicularização das partes fragmentadas do corpo, seguida da coroação do bufão, transformado na nova majestade. O tema também é usado no abate do gado, essencial para os banquetes carnavalescos, supondo fim da vida e regeneração. A questão, portanto, é trabalhada não de maneira fúnebre ou sombria, e assume as cores e a leveza do carnaval.

Ao contrário, no romance de Mutarelli vê-se a obsessão pelo fim e pela destruição do personagem. No entanto, o ciclo da narrativa fica interrompido, seja pelo recurso ao *deus ex machina* do repentino assassinato do protagonista, seja pelo trabalho inconcluso de Gilda. Em *O grifo de Abdera* não há término, fertilidade e regeneração, como o próprio narrador indica no final agonizante do romance:

⁵¹ A relação entre vertentes da literatura brasileira recente e a *pulp fiction* é uma proposta desenvolvida pelo Prof. Dr. Jefferson Agostini (FFLCH-USP).

Fechem este maldito livro. Vão ler algo bom. Leiam um clássico.
 Eu ficarei por aqui.
 Como diria a minha mãe, desculpem qualquer coisa.
 Ou, como diria Greta Garbo... vocês sabem.
 Vão embora.
 Se é por falta de um fim, aí vai:
 FIM (MUTARELLI, 2015, p. 254-255)

Este trecho é interessante porque reúne seja a questão da sabedoria popular, seja a da cultura de massa, o que reforça a avaliação de que a função da indústria cultural no romance é trabalhar com os conhecimentos e motivos compartilhados. A frase “desculpem qualquer coisa” rebaixa e deslegitima o romance em questão, e a referência a Greta Garbo (e sua célebre frase “*I want to be alone*”) dramatiza e ridiculariza a situação, além de, é claro, delimitar o seu público. Ao propor ao leitor que feche o livro, o narrador assume o seu fracasso no objetivo de escrever um romance, de curar Oliver e de configurar um sentido para a própria existência, em uma encenação que, ao mesmo tempo, se quer e não se quer séria.

O livro, porém, não termina nesta página e ensaia outros três finais antes do encerramento definitivo. O narrador encena não poder se desapegar do livro sem que a sua história termine, buscando formas externas de encerrá-lo: tenta o clichê do fim que retoma o começo, o clichê de terminar com uma frase de efeito e a ponte com o seu próximo romance a ser publicado. Insatisfeito com todas essas soluções, o narrador recorre ao único caminho original a que tem acesso: uma vez que a capacidade de criação é questionada ao longo de todo o romance, Mauro recorre às memórias de infância que tem de sua avó, e passeia até a porta de sua antiga casa com Mundinho – que são, afinal, cópias de dados autobiográficos do autor.

No entanto, o abandono da narrativa distancia *O grifo de Abdera* de uma leitura bakhtiniana somente até certo ponto. Se, por um lado, não há a regeneração e o caráter cíclico dos festejos populares, demonstrando que a aproximação com o teórico russo tem suas limitações, por outro, o inacabamento é uma das características do realismo grotesco e assume papel importante ao longo de todo o livro. A simulação da dificuldade da obra em acabar aponta novamente para a questão da paternidade, em oposição à ideia de cópia. O livro se diz estéril, e o problema da incomunicabilidade é levado, pela forma interrompida, às últimas consequências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos iniciar as considerações finais desta dissertação com uma breve reflexão acerca da natureza da criação literária. Um romance que se propõe a manejar formas prontas da cultura de massa pode ser considerado uma obra original? Até que ponto o uso do convencional e a negação da invenção, mesmo sendo gestos provocativos, se tornam interessantes desde um ponto de vista formal? Certamente, o projeto do autor poderia sugerir caminhos para uma interpretação: no entanto, pelo menos até o momento, Mutarelli não formula algo parecido com um projeto, em uma obra irregular e que aponta para diferentes direções. O trabalho de Mutarelli, aliás, demonstra o interesse em experimentar a sua linguagem pelo trânsito por diferentes registros, como vimos nos raros flertes com a representação, na tentativa de uma linguagem poética, no humor e ambivalência da cultura popular, no interesse pela cultura de massa e no tom provocativo decorrente da inserção da literatura comercial, que vai do esoterismo ao melodrama e à *pulp fiction*. Talvez esteja aí a contribuição de Mutarelli à literatura: onde falta criação, sobra criatividade no manejo de formas diferentes.

A relativização da invenção literária em *O grifo de Abdera*, como vimos, é construída pelas categorias de cópia e repetição. Extraível da filosofia platônica – mas com uma ressignificação pós-modernista – tal noção é consequência de uma percepção de opacidade do real, ou seja, do impasse de um narrador que, querendo ter acesso a uma ideia de “verdade”, esbarra em clichês, que são cópias e reproduções de uma experiência da imagem que contamina o seu olhar sobre o mundo. Esse mesmo movimento aparece na duplicação de um personagem em outros e na duplicação formal, por meio da *mise en abyme* e de recursos específicos do romance e dos quadrinhos, o que mostra a penetração desta categoria nas instâncias do personagem, do narrador, do ponto de vista e da própria forma do romance.

No entanto, essa percepção de opacidade se coloca, por si só, como uma encenação. Não se trata somente de dizer que o romance sempre possui mais mediações com relação ao real do que, por exemplo, um documento, ou, como diz toda a ficha catalográfica de livros de literatura, “os personagens e as situações são reais apenas no universo da ficção e não se referem a pessoas e fatos concretos”. Em Mutarelli, uma vez que a experiência do real é necessariamente mediada pela literatura e pela convenção, a opacidade do real se reflete na opacidade da linguagem, levada ao extremo pelas noções de incomunicabilidade e insuficiência da escrita, colocadas como construções propositais, uma vez que são permeadas de um tom de deboche autoirônico.

A contradição entre a aposta na cultura de massa e o simultâneo tom de deboche a respeito deste uso, aparentemente, não se resolve no romance, e aí reside o interesse da obra. Em nossa avaliação, é justamente na irregularidade de *O grifo de Abdera* que reside o seu valor como obra literária, que vai além do mero sintoma dos tempos e acerta ao colocar problemas que contribuem ao debate literário contemporâneo. Mais além de uma obra “boa” ou bem-acabada – o que este romance, de fato, não é – *O grifo de Abdera* se coloca como um romance que vale ser estudado justamente não por se resolver formalmente. A oscilação e a irregularidade, assim, são necessárias e, caso se resolvessem, o romance perderia interesse. Da mesma forma, uma leitura deste romance não pode ser resolvida, uma vez que lidar com uma obra irregular e com contradições significa lidar com a impossibilidade de um fechamento.

Os movimentos não conciliáveis do livro se aproximam e se distanciam ao longo da narração da história de Oliver, seja como maneira de melhor explicar a experiência sobrenatural, seja pela percepção de que é a contaminação dessa cultura no olhar do narrador que serve de obstáculo para que ele entenda o que realmente está acontecendo. Assim, o romance não apresenta elementos suficientes para que se entenda se, afinal, a experiência sobrenatural é fruto de uma esquizofrenia de Mauro ou se, ao contrário, ela realmente aconteceu: essas duas histórias convivem como possibilidades deixadas em aberto, pois o que importa é que, mentalmente ou materialmente, o personagem as viveu.

Portanto, a série de artifícios literários no romance — a ficcionalização da vida, o uso do fato como estratégia e a relação entre os duplos e a biografia do autor — colaboram para que se arme uma concepção sobre o real que inverte a ordem comumente aceita das coisas. Porém, ela é facilmente desmontável: assim como o perfil de Mauro no Facebook é apenas Lourenço Mutarelli com uma peruca, cujo engano é decifrável, a afirmação sobre a verdade do romance se constrói de antemão como engano, a não ser que a verdade, ali, seja entendida como uma experiência restrita ao ficcional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Pedro Galas. “Memórias fraturadas: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* [online]. 2011, n.37, pp.123-140. ISSN 1518-0158. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018378>.

ARISTÓTELES. *Poética*. Direitos sobre a tradução: Ed. Nova Cultural. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.

ASSIS, Diego. “Lourenço Mutarelli: o homem que aprendeu a voar”. *Rolling Stone Brasil*, Spring, mar. 2007. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar#imagem0>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

BARTH, John. “The literature of exhaustion” from *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso” in *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d’água, 1991.

BEZERRA, Romulo. *Entre a convenção e o deslocamento: uma análise do realismo de Watchmen*. 2016 (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekund et. al. 2. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1998.

CESARANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino, 1996.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Antonio Machado editora, 1991.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. *Crítica Marxista*, São Paulo, Brasiliense, v. 1, n.2, 1995, p.53-68.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, 4. ed.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?: contribuição à teoria do romance*. Trad.: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANCO JR., Arnaldo. Kitsch, crise da utopia modernista e crítica de arte na contemporaneidade. *Leitura* (UFAL), v. 1, p. 149-164, 2011.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. (Trad. Paulo Cesar Sousa, Vol. 14) São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALERA, Daniel; COUTINHO, Rafael. *Cachalote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOSSNE, Andrea Saad. “Acumulação e desestabilização da forma na narrativa brasileira atual”. *Teresa*, São Paulo, n. 10-11, 2009-2010. p. 164-171.

JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org e trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995a.

_____. “Reificação e utopia na cultura de massa”. In: *As marcas do visível*. Trad. João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995b.

_____. “Pós-modernismo e sociedade de consumo”. In: *A virada cultural: Reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ed. Ática, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGRIS, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?” in: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Mbooks do Brasil, 2005.

MOTA, Lia Duarte. “Performance em *O grifo de Abdera*”. In: Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 141-158. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17321/10596>>. Acesso em: abril 2018.

MUTARELLI, Lourenço. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.

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

_____. *O teatro de sombras*. São Paulo: Devir, 2007.

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

_____. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

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

MUTARELLI, Lucimar Ribeiro; VERGUEIRO, Waldomiro. “Lourenço Mutarelli e a produção de graphic novels no Brasil”. IN: VERGUEIRO, Waldomiro (org.) e SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). *A história em quadrinhos no Brasil: análise, evolução e mercado*. São Paulo: Laços, 2011.

OLIVEIRA, Nelson de. “Epígrafe” in: *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001, p. 7-12.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca*, João Gilberto Noll e Chico Buarque. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PAES, Graziela Ramos. “O procedimento da gênese artística e do arquivamento em Lourenço Mutarelli”. In: *Anais do XIV Congresso da ABRALIC*. Belém: UFPA, 2014.

_____. Produções audiovisuais em meio digital: “Corpo estranho”, de Lourenço Mutarelli. In: *Anais do XV Congresso da ABRALIC*. Rio de Janeiro: UERJ, 2017.

PÉCORA, Alcir. “O inconfessável: escrever não é preciso”. In: *Sibila*. Revista de poesia e cultura. São Paulo: Martins n. 10, 2006.

_____. “Literatura de Mutarelli fica à altura de história *trash*” *Ilustrada*. São Paulo, Folha de S. Paulo, 02 de agosto de 2008.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

PLATÃO. *República*. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 1988.

PLAUTO. “Anfitrião”. In: SILVA, Agostinho da. *A comédia latina*: Plauto e Terêncio. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fernoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

RAHE, Nina. “Altar pagão: Os talismãs de Lourenço Mutarelli”. In: *Piauí*, São Paulo, ed. 109, out. 2015. Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/altar-pagao/>>. Acesso em: out. 2015.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Roberto Elisio. “O caos nos quadrinhos modernos”. *Revista de Comunicação e Educação*, São Paulo (2): jan./abr. 1995.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. *Além do visível*: o olhar na literatura. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

TEATRO para alguém, Corpo estranho (websérie), primeira temporada, Lourenço Mutarelli. 37 min, cor, 2008. Disponível em: <<http://teatroparaalguem.com.br/2008/12/03/corpo-estranho-s1/>>. Acesso em: ago 2017.

TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. São Paulo: Livros do Mal, 2003.

_____. *Guia de ruas sem saída*. São Paulo: Amauta, 2012.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Histórias em quadrinhos: seu papel na indústria de comunicação de massa*. São Paulo, 1985. [Dissertação de Mestrado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo]

VIANA, Rodolfo. Lourenço Mutarelli subverte a própria identidade em novo livro. *Ilustrada*. São Paulo, Folha de S. Paulo, 10 out. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1692256-lourenco-mutarelli-subverte-a-propria-identidade-em-novo-livro.shtml>>. Acesso em: 11 out. 2015.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.