



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

Graziela Ramos Paes

**O realismo performático em *A arte de produzir efeito sem causa*,  
de Lourenço Mutarelli**

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Manaus  
2015

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

Graziela Ramos Paes

**O realismo performático em *A arte de produzir efeito sem causa*,  
de Lourenço Mutarelli**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, para a obtenção do título de Mestra em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Manaus  
2015

Catálogo na fonte

Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

**P126r Paes, Graziela Ramos**

**O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli. / Graziela Ramos Paes. – Manaus: UEA, 2015. 92p.fls. il.: 30cm.**

**Dissertação, apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestra em Letras e Artes.**

**Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva**

**1. Literatura brasileira contemporânea 2.Realismo performático 3. Lourenço Mutarelli. I. Orientador: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva.**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – [WWW.uea.edu.br](http://WWW.uea.edu.br)**

Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol

Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

TERMO DE APROVAÇÃO

Graziela Ramos Paes

**O realismo performático em *A arte de produzir efeito sem causa*,  
de Lourenço Mutarelli**

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2015.

Presidente: Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Membro: Profa. Dra. Nícia Petreceli Zucolo

Membro: Profa. Dra. Renata Beatriz Brandespin Rolon

## **AGRADECIMENTOS**

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM) pela concessão da bolsa de mestrado e apoio financeiro que contribuiu para a realização da pesquisa.

À minha família, amigos e professores, pela constante motivação para o prosseguimento de meus estudos.

*Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?*  
(James Wood, 2011, p. 1)

## RESUMO

A literatura de Lourenço Mutarelli apresenta a recorrência de uma temática que, de diferentes modos, se faz presente em suas histórias: o insólito. Os personagens de seus romances, imersos em um cenário urbano e contemporâneo, vivem crises nas quais, em meio à rotina sufocante, perpassam por suas vidas acontecimentos capazes de causar transtorno. Os romances do autor nos conduzem a este mundo – ligado a crenças, sonhos e superstições – convidando-nos a entrar na narrativa e acompanhar a intimidade de cada um dos personagens. É importante destacar que essa intimidade está sempre em diálogo com a realidade social, econômica e afetiva do sujeito: as dificuldades financeiras, os apelos midiáticos e consumistas, os problemas com o trabalho, a falta de comunicação entre as pessoas, as crises familiares e amorosas, etc. Por essa razão, é interessante perceber o modo peculiar como o autor constrói sua ficção, aproximando as ações da narrativa aos referentes da atualidade e trabalhando com a imaginação e sensibilidade de seus personagens. A partir dessas características da prosa mutarelliana, o objetivo dessa dissertação é investigar o romance *A Arte de produzir efeito sem causa* considerando os aspectos supracitados; e discutir como, em meio à questão do insólito, o autor consegue construir uma narrativa lançando mão do realismo performático (SCHØLLHAMMER, 2009). Para tanto, discutiremos sobre literatura brasileira contemporânea, realismo histórico e “novo realismo” (SCHØLLHAMMER, 2009), e também alguns aspectos sobre a escrita performática.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea. Realismo Performático. Lourenço Mutarelli.

## ABSTRACT

Lourenço Mutarelli's literature introduces the recurrence of a theme that, in different ways, becomes present in his stories: the uncanny. The characters of his novels, immersed in an urban and contemporary setting, undergo a period of crisis that, among a suffocating routine, permeate their lives by events capable of causing disorder. The author's novels lead us to this world – associated with beliefs, dreams and superstitions – and invite us to engage in the narrative and accompany each one of the character's intimacy. It is important to emphasize that such intimacy is always in dialogue with the social, economic and emotional reality of the subject: the financial struggle, the media and consumerism appeals, work-related problems, the lack of communication between people, family and love crises and so on. Therefore, it is interesting to realize the peculiar way in which the author builds his fiction, approaching narrative actions to current references and working with the imagination and sensitivity of its characters. From these characteristics of the author's prose, the goal of this dissertation is to investigate the novel *A arte de produzir efeito sem causa*, taking into account the aspects cited above; also, to discuss how – regarding the issue of the uncanny – the author manages to build a narrative by means of the performative realism (SCHØLLHAMMER, 2009). That way, we will discuss about contemporary Brazilian literature, historical realism and the “new-realism” (SCHØLLHAMMER, 2009), as well as a few aspects of performative writing.

**Keywords:** Contemporary Brazilian Literature. Performative Realism. Lourenço Mutarelli



## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	2
<b>CAPÍTULO 1 - LOURENÇO MUTARELLI E A ARTE DE PRODUZIR O INSÓLITO</b> .....	8
1. 1 Entre as letras e os desenhos .....	8
1. 2 Considerações teóricas sobre o insólito ficcional.....	15
1. 3 A estrutura narrativa em <i>A Arte de Produzir Efeito sem Causa</i> .....	21
<b>CAPÍTULO 2 - FICÇÃO BRASILEIRA, REALISMO E PERFORMANCE</b> .....	31
2. 1 A ficção brasileira contemporânea .....	31
2. 2 O realismo histórico e o “novo realismo” .....	36
2. 3 A escrita performática .....	44
<b>CAPÍTULO 3 - A ESCRITA PERFORMÁTICA EM A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA</b> .....	49
3. 1 O texto mutarelliano e os “contornos distorcidos da realidade” .....	49
3. 2 Trabalho, consumo e a questão da identidade: o bom filho a casa torna, mas “filho ruim também retorna” .....	51
3. 3 A violência na literatura contemporânea e os bonecos mutarellianos: “há sempre uma ameaça” .....	58
3. 4 Entre mais desenhos e mais letras: “como no ditado, oficina se faz” .....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	81
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	86
<b>ANEXOS</b> .....	91

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Bastante conhecido no universo das histórias em quadrinhos, Lourenço Mutarelli provou, especialmente nos últimos dez anos, ser um artista multifacetado – escreveu romances, textos dramaturgicos e atuou em peças e filmes, alguns deles baseados em sua obra.

Nascido em São Paulo no dia 18 de abril de 1964, Mutarelli teve sua carreira iniciada nos anos 80, como quadrinista, publicando em fanzines e edições alternativas com poucas tiragens. Formou-se em Belas Artes e trabalhou como intercalador e cenarista nos estúdios de Maurício de Sousa. Nos anos 90 começou a publicar álbuns de quadrinhos, e a partir de 2002, romances, sendo o primeiro deles *O cheiro do ralo*. Cinco anos mais tarde, o romance foi adaptado para o cinema com título homônimo, sob a direção de Heitor Dhalia, contando com a atuação de Selton Mello como protagonista e do próprio Lourenço Mutarelli, que interpretou o segurança da loja de quinquilharias. Esse foi apenas um dos primeiros papéis de Mutarelli, que atualmente atua tanto no teatro quanto no cinema, em adaptações de suas obras ou das de outros artistas.

Os personagens das histórias mutarellianas, seja dos quadrinhos ou da prosa, vivem crises nas quais se veem assolados pelo fracasso, a solidão, o abandono, a angústia e a loucura. São sujeitos que parecem ter perdido seus referenciais e agora trafegam por uma via na qual algo, para além deles mesmos, conduz seus destinos. O completo sentimento de vazio e angústia nos personagens de Mutarelli leva-os a questionar o mundo ao redor e o comportamento dos seres humanos. Segundo Heloisa Pisani<sup>1</sup>:

Os distúrbios de personalidade e o apelo ao transcendental na obra de Lourenço Mutarelli evidenciam as contradições entre o papel do homem, sua imaginação e a existência de forças superiores que regeriam seu destino. Seus personagens não questionam a si mesmos. Eles creem em diferentes coisas, mas necessariamente em algo que esteja fora deles próprios, para além das responsabilidades humanas. Isso se manifesta nos seres mágicos e monstruosos de seus quadrinhos, na crença mística e nos distúrbios

---

<sup>1</sup> Autora da dissertação de mestrado intitulada “O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia”. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000877600>> Acesso em: 02 Out 2013.

psicológicos de personagens tanto das HQs quanto da literatura que os fazem deslocar o foco e o sentido de suas ações para objetos e acontecimentos. (PISANI, 2012, p. 51-52)

O apelo ao transcendental, percebido por Pisani, leva-nos a refletir quais seriam as motivações que levam os personagens a entregarem-se aos eventos insólitos e perderem sua capacidade de decisão sobre as coisas. Mutarelli alega que “nosso cotidiano é cheio de situações absurdas. Faz parte da condição humana. O bom é que os leitores se desarmam quando a história começa com algo que pareça absurdo. Assim, a pessoa fica mais aberta para enxergar realidades que estão próximas dela” (MUTARELLI, 2012)<sup>2</sup>. Mas quais seriam essas realidades a que o autor se refere?

Em primeiro lugar, é importante destacar que os romances de Mutarelli pouco se debruçam na exploração de localidades específicas (nomes de cidades, bairros, regiões etc.), mas isso não apaga a evidência de que há em suas histórias a presença do Brasil contemporâneo, com seu crescimento econômico, o consumo, a mídia, a globalização e as mazelas desse processo. Por essa razão, é fácil notar que a literatura do autor carrega temas atuais, uma vez que é cercada de referenciais da sociedade em que vivemos. Nesse sentido, ela trata da realidade presente em nosso contexto histórico, de fatos e características que compõem nosso cenário político, econômico, social e cultural.

Em segundo lugar, vale lembrar que as narrativas criadas pelo autor trabalham com o insólito, em um tipo de narrativa na qual o sobrenatural se encontra dentro da mente do personagem. Vale lembrar que, apesar de as narrativas serem repletas de marcas do sobrenatural, percebemos que em sua prosa o sobrenatural não é puramente derivado de acontecimentos meta-empíricos (isto é, não há nada que “confirme” algum tipo de evento sobrenatural) ou de fabulações tipicamente relacionadas à literatura de horror<sup>3</sup>. Desse modo,

---

<sup>2</sup> Trecho da entrevista do autor concedida para o site da revista *Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/77/a-narrativa-do-absurdo-252515-1.asp>> Acesso em: 01 Out 2013.

<sup>3</sup> “*Literatura de Horror* é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico. [...] Embora as origens da ficção de horror possam ser muito provavelmente rastreadas desde tempos imemoriais, a tradição literária ocidental reconhece, de modo quase unânime, *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, como marco inicial do que viria a ser conhecido como literatura gótica. O romance de 1764 – combinando a descrição de um espaço físico antiquado e decadente com segredos do passado que assombram suas atormentadas personagens – estabeleceu os parâmetros de um ‘novo gênero’ que, no século XX, passaria a ser identificado como a forma arcaica da literatura de horror.” (FRANÇA, 2008, p. 1-2)

Mutarelli cria um tipo de prosa na qual o sobrenatural, como já foi dito, encontra-se dentro da mente do personagem, constituindo uma espécie de válvula de escape para os sofrimentos que o assolam naquele momento. Assim, o personagem se alimenta de crenças nutridas firmemente no decorrer das histórias.

Diante dessas verificações, percebe-se que os elementos insólitos que povoam as histórias de Mutarelli se encontram inseridos de modo trivial em meio aos referenciais concretos da vida cotidiana. Diante disso, cabe elucubrar: de que modo uma literatura composta de elementos insólitos, ligados ao místico e ao metafísico, reflete sobre aspectos da “vida real”, podendo assim ser considerada, de algum modo, realista<sup>4</sup>?

A questão levantada será o alicerce desta dissertação. Ela foi proposta baseada na seguinte hipótese: a composição narrativa de Lourenço Mutarelli é capaz de mostrar acontecimentos do cotidiano dos personagens de modo intenso, aproximando leitor e leitura por meio da performance narrativa, decorrente de uma estética do afeto (SCHØLLHAMMER, 2012), ideia que será discutida no segundo capítulo deste trabalho. O que podemos perceber desde já é que por meio da poética do autor<sup>5</sup>, nota-se que seu estilo de narração é pautado em “efeitos de realidade” que trabalham com as impressões sensoriais do leitor por meio do ato leitura.

No mais, para a investigação dos questionamentos propostos na dissertação, serão trabalhadas algumas propostas teóricas e analíticas. O trabalho está dividido em 3 capítulos, assim intitulados: Capítulo 1 – Lourenço Mutarelli e a arte de produzir o insólito; Capítulo 2 – Ficção brasileira, realismo e performance; Capítulo 3 – A escrita performática em *A arte de produzir efeito sem causa*.

O primeiro capítulo é dividido em três tópicos, assim intitulados: 1. 1 Entre as letras e os desenhos; 1. 2 Considerações teóricas sobre o insólito ficcional; e 1. 3 O insólito e a estrutura narrativa em *A Arte de Produzir Efeito sem Causa*. O primeiro tópico traz uma breve apresentação sobre o autor, ressaltando o caráter múltiplo de suas criações, as temáticas de

---

<sup>4</sup> Nos referimos ao realismo como estética que se baseia na abordagem objetiva da realidade e no interesse por temas sociais usados como forma de denúncia social – figurando uma postura ética e filosófica para além dos domínios do realismo histórico do século XIX.

<sup>5</sup> Entendemos aqui que a poética de um autor se refere ao reconhecimento de elementos que compõem seu conjunto de obras. Esse reconhecimento abrange, por exemplo, o modo como um autor estrutura uma narração ou constrói personagens.

suas obras, bem como a influência mútua desses diversos campos artísticos em sua criação. No segundo tópico temos algumas reflexões sobre o insólito na ficção, trazendo textos como os de Tzvetan Todorov, Irleamar Chiampi e Carlos Reis. Além disso, temos nesse tópico uma espécie de sinopse de cada romance de Mutarelli, ressaltando o caráter insólito que cada um apresenta. No terceiro tópico, voltaremos à reflexão sobre o insólito visualizando trechos da obra *A arte de produzir efeito sem causa*, a fim de compreender de que modo se dá a irrupção do insólito no romance em questão.

No segundo capítulo, há também três tópicos: 2. 1 A ficção brasileira contemporânea; 2. 2 O realismo histórico e o “novo realismo”; e 2. 3 A escrita performática. No primeiro tópico são discutidas questões que apontam sobre como se configura a ficção brasileira na atualidade, lançando mão de textos de Karl Erik Schøllhammer e Beatriz Resende, pesquisadores do tema. No segundo tópico é discutida a diferença entre o realismo histórico e o “novo realismo”, termo que aparece no texto de Schøllhammer em referência ao realismo praticado por muitos escritores brasileiros da contemporaneidade. Já no terceiro tópico temos considerações sobre a escrita performática, explicando a origem da performance, sua ocorrência nas artes, e os aspectos que apontam como a questão performática é trabalhada na obra de Lourenço Mutarelli.

No terceiro e último capítulo, temos os três tópicos: 3. 1 O texto mutarelliano e os “contornos distorcidos da realidade”; 3. 2 Trabalho, consumo e a questão da identidade: o bom filho a casa torna, mas “filho ruim também retorna”; 3. 3 A violência na literatura contemporânea e os bonecos mutarellianos: “há sempre uma ameaça”; 3. 4 Entre mais desenhos e mais letras: “como no ditado, oficina se faz”. Esses títulos foram escolhidos dialogando com algumas frases específicas do romance (as que estão entre aspas), a fim de trabalhar temas considerando a ocorrência do realismo performático na obra: o modo como Mutarelli escolhe falar sobre o trabalho e o cotidiano, mostrando como o personagem, desempregado, vai se adaptando ao regresso à casa paterna; os aspectos sociais, econômicos e culturais que são apontados no decorrer da obra, trabalhados em várias passagens do livro, pela memória de Júnior ou pela sua interação com os sujeitos e objetos ao seu redor; a questão narrativa, que trabalha com uma metalinguagem na qual a escrita literária é matéria de reflexão dentro da obra, e para tanto, o realismo performático se desenrola no texto, seja escrito ou visual. Os dois primeiros capítulos trazem, de antemão, material teórico que dialoga com a análise do romance de Lourenço Mutarelli, proposta no terceiro capítulo.

A escolha da obra *A arte de produzir efeito sem causa* não foi aleatória. Primeiramente, reside no fato de ser um romance, uma vez que, dentro da extensa produção artística de Mutarelli, que inclui textos dramaturgicos e histórias em quadrinhos que também trabalham com questões do insólito ficcional, poucos são os trabalhos que se voltam para a análise de seus romances e, quando existem, geralmente se concentram no primeiro deles, *O cheiro do Ralo*. A obra citada é provavelmente a mais conhecida do grande público, visto que foi adaptada para o cinema por Heitor Dhalia, em 2007. O filme, que teve um baixo orçamento, ganhou vários prêmios<sup>6</sup> internacionais e nacionais, e tornou-se um dos quinze filmes brasileiros mais vistos no cinema nacional em 2007<sup>7</sup>. Todos esses fatores contribuíram para que o romance ganhasse notoriedade, recebendo críticas e originando trabalhos acadêmicos.

Em segundo lugar, embora o romance *A arte de produzir efeito sem causa* também já tenha certa notoriedade, ganhando inclusive uma versão cinematográfica em 2013, dirigida por Marco Dutra, intitulada *Quando eu era vivo*, a narrativa que baseou o longa possui uma limitada quantidade de trabalhos acadêmicos e pouca ponderação teórica mediante o leque de reflexões que a obra literária suscita. Portanto, almejamos valorizar a riqueza de questões abordadas na obra, como também o valor gráfico que ela possui, uma vez que traz ilustrações feitas pelo próprio autor do texto.

Iniciar um trabalho de pesquisa que envolva as obras de Loureço Mutarelli é uma difícil missão, uma vez que as fontes são escassas e a fortuna crítica é modesta, ainda que o autor tenha alcançado certo reconhecimento editorial e de público. Livros recentes da historiografia literária não trabalham com obras do autor em seus textos, apenas o citam de forma breve, sem muitas considerações – ou sequer fazem isso. Os trabalhos da crítica contemporânea também não refletem muito sobre as obras do autor, apesar de Mutarelli já possuir um número considerável de publicações.

---

<sup>6</sup> Alguns dos prêmios: Festival do Rio (Prêmio da Crítica; Melhor Ator – Selton Melo; e Prêmio Especial do Júri), Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 2007 (Melhor Filme e Prêmio da Crítica) e também fez parte da Seleção Oficial do Sundance Film Festival em 2007.

<sup>7</sup> Fonte: Site Cineplayers. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/artigo.php?id=50>> Acesso em: 16 Mar 2014.

Diante do exposto, almejamos trazer *A arte de produzir efeito sem causa* para uma discussão sobre literatura e suas instâncias, como a questão da representação da realidade, bem como a performance criativa na construção da narrativa de Lourenço Mutarelli.

## CAPÍTULO 1

### LOURENÇO MUTARELLI E A ARTE DE PRODUZIR O INSÓLITO

Quando era criança, minha mãe falava para não comer banana à noite porque “dava” pesadelo. Uma noite, tive um pesadelo horrível. Acordei tão desesperado e, então, percebi que a vida era boa, apesar de na época eu achar que minha vida não era boa. Desde então, desenvolvi predileção por pesadelos. Eu dizia para a minha mãe: “Ei, vou tomar água”. Ia à cozinha, comia duas bananas e voltava para o quarto esperando ter pesadelos. (Lourenço Mutarelli)<sup>8</sup>

#### 1. 1 Entre as letras e os desenhos

Para os leitores de Lourenço Mutarelli, sejam os das HQs, textos dramatúrgicos ou romances, é fácil perceber que a presença de figuras monstruosas, possessões demoníacas, contato com extraterrestres, crença no ocultismo – esses e outros elementos fazem parte do universo criativo do autor, sendo expressos tanto nos seus desenhos quanto na construção de seu texto. Diante disso, percebe-se que a feição do insólito está sempre presente nas histórias mutarellianas, revelando-se como uma de suas marcas mais notáveis.

Segundo o dicionário Houaiss (2001, p. 1625), o insólito constitui aquilo que é “infrequente, raro, incomum, anormal; o que se opõe aos usos e costumes; contrário às regras, à tradição”. Carlos Reis alega que a feição do insólito “trata-se de algo que vem corroer uma ‘normalidade’ e uma verossimilhança que nada parecia capaz de abalar” (REIS, 2012, p. 55). Segundo o autor, a palavra *sólitus*, de origem latina – que possui significado de “costumeiro, habitual” –, caiu em desuso na língua portuguesa, prevalecendo apenas a palavra *insólito*, com o prefixo *in-*, que indica negação. Nesse sentido, o que se torna significativo, para o ensaísta português, é justamente esse ser um conceito que se define pela negativa,

como se o costumeiro, o habitual e o repetido beneficiassem de uma espécie de *transparência consuetudinária*: aquilo que se nos afigura como rotineiro e usual não é notado e nem merece sê-lo; é o contrário que acontece quando negamos a rotina, sendo essa negação – que corresponde à afirmação do insólito – capaz de surpreender e de levantar interrogações acerca do mundo e daquilo que nele com surpresa observamos, ao arrepio da realidade trivial das coisas, tal como esperaríamos que elas acontecessem. (REIS, 2012, p. 57)

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida ao jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=55>> Acesso em: 02 Feb 2014.



A produção artística de Lourenço Mutarelli parece ser adepta dessa ideia, a do “arrepio da realidade trivial das coisas”, como Reis alega. Lourenço Mutarelli explica que “quando a pessoa está sofrendo uma ruptura interna e ela começa a projetar isso no sobrenatural – em alguma visão mística e religiosa – fica difícil saber até que ponto isso é possível ou apenas um delírio do personagem. Eu gosto desse jogo” (MUTARELLI, 2011)<sup>9</sup>. Desse modo, podemos perceber que essa ruptura interna da qual Mutarelli fala ocorre justamente quando alguma rotina é quebrada, uma mudança surge e irrompe no cotidiano com eventos que, de algum modo, chamam a atenção para esse cotidiano.

Nos anos 90, Lourenço Mutarelli iniciou sua produção gráfica, consolidando seu nome na cena alternativa ao lançar alguns de seus álbuns de quadrinhos mais conhecidos, como *Transsubstanciação* (1991) e *Desgraçados* (1993). Até o momento, o artista possui mais de 11 álbuns lançados, entre eles *A caixa de areia – ou eu era dois em meu quintal* (2005), *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) e *Diomedes – a trilogia do acidente* (2012)<sup>10</sup>. Em relação à produção de HQs de Mutarelli, Liber Paz comenta:

o bizarro e o insólito têm presença marcante em sua obra tanto nos recursos gráficos quanto nos eventos narrados, com maior expressividade no início de sua produção (os álbuns *Transsubstanciação*, *Desgraçados*, *Eu te amo Lucimar* e *A Confluência da Forquilha*). Em suas produções mais recentes, como a série de álbuns do detetive *Diomedes* e *A Caixa de Areia*, o bizarro e o insólito ainda estão presentes, mas de maneira mais sutil e atenuada. Há também uma forte sensação de insegurança e ansiedade refratadas em seus desenhos e histórias, que representam em sua grande maioria a vida dentro da cidade moderna. (PAZ, 2008, p. 122)

Na produção geral de Mutarelli, palavra e imagem estão imbricados, e por isso em seus álbuns de quadrinhos é impossível não notar ressonâncias da literatura, assim como inversamente percebemos que sua literatura trabalha com imagens<sup>11</sup>. No entanto, é importante

---

<sup>9</sup> Trecho da entrevista com o autor concedida ao site *Livrada!*. Disponível em: <<http://livrada.com.br/2011/12/18/lourenco-mutarelli-nada-me-faltara/>> Acesso em: 01 Out 2013.

<sup>10</sup> Volume lançado pela Companhia das Letras (selo *Quadrinhos na Cia.*), reunindo a trilogia “em quatro partes” do detetive Diomedes: *O Dobro de Cinco* (1999), *O Rei do Ponto* (2000), *A Soma de Tudo I* (2001) e *A Soma de Tudo II* (2002), todos publicados originalmente pela editora Devir.

<sup>11</sup> Nos referimos aqui a características peculiares da prosa de Mutarelli, como o domínio dos diálogos, nos quais a existência de frases lacônicas lembram muito a linguagem utilizada na arte sequencial. A presença de elementos visuais em muitos romances também é uma forte característica, uma vez que todos eles apresentam algum tipo de arte gráfica, como é o caso das capas feitas pelo autor, as imagens contidas dentro das obras (ou a sugestão delas) e os desenhos em cada início de capítulo, presentes em obras como *O natimorto – um musical silencioso* e *A arte de produzir efeito sem causa*. Em relação à arte dos livros, impossível também não citar seus

salientar alguns aspectos: “os quadrinhos, numa definição bastante simples, são formados por dois códigos de signos: a imagem e a linguagem escrita” (LUYTEN, 2011, p. 21). Muitos quadrinhistas usam a linguagem escrita para complementar a imagem, trabalhando com esses códigos em uma associação referencial. Nos quadrinhos de Mutarelli, porém, nem sempre encontraremos essa associação referencial, pois em suas histórias há uma profunda subversão do caráter associativo entre texto e imagem (grande exemplo disso é o álbum *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*<sup>12</sup>). De forma análoga, tampouco as imagens criadas no texto em prosa atuam como uma representação mimética da linguagem e do estilo dos quadrinhos tradicionais.

Nas obras de Mutarelli podemos encontrar também “uma outra face da sociedade tecnológica, pós-industrial ou da informação, onde a subjetividade, o grotesco, a sensação de desorientação e o sentimento de desespero constroem graficamente o trânsito entre a crítica, a resistência e o desencanto com a realidade” (PAZ, 2008, p. 5). Ao escolher contar histórias de indivíduos melancólicos, angustiados e insatisfeitos, mas dotados de certo humor irônico, Mutarelli contempla uma dimensão mais humana sobre as questões que envolvem o mundo moderno e o homem que nele vive.

Os temas trabalhados pelo autor, “implicam não só em ficções fantásticas e representações da realidade, como também são constituintes do imaginário social e, portanto, importantes para pensar as mediações entre o ser humano e o entorno tecnológico” (PAZ, 2008, p. 5). Sem dúvida, as histórias criadas por Mutarelli refletem sobre vários aspectos de nosso imaginário social, evidenciando a visão de mundo e a conduta dos indivíduos na contemporaneidade. Nesse processo, despontam as ideologias, utopias, rituais e mitos que compõem nosso meio social. Trabalhando dessa forma, “Lourenço Mutarelli emerge na literatura brasileira do século XXI produzindo obras que, antes de provocar admiração e deleite, provocam estranhamento e inquietação” (SANTOS, 2014, p. 33-34).

---

romances publicados pela Companhia das Letras, todos com o corte arredondado, que lembram cadernos de anotações, diários ou cartas de baralho.

<sup>12</sup> No álbum, encontramos diversos exemplos dessa natureza: há partes em que há um balão, elemento recorrente nos quadrinhos, mas dentro dele não há linguagem verbal alguma, enquanto no canto inferior direito do quadro, encontramos uma narração. Além disso, na grande maioria dos quadros que compõem o livro, a cena presente no desenho não possui relação de interdependência com o texto que está escrito na página. No mais, percebemos nesse álbum que, ao contrário de encontrarmos uma sequência linear da história, temos muitas imagens e textos embaralhados: enquanto vemos o desenho das fotos que o pai do personagem colecionava (na página 9), só leremos alguma coisa sobre essas imagens cinco páginas depois.

Após a publicação de seu primeiro romance, *O cheiro do ralo* (2002), Lourenço Mutarelli se aventurou – e com bastante sucesso – em outros campos artísticos. Depois de declarar que escrever em prosa era mais rápido e menos trabalhoso do que produzir histórias em quadrinhos<sup>13</sup>, o autor passou a se dedicar mais ao gênero. Como romancista, escreveu ainda *O Natimorto, um musical silencioso* (2004), *Jesus Kid* (2004), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e os demônios* (2009) e *Nada me faltará* (2010). Além dos romances, Mutarelli publicou *O teatro de sombras* (2007), obra que reúne cinco peças de sua autoria.

Vejamos como Mutarelli explica a relação que teve com o texto em prosa, no começo de sua carreira como romancista, através de uma entrevista para o canal *Pense Tip*<sup>14</sup>:

eu sempre tentei nos quadrinhos complementar... usar a imagem como um complemento. Mas no *Cheiro do ralo* foi quando eu tentei evocar a imagem pela palavra. E eu encontrei um ritmo de escrita e uma forma de escrever onde o texto fluiu muito rápido [...] o quadrinho me deu um poder de síntese e uma certa habilidade nos diálogos.

Evocar a imagem pela palavra, isto é, potencializar a visibilidade latente das palavras, é o procedimento que Mutarelli escolhe em sua prosa, semelhante ao que Italo Calvino sugere em uma de suas célebres propostas<sup>15</sup>. Assim, na configuração da prosa mutarelliana, percebemos que

seus romances, em geral, têm uma linguagem híbrida (herdada de sua produção como quadrinista, dramaturgo, ator e roteirista), muito marcada pela oralidade (não como a oralidade explorada, por exemplo, por Marçal Aquino, mas pelo uso massivo das falas dos personagens), pelas referências e reverências aos seus autores favoritos, pela cultura pop e popular, pelo crime, pela escatologia e pelo cenário urbano. (SANTOS, 2014, p. 34)

---

<sup>13</sup> Em entrevista concedida ao site da revista *O Grito!*. Disponível em: < <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/10/06/entrevista-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 12 Jun 2014.

<sup>14</sup> Entrevista “Quadrinhos e literatura”, concedida ao canal do Youtube *Pense Tip*, publicada em 02/06/2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KrVfHLMc8Oc>> Acesso em: 28 Set 2014.

<sup>15</sup> Nos remetemos aqui ao conceito de “visibilidade”, proposto por Italo Calvino na obra *Seis propostas para o próximo milênio*: “É a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás” (CALVINO, 1993, p. 105).

O cenário urbano é realmente bastante explorado nos romances do autor, mesmo que estes se concentrem, em geral, em espaços menores, como a sala de um apartamento (*A Arte de produzir efeito sem causa*) ou um quarto de hotel (*O Natimorto* e *Jesus Kid*). Além disso, seu texto conta com a constante presença de nomes de escritores da literatura, como William Burroughs e Franz Kafka, e também uma série de ponderações e referências sobre narração e memória.

Outro ponto relevante em sua prosa é a linguagem poética. As narrativas são, muitas vezes, entrecortadas por pequenos poemas, distribuídos em oposição à linearidade do texto em prosa, aspecto muito presente, por exemplo, no romance *O Natimorto – um musical silencioso*, em vários trechos da obra, como o que vemos abaixo:

Copulo

com o meu vazio.

Simulo

o sexo

que quero vencer.

Me fodo.

Verto

sêmen

como se fossem

lágrimas.

Choro

por um órgão

reprodutor

infecundo.

Adormeço

sobre a poça,

que era tão quente

e agora

esfria.

(MUTARELLI, 2009, p. 98-99)

Como vemos, a distribuição do poema simula um movimento, representando o gesto da masturbação praticada pelo personagem. Esse tipo de ocorrência – algo como uma “interrupção poética”<sup>16</sup> no texto em prosa, também se encontra em outros romances do autor.

Na narrativa de Mutarelli, seja a dos romances ou quadrinhos, percebemos que o cinema é também uma forte influência em suas criações. Mutarelli alega em uma entrevista: “meu quadrinho tem uma influência de cinema. [...] se eu pego meus primeiros roteiros de quadrinho, a descrição tem sempre a câmera, o quadro e o personagem... Meu olhar era muito o olhar de uma câmera”. Nessa mesma entrevista, presente no site *Saraiva Conteúdo*, o escritor discorre sobre esses múltiplos campos artísticos em sua carreira:

Meu começo é muito ligado ao desenho, às artes plásticas em geral. E também aos quadrinhos, que eu lia muito quando era novo, meu pai tinha uma coleção. [...] Começando a me tornar um leitor, a primeira identidade que eu tive foi com Kafka, me marcou bastante na juventude. Era uma influência estética também, eu gostava muito de expressionismo. [...] Comecei trabalhando como desenhista, ilustrador, mas o meu objetivo era fazer quadrinhos. Foi muito difícil encontrar um espaço... Mas acho que a palavra vem invadindo meu trabalho, desde as ilustrações, que eu acabava escrevendo alguma coisa, depois os quadrinhos, até a literatura. Na época, frequentava muito cineclube, em São Paulo. Então, todas essas influências se misturam – tanto a música, o cinema, a literatura, a nossa própria vivência vai se misturando<sup>17</sup>.

Como lembra Mutarelli, no começo de sua carreira foi muito difícil encontrar um espaço. Podemos dizer que isso também se deu pelo fato de ter iniciado sua produção com um tipo de quadrinho com traços sombrios, desenhos em preto e branco e narrativas cercadas de aspectos insólitos, em histórias que trabalhavam com traumas, doenças e a morte. Esse tipo de produção gráfica era muito diferente das que faziam sucesso no Brasil nos anos 80, em geral

---

<sup>16</sup> “Em *Atlantic Poets*, obra que procura ler [Fernando] Pessoa pelos olhos da tradição anglo-americana, Irene Ramalho Santos propõe uma chave de leitura para a poesia moderna, através do conceito de interrupção poética, conceito que elabora a partir de um fragmento de Pessoa sobre a construção de ‘Kubla Khan’, o poema ‘inacabado’ de Coleridge. Para a autora, o poema moderno se organiza por uma tensão entre a visão poética e o político, compreendendo político como ‘a estrutura naturalizada da sociedade ocidental tal como ela molda e condiciona a vida das pessoas’ (SANTOS, 2003, p. 222). A interrupção poética caracteriza-se pelo adentrar dos fatos políticos da vida no poema, que interrompem a visão poética, mas que, ao interrompê-la, instauram o poema em sua materialidade, sendo todo poema, nesse sentido, um fragmento, que é a intuição primordial que Pessoa extrai de sua reflexão sobre o poema de Coleridge. Essa tensão entre o político e o poético seria da própria natureza da poesia” (JÚNIOR, 2010, p. 37)

<sup>17</sup> Disponível em: < <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10415>> Acesso em: 21 Out 2014.

com tiras humorísticas, textos breves, desenhos coloridos e sátiras à política, economia e outros temas relacionados ao país.

Também não foi fácil a adesão de Mutarelli no cenário da literatura brasileira<sup>18</sup>. A influência mútua entre uma arte e outra (quadrinhos e literatura) talvez tenha trazido um forte estigma às narrativas do autor: a de produzir, na literatura, “gibi sem desenhos”<sup>19</sup>. Essa prática que mistura muitas influências artísticas e promove muitas quebras com um tipo de narrativa mais tradicional e linear, ainda é vista por muitos críticos no Brasil com certo despreço. No meio literário, o modo como Mutarelli escolhe trabalhar as temáticas atuais difere muito das produções de seus contemporâneos<sup>20</sup>. Desde quando o autor começou a desenhar, o insólito já era elemento importante em suas histórias, despontando em narrativas sombrias, cercadas de elementos religiosos, demonológicos e de crenças populares. Seus romances também apresentam essas características. Diante do exposto, para compreendermos o estilo de Mutarelli, é necessário termos um conhecimento mais esclarecedor sobre o insólito ficcional.

---

<sup>18</sup> Sobre esse processo, Heloisa Pisani comenta: “Mutarelli diz que, em 2002, estava saturado de imagens. Foi durante um feriado de carnaval, em que sua mulher e filho viajaram, que surgiu a ideia de *O Cheiro do Ralo*. O texto, que ele não sabia se era exatamente um livro, foi escrito em cinco dias, corrigido em dez e enviado para a Devir, editora que publicava seus quadrinhos na época. A princípio não houve interesse em lançar o romance, pois acreditava-se que seu público era apenas para as HQs. Em uma visita a Arnaldo Antunes, Lourenço lhe entregou uma cópia do texto. Dias depois, o compositor enviou um e-mail elogiando o trabalho. Sua editora, então, aceitou publicar a obra com um desenho do quadrinhista como capa e com o texto de Antunes na quarta capa – o que lhe daria credibilidade” (PISANI, 2012, p. 26).

<sup>19</sup> Essa ideia foi declarada pelo crítico Alcir Pécora, em uma matéria para o jornal Folha de S. Paulo, de 02 de agosto de 2008. Na matéria, Pécora escreve sobre o romance *A Arte de produzir efeito sem causa*, alegando que parte do enredo é “bobo”, e a literatura de Mutarelli é tão “trash” quando às histórias que conta.

<sup>20</sup> Nesta afirmação, nos baseamos nos estudos de Regina Dalcastagnè, especialmente no texto *A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. A pesquisadora traça um perfil do escritor e dos personagens na literatura atual, através de um meticuloso estudo das obras literárias publicadas por três grandes editoras brasileiras, em um período de 15 anos. Por meio das considerações e resultados da pesquisa, é possível perceber que, por mais que Lourenço Mutarelli corresponda ao perfil do escritor brasileiro contemporâneo (homem, branco, aproximando-se ou já entrando na meia-idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo), seus personagens não são espelho de seu perfil e sua prosa não se caracteriza pela predominância dos aspectos levantados por Dalcastagnè na pesquisa (a vertente “referencial” da literatura, a falta de crítica na abordagem do real, a não pluralidade de vozes, o reduzido elenco de recortes na obra – para citar alguns exemplos). Mesmo que o texto de Regina Dalcastagnè apresente dados anteriores à maioria das publicações dos romances de Mutarelli, acreditamos que seu estudo permanece atual e significativo, uma vez que a autora, em textos e pesquisas posteriores, percebe que a literatura brasileira continua a ser um “espaço em disputa”, no qual o campo literário “ainda é extremamente homogêneo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13-14). Para mais detalhes, consultar: *A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* (2005). Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127089002>> Acesso em: 15 Jan 2015. *Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e novas vozes sociais* (2012). Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>> Acesso em: 16 Jan 2015.

## 1. 2 Considerações teóricas sobre o insólito ficcional

Desde a antiguidade clássica, as narrativas traziam eventos insólitos em seu cerne. No entanto, no imaginário daquela época, estes eventos não eram reconhecidos desde modo, uma vez que faziam parte da cosmovisão do período. Logo, “só é possível falar de uma emersão do insólito à medida que o paradigma moderno tomou tais eventos por extraordinários após o racionalismo pregado no século XIX” (MOURA, 2007, p. 35). Assim, na sociedade ocidental, o racional passa a ser considerado o verdadeiro, a explicação legítima para os acontecimentos, a base do discurso científico.

Do ponto de vista literário, existem muitas maneiras de se pensar o insólito. Atualmente, investigações acadêmicas ganham espaço no país, gerando encontros anuais, nos quais se debate acerca do insólito ficcional e suas vertentes. Grupos de pesquisa como o *Nós\_do\_Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica* e o grupo de trabalho *Vertentes do Insólito Ficcional*, ambos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, levantam inúmeras discussões sobre o tema.

Nessa esteira, ora temos pesquisadores alegando que estamos lidando com um tipo de gênero, ora temos outros afirmando que na verdade se trata de uma categoria. A esse respeito, Flavio García, um dos principais pesquisadores desse tema no Brasil, aponta que “a crítica não encontrou, e parece que não vai encontrar [...] aparato teórico que dê conta desse universo difuso de manifestações ficcionais, que, no entanto, acabaram sendo aproximadas ao longo dos tempos” (GARCIA, 2014, p. 180-181)<sup>21</sup>. De forma análoga, Carlos Reis alega que “não falamos aqui de uma categoria literária estável e consolidada pela metalinguagem dos estudos literários, tal como acontece com os conceitos de verossimilhança, de realismo, de fantástico ou de alegoria” (REIS, 2012, p. 57). Baseado em um breve artigo<sup>22</sup> do semiólogo boliviano Renato Prada Ortopeza, Flavio García percebe que o insólito:

Tratar-se-ia da manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagens, tempo e espaço – ou na ação narrada – sua natureza –, de alguma

---

<sup>21</sup> Entrevista com o professor Flavio García acerca da literatura insólita em língua portuguesa. Revista Dessassossego. n. 11, jun/2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/dessassossego/article/view/82992>> Acesso em: 07 Jan 15.

<sup>22</sup> Publicado na Revista *Semiosis* (II, México, núm. 3, 2006: 53-76).

incoerência, incongruência, fratura de ‘representação’ – no sentido mais primário da mimesis – referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano, como por exemplo, mimetiza a verossimilhança real-naturalista. (GARCIA, 2014, p. 181)

García sublinha que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: “um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – ‘não real-naturalista’ –, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual” (GARCIA, 2014, p. 181). Ao realizarmos uma reflexão sobre o modo como os romances de Mutarelli são estruturados, é possível perceber de que modo esse sistema “não real-naturalista” se faz presente. Considerando essas categorias básicas da narrativa, percebemos que nos romances mutarellianos há ocorrências que não se enquadram num discurso referencial guiado pela representação primária da mimesis. Vejamos alguns exemplos dessas ocorrências, por meio de uma breve sinopse dos romances do autor:

1. o dono de uma loja de quinquilharias é obcecado pela bunda da garçonete de uma lanchonete – como também pelo cheiro do ralo, que fica no banheiro de sua loja: ele passa a crer que o ralo é um portal para o inferno (*O cheiro do ralo*);
2. um agente musical, obcecado por uma cantora de voz inaudível, lê o destino de ambos por meio das imagens contidas nas embalagens do cigarro que fumam, como se estas fossem correspondentes às cartas do tarô (*O natimorto – um musical silencioso*);
3. Eugênio é um escritor de livros de *western*, que recebe uma proposta para ficar trancado em um hotel por três meses, com o intuito de escrever um roteiro cinematográfico – e nesse período é acompanhado por Jesus Kid, personagem de um de seus livros, com o qual ele dialoga quase que diariamente (*Jesus Kid*);
4. Miguel é um policial angustiado que faz serviços “extras” para aumentar sua renda, em uma de suas investigações se vê diante de um caso que envolve possessão demoníaca, seita religiosa e múmias mexicanas (*Miguel e os demônios*);
5. Paulo desaparece misteriosamente com a mulher e a filha. Ressurge sozinho um ano depois – sem qualquer justificativa e sem se lembrar de nada do que aconteceu – na frente do prédio onde morava (*Nada me faltará*);



6. Júnior volta a morar com o pai e, desde então, começa a receber pelo correio pacotes sem remetente, contendo objetos estranhos – após isso crê que está sendo perseguido por espíritos malignos (*A arte de produzir efeito sem causa*).

Em Lourenço Mutarelli, percebe-se que “há uma espécie de desconforto que permeia toda a obra do autor, cuja razão parece estar em uma discordância com a estrutura social e material da realidade contemporânea” (PAZ, 2008, p. 5). Essa discordância culmina com a ação dos personagens das narrativas: estes, em algum momento, aderem a algum tipo de crença no sobrenatural. Por meio dessas breves sinopses que formulamos, demos alguns exemplos de como o incomum, o inusual, o insólito, enfim, está presente nos romances de Mutarelli.

Em meio ao arcabouço de pesquisas e discussões sobre o tema, no geral a crítica aponta os eventos ficcionais insólitos “ora como extraordinários – para além da ordem – ora como sobrenaturais – para além do natural – e que são marcas próprias dos gêneros literários de longa tradição” (GARCIA, 2007, p. 1). Para Flavio García, esses gêneros são o Maravilhoso, o Fantástico, o Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso e o Absurdo. É importante lembrar que os gêneros são ligados a períodos históricos, e isso faz com que eles sejam essencialmente transitórios. Portanto, os gêneros “são sujeitos a erosão e susceptíveis de desaparecerem, envolvidos na dinâmica da própria evolução literária” (REIS, 2001, p. 247).

Desde já nos conscientizamos que ocorreram muitas transformações em relação aos gêneros e, por essas e outras razões, não nos interessa neste trabalho investigar sobre cada um deles ou analisar a narrativa mutarelliana tendo como enfoque algum em específico. O que percebemos é que o insólito é um elemento fundamental da obra do autor investigado e, para entendermos esse ponto na narrativa, é necessário termos conhecimento de alguns aspectos teóricos sobre os gêneros da tradição. Para tanto, lançaremos mão de textos de Tzvetan Todorov e Irleamar Chiampi.

Tzvetan Todorov, na obra *Introdução à Literatura Fantástica*, publicada em 1970, escreve sobre o gênero fantástico, traçando uma diferenciação entre ele e seus gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho.

Todorov explica que no gênero maravilhoso ocorre a naturalização dos eventos insólitos, de modo que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2004, p. 53). No terreno do maravilhoso reina a fantasia, propriedade que fundamenta o gênero. Já no Estranho, para Todorov, o sobrenatural ganha justificativa, podendo ser explicado pelos parâmetros científicos ou biológicos, haja vista que os acontecimentos “podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão”, mesmo que continuem sendo, de uma forma ou de outra, “incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (TODOROV, 2004, p. 53).

Quando o sobrenatural não pode ser explicado pelo viés do maravilhoso nem do estranho, estamos no terreno do fantástico, caracterizado pelo equilíbrio instável entre o real e o sobrenatural. Todorov afirma que devem existir condições necessárias para que um texto seja considerado como pertencente ao gênero fantástico. São elas: a hesitação do leitor, diante de um acontecimento que não pode ser entendido racionalmente, de modo que a narração “obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 2004, p. 39); e que o leitor descarte tanto o viés alegórico quanto o viés poético do texto. A identificação do leitor com o narrador seria uma condição que poderia ou não existir. Ao se optar pela racionalização, a categoria do estranho seria a escolhida, e se a opção fosse pela interação entre as diferentes dimensões material e espiritual, entraria aí a categoria do maravilhoso.

Como já afirmamos, o conceito de literatura fantástica está relacionado a um gênero que possui a hesitação como fundamento. Desse modo, o fantástico está atrelado à incerteza, uma vez que ocorre quando não se encontra ao cabo do texto uma explicação ou justificativa para os eventos insólitos. No entanto, é relevante lembrar que aquilo que é crível, *sólito*, o que é considerado realidade empírica, depende dos parâmetros de cada espaço e tempo, de que tipo de recepção o texto terá em dado momento histórico. Assim, é evidente que num passado alhures, o que era considerado insólito hoje pode não ser mais, encontrando algum tipo de explicação, especialmente científica, assim como hoje podemos não considerar mais o que no passado era tido como algo crível, aceito como real. Diante do exposto, concordamos com Carlos Reis quando este afirma que:

Não me parece adequado considerar o fantástico (e nem, por extensão, o insólito) um gênero literário, como fez Todorov num conhecido livro; em vez disso, prefiro entendê-lo, bem como ao insólito, como focos de desenvolvimento temático com forte ressonância existencial; ou modos derivados, se se aceitar a noção de que tais modos constituem abstrações de propriedades fundamentais que reconhecemos em diversos gêneros. (REIS, 2012, p. 60)

O fantástico deve ser guiado por uma noção sociocultural acerca daquilo que é considerado verossímil em uma época, o que talvez Todorov não tenha relevado em sua teoria, uma vez que seus estudos estão atrelados ao fantástico clássico e à questão dos gêneros.

Irlemar Chiampi, autora de *O Realismo Maravilhoso*, publicado em 1980, investiga o fantástico por outras bases, recorrendo ao contexto da produção literária latino-americana, especialmente depois do *boom* nos anos 60, destacando nomes como os de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Arturo Uslar Pietri. A autora toma como paradigma os tradicionais estudos acerca do fantástico e busca perceber de que modo estes coincidem ou não com o realismo maravilhoso<sup>23</sup> dos escritores latino-americanos. Chiampi percebe que

o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos de causalidade, do espaço e do tempo, etc. (CHIAMPI, 2012, p. 52-53)

Nos estudos sobre a literatura latino-americana, Chiampi compreende que o realismo maravilhoso converte-se em um conceito mais flexível, no qual o extraordinário, o sobrenatural e o insólito são seus componentes mais patentes. A autora alega que, ao contrário da “poética da incerteza” tão presente no fantástico tradicional, no realismo maravilhoso há a revogação do efeito de medo ou terror em relação ao insólito. No lugar desses elementos,

---

<sup>23</sup> Irlemar Chiampi, baseada nas ideias de Alejo Carpentier, alega que no real maravilhoso americano a “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (CHIAMPI, 2012, p. 32). É importante destacar que o termo Realismo Maravilhoso é, até hoje, discutível entre os críticos, sendo que alguns optam por alcunhar o gênero como Realismo Mágico. Percebe-se que não há um consenso em relação a isso, e assim os termos são empregados ora como sinônimos, ora como categorias distintas.

“coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorpora-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade” (CHIAMPI, 2012, p. 59).

Ora, se a maravilha está na realidade, percebe-se que no realismo maravilhoso o leitor tende a acatar os eventos insólitos como componentes da narrativa, sem questionar sua natureza extraordinária, sem buscar incessantemente uma resposta para os fatos, nem tampouco se prender à verossimilhança ou não do relato, pois os objetos, seres ou eventos, no realismo maravilhoso, “possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor” (CHIAMPI, 2012, p. 59).

Assim, esse tipo de realismo constitui uma forma de discurso na qual o real e o fantástico convivem dentro da ficção, afinal, em qualquer narrativa, o verossímil pode se tornar inverossímil. Nesse sentido, “enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa ela é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*” (CHIAMPI, 2012, p. 60). Em relação ao realismo maravilhoso, a autora afirma que “à diferença do maravilhoso, ela [a realidade] é *restabelecida*, e à diferença do realismo não é explícita, mas *difusa*. O regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela *descontinuidade entre causa e efeito*” (CHIAMPI, 2012, p. 60).

Diante das acepções de Todorov e Chiampi, percebemos que o fantástico é elemento importante nos estudos do insólito, e, do mesmo modo, as considerações sobre o realismo maravilhoso são relevantes para se pensar a literatura produzida no contexto latino-americano. No entanto, antes de considerarmos tão somente essas teorias, é necessário destacar o que Carlos Reis adverte sobre o insólito, o fato de que ele se manifesta contextualmente. Diante disso, “o romantismo, o barroco, o realismo ou o surrealismo definem-se como contextos periodológicos que explicam diversas manifestações de insólito” (REIS, 2014, p. 33-34). O autor assevera ainda que “isso significa, noutros termos, que importa analisar o insólito, tendo-se em atenção a sua condição histórica, bem como os reajustamentos que ele sofre, em função de mudanças contextuais projectadas na evolução literária”. (REIS, 2014, p. 34).

Portanto, se buscamos compreender o insólito em uma narrativa, precisamos perceber o que a materialidade daquele texto literário evidencia no tempo histórico em que foi escrito. Nessa busca, vale considerar que “a estruturação das categorias essenciais da narrativa – ação, personagem, tempo e espaço – é fundamental para a irrupção do insólito ficcional, principalmente nos discursos fantásticos contemporâneos” (GARCIA, 2012, p. 33). Assim, esses itens são fundamentais para a investigação do texto literário neste trabalho.

No tópico seguinte encontramos algumas considerações sobre o romance *A arte de produzir efeito sem causa* em relação à estrutura narrativa. Nossa intenção não é fazer uma análise cabal do romance de Lourenço Mutarelli, pois este será investigado com mais afinco no terceiro capítulo deste trabalho, mas sim reconhecer em trechos pontuais da obra como se dá a irrupção do insólito, lançando mão das categorias essenciais da narrativa.

### **1.3 A estrutura narrativa em *A Arte de Produzir Efeito sem Causa***

O romance *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* (2008) conta a história de Júnior, um homem de “quarenta e três anos mal-dormidos” (*A Arte*, p. 11)<sup>24</sup> que regressa ao apartamento de Sênior, seu pai, após ser traído pela esposa, fato que desencadeia o abandono de seu emprego, da mulher e do filho adolescente. Sem dinheiro nem desejo de voltar a trabalhar, seus dias se dividem entre longas horas de sono no sofá da sala, os bares do bairro e as conversas com a jovem inquilina do pai, Bruna. Nessa nova moradia, Júnior sofre uma transformação a partir do momento em que começam a chegar pelo correio pacotes sem qualquer remetente, todos destinados a ele, contendo objetos misteriosos e sem nenhuma conexão aparente.

Mutarelli constrói uma narrativa na qual acompanhamos diariamente o caráter tedioso da vida de Júnior na nova moradia. Apático, o personagem fuma um cigarro na varanda, toma café em um botequim com um antigo colega de infância, vasculha objetos no apartamento de Sênior, que incluem tanto caixas com cacarecos velhos quanto as gavetas do quarto de Bruna. No começo da obra mergulhamos em seus pequenos flashes de memória, lembrando da esposa e do filho agora distantes, pensando na falta de dinheiro em sua conta corrente, na

---

<sup>24</sup> Por se tratar da análise de uma obra específica e por uma questão de organização, as citações de *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* serão referenciadas em toda a dissertação apenas com o começo do título do livro (*A arte*), junto ao número correspondente da página.

atração sexual que sente por Bruna, no sofá que agora é a sua cama, “a parte que lhe cabe no mundo” (*A arte*, p. 18).

No início do livro, temos uma amostra, muitas vezes irônica, das idiossincrasias da classe média brasileira, por meio dos produtos, objetos e a decoração usados no apartamento. Assim tomamos conhecimento do sabonete do banheiro, Phebo odor de rosas, da geladeira velha que com uma porta pesada e barulhenta, que em cima guarda um rádio de pilha e um pinguim; do videocassete da sala, que possui um relógio que não funciona direito, da decoração da estante – composta pela miniatura de um bassê de plástico marrom, translúcido, que foi um frasco de perfume da Avon antes de virar enfeite; uma pequena cesta com grãos de arroz, feijão e milho envernizados, entre outros apetrechos.

O romance traz um narrador em terceira pessoa<sup>25</sup>, que narra os pensamentos e atitudes do protagonista Júnior, como também as ações que se desenvolvem em cada espaço em que o personagem está presente – quase sempre o apartamento de Sênior ou as ruas do bairro, localizado em um grande centro urbano. Esse aspecto nos faz notar que, além de ser um romance hodierno, é possível constatar que “o espaço na literatura brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (DALCASTAGNÈ, 2003, p. 34). Em meio a essa narrativa centrada no espaço urbano, o narrador intercala histórias familiares do protagonista e acontecimentos que marcaram sua infância e adolescência, entrecortadas por diálogos dos personagens, geralmente Júnior conversando com Sênior, Bruna ou Mundinho (o amigo de infância), e ilustrações – como os diagramas desenhados por Júnior que aparecem em várias partes da obra.

Para Flavio García, os eventos insólitos “contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições [...]; surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade” (GARCIA, 2007, p. 19). Portanto, para além do fato insólito de Júnior receber pacotes com objetos estranhos e sem qualquer remetente, o sobrenatural permeia a narrativa por meio de vários fatores: 1 - a ambientação do apartamento de Sênior, explorada por meio dos objetos antigos e simbólicos; 2 - os sonhos, pesadelos e alucinações que Júnior tem,

---

<sup>25</sup> A questão da voz narrativa será melhor discutida no terceiro capítulo da dissertação.

especialmente durante suas horas de sono no sofá da sala; 3 - as superstições e crenças religiosas que permeiam a história, como o fato de seu pai ser um ex-membro da maçonaria, sua falecida mãe ter cultuado demônios babilônicos, e seu irmão mais novo ser um detento transtornado – que afirma ter tido a cabeça entregue aos demônios, em um ritual praticado pela mãe.

Desde o início da narrativa, na ausência de Sênior e Bruna, Júnior tem o hábito de vasculhar cômodos e remexer objetos. Na sala de estar, Júnior vai tateando os quadros da parede: “Embora nunca tenha morado nesse apartamento, tudo ali o remete à infância [...]. *O menino chorando* é uma reprodução clássica que decorava as casas da classe média baixa. Uma lenda diz que no empanamento da blusa vermelha do garoto há, oculta, a cara do diabo. Júnior consegue ver o diabo. Sempre conseguiu” (*A Arte*, p. 18). Nesse trecho é possível perceber o modo como Júnior encara o sobrenaturalismo, ao acreditar que é possível ver a imagem do diabo em uma pintura. Essa inclinação para a questão demonológica na obra também é expressa por meio de outra pintura presente no cômodo: “encontra outro quadro que sempre o perturbou, uma pintura a óleo assinada por um tal de Natam. É uma paisagem marinha que, apesar da calma aparente, sempre lhe causou mal-estar. Talvez em virtude de uma enorme e cinzenta nuvem que parece guardar uma face demoníaca” (*A Arte*, p. 18).

Assim descobrimos que, além das pinturas demoníacas que causam inquietações em Júnior, Mutarelli utiliza outros objetos para descrever o espaço doméstico, construindo uma ambientação que mescla a eclosão do sobrenatural na narrativa e o aspecto afetivo que os objetos representam para o personagem Júnior. Nesse sentido, Liber Paz explica que

as histórias e personagens de Lourenço Mutarelli apresentam uma visão de mundo caracterizada pela incerteza diante das transformações, pela falta de propósito existencial. As relações e ressignificações de artefatos técnicos (fotografias, objetos do cotidiano) nas obras do autor não representam só a realidade, mas são constituintes do imaginário social. A dificuldade de relacionamento entre os seres humanos e a adoção de artefatos técnicos para intermediar e, muitas vezes, substituir essas relações são aspectos do cotidiano presentes na obra do autor. (PAZ, 2008, p. 198)

A dificuldade que Júnior tem em se relacionar com as pessoas é evidente. Ele não conversa sobre suas aflições, tampouco revela para as pessoas o motivo que o impulsionou a ter largado o emprego, a casa, a mulher e seu filho. Em nenhum momento da narrativa ele

conta que foi traído pela esposa com o melhor amigo de seu filho, um adolescente de 15 anos, durante uma viagem de carnaval. Tampouco revela que esse adolescente era o filho de Marco, seu patrão, e que foi por isso que ele abandonou o emprego.

No romance de Mutarelli, “o passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstruí-lo literariamente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13). Assim, percebermos que o escritor escolhe descrever os objetos salientando a memória afetiva do personagem, em uma linguagem carregada de sinestésias, que remetem todo o tempo a impressões sensoriais, estimulando o leitor a perceber como imagens, cheiros e movimentos são intuídos pelos personagens na narrativa – é por meio dessa escolha que podemos perceber com clareza o aspecto performático da literatura de Mutarelli: a escolha por utilizar esses elementos conduz à criação de um ambiente insólito, uma vez que “a imagem visual e a reação sensorial se revelam fortes argumentos para a afirmação do insólito” (REIS, 2014, p. 38). Desse modo, as lembranças do personagem manifestam irrupções bizarras, surreais, que denunciam a maleabilidade das lembranças, que deixam em aberto para o leitor as interpretações sobre as atitudes do personagem.

É no sofá do apartamento de Sênior que Júnior passa grande parte de seu tempo, tendo seus sonhos mais estranhos: “o sofá é pequeno e malcheiroso. Guarda ainda a presença de Laika, a vira-lata que morreu de câncer faz mais de sete anos mas deixou vestígios em forma de nódoas. [...] Talvez mijasse no sofá para que muito tempo depois Júnior não pudesse esquecê-la” (*A Arte*, p. 16). Nesses sonhos ele mescla suas lembranças recentes – como o cheiro de Laika que ficou no sofá – com acontecimentos bizarros:

[...] a cachorrinha continua falando quando Júnior a alcança. Acomoda-se sob ela e mama em suas tetinhas. O leite tem gosto de fel.

– *Reipsa tomix viride planitius unitus* – repete a cachorra.

Acorda nauseado, sacudido pelas mãos do pai. (*A Arte*, p. 34-35)

A frase da cachorrinha parece ser em latim, e o gesto de mamar em suas tetas, como Júnior faz, nos lembra outro canídeo que amamentou dois bebês, e tornou-se o símbolo da formação de Roma: a loba, que cuidou dos irmãos Rômulo e Remo ao serem abandonados nas águas do rio Tibre. Não é apenas nessa cena que vemos uma referência à amamentação, mas



também quando Júnior vai à cartomante do prédio, Miranda. Ela lê a mão de Júnior, com um toque descrito pelo narrador como carinhoso e delicado. Mas Júnior não presta muita atenção às previsões, pois o decote de Miranda parece mais interessante: “perdido nos imensos e flácidos seios, Júnior mal ouve o que o futuro guarda para ele. Os seios o alimentam” (*A Arte*, p. 41). Percebemos que, tanto na primeira referência quanto na segunda, o gesto de mamar está ligado à sobrevivência, pois os seios produzem leite, o princípio básico da alimentação. Porém, os seios simbolizam também prazer, aconchego e afeto, carências que Júnior parece sentir em sua vida. Outra evidência na obra, que também trata desse simbolismo do seio, pode ser vista no fato de o narrador nos contar que a mãe de Júnior morreu vítima de um câncer de mama.

A cena de Júnior mamando na cachorra é apenas um dos primeiros sonhos estranhos que o acompanham ao longo no romance. No decorrer da leitura, nos infiltramos numa narrativa que parece captar com profundidade o pensamento do personagem, que irrompe com lembranças de sua casa e o pesar pelo filho, agora distante: “ele fica preocupado porque sabe que o filho toma banho e sai do banheiro sem blusa e descalço e agora não vai ter ninguém para alertá-lo” (*A Arte*, p. 13). No entanto, com o tempo ele começa a querer se livrar dessas preocupações: “Júnior apagou o irmão da memória. Como pretende fazer agora com a mulher e o filho. Cansou de sofrer” (*A Arte*, p. 37).

Júnior prossegue na história dormindo bastante, sem a preocupação de procurar um emprego. Sênior, ao se dar conta da falta de motivação do filho para seguir adiante, e sem entender direito o que houve para que ele ficasse assim, recomenda que Júnior visite a cartomante Miranda, que compre roupas e melhore a aparência, que procure um novo emprego, que, enfim, se ocupe: “cabeça vazia, oficina do diabo” é a advertência que não cansa de lançar ao filho durante todo o romance. Júnior, afastado da rotina que tinha quando era casado e empregado, começa a se ver cada vez mais conectado com o passado, resgatando memórias de sua infância e adolescência, dormindo e sonhando cada vez mais no velho sofá da sala.

Surgem então os pacotes anônimos. Eles contêm objetos sem nenhuma conexão lógica aparente, exceto pelo fato de muitos terem referência à vida e obra do escritor William Burroughs. Mas Júnior não sabe disso, pois nunca ouviu falar do escritor, embora o narrador conheça bem a obra de Burroughs, como podemos ver na parte em que Bruna começa a ler a

obra do *beatnik*: “*Junky* fui bem. Então de repente ela perde o fio da meada. Alterna a leitura desse com a dos outros títulos. Acha *O gato por dentro* bobo, ingênuo. Não sabe que é um dos últimos trabalhos” (*A Arte*, p. 199). É Bruna quem percebe essa conexão entre os pacotes, pois em um deles vem um filme do qual ela já tinha ouvido falar, *Naked Lunch*, baseado no romance de William Burroughs.

Se no princípio da história Júnior não sente nenhum estímulo em descobrir de onde os pacotes vieram ou quem os mandou, ao longo dela percebemos que seu interesse parece ser desperto, em especial pelo fato de o espaço ao seu redor – mesmo sendo familiar e acolhedor – se mostrar cada vez mais ameaçador: “Há sempre uma ameaça, mesmo no silêncio” (*A Arte*, p. 46). O personagem não se interessa pela vida ou obra de Burroughs, mas nutre uma atenção especial por um recorte de jornal que veio em um dos pacotes. Passa a associar a manchete do jornal a algum tipo de sinal ou enigma sobrenatural. A partir daí começamos a perceber uma mudança em seu comportamento, que afeta sua cognição e saúde física.

A ambientação em que o personagem se encontra contribui para a irrupção do insólito. O sobrenatural parece ter cada vez mais espaço dentro da narrativa, mesclado à história de vida do próprio personagem. Assim, descobrimos que na infância de Júnior

falar de fenômenos paranormais estava muito em moda. As crianças assistiam juntas ao *Fantástico* antes de deixar o clube. Era um clube simples, frequentado por pessoas de classe média. Naqueles primeiros tempos de *Fantástico*, o programa trazia matérias sensacionais sobre o mundo do oculto [...]. No programa viu o russo que imprimia filmes fotográficos com o pensamento. Viu pessoas que se comunicavam com os mortos. Conheceu as previsões apocalípticas de Nostradamus. Telepatia, telecinesia, o duplo e os mundos paralelos, aparições, óvnis e possessão demoníaca. (*A Arte*, p. 173-174)

Júnior lembra de sua infância, quando sentava em um balanço e pensava em sexo e no sobrenatural. O narrador complementa ainda que, nesse período, o garoto “via fantasmas. [...] Quando as conversas acabavam e ele saía para brincar, todo aquele assombro se apoderava de Júnior e ecoava em estranhas visões e sensações que ele guardava. Nunca dividia com ninguém. Sentia o frio que as manifestações causam quando querem materializar-se” (*A Arte*, p. 173). Desde então, percebemos que há uma ligação entre a infância de Júnior e as manifestações sobrenaturais. O narrador alega que “por alguma razão, essa temática [a do sobrenatural] enraizou-se tão fundo nele que acabou gerando uma visão sinistra do mundo. Aos poucos essa sensação foi se dissipando, soterrada pela rotina e pelas experiências do

cotidiano. Mas permaneceu nele, e com as recentes decepções começou a ganhar força e se apoderar de seu inconsciente” (*A Arte*, p. 174-175).

Júnior continua a explorar os objetos antigos, fotos e caixas guardadas no apartamento do pai. A conexão com Olga, sua falecida mãe, parece ser acentuada diante dessas lembranças. Descobrimos assim que foi ela quem ensinou Júnior a escrever. Além disso, “foi uma professora de história que nunca viajou. Dava aulas numa escola pública. Era uma mulher muito fria, de olhos escuros e com um olhar de reprovação constante. Obcecada por antigas civilizações” (*A arte*, p. 20). O insólito passa a se infiltrar nas visões e sonhos de Júnior, de maneira cada vez mais constante e perturbadora.

Em uma das cenas, ele alega se comunicar telepaticamente com Olga, que constantemente é lembrada pelo narrador pelo fato de ter sido fria, distante e cultuadora de demônios: “Só sentia afeição pelos mortos. Admirava apenas civilizações extintas” (*A Arte*, p. 130). Em uma cena, Júnior vê a mãe no apartamento: “ela se aproxima do sofá, recolhe sua cabeça e sai. Nada diz. Júnior fica ali deitado e ao mesmo tempo vê a estampa do vestido da mãe pelos olhos de sua cabeça” (*A Arte*, p. 97). Em uma outra parte do livro, num momento que não é possível afirmar se o personagem dorme ou alucina, o narrador conta que Júnior se vê em seu corpo adulto flutuando no ar e, ao deslizar do teto, invadir seu corpo de criança:

Júnior apoia as costas no teto, junto ao lustre. Vê a si mesmo menino ao lado da mãe, lá embaixo. Na mesa da sala da velha casa. Um caderno de caligrafia. Sabe que isso não faz parte do sonho. Isso é lembrança, isso realmente aconteceu [...] Júnior recria seu passado diariamente nesse ponto em que atravessa do sono à vigília [...]. O ponto luminoso começa a desfigurar o rosto de sua mãe. Ela parece uma santa envolta num halo [...]. Desliza do teto [...]. Júnior invade seu corpo menino. É difícil se acomodar num corpo tão pequeno. É difícil escrever com mãos que ainda não foram amestradas. Percebe as linhas do caderno. Dói muito escrever aquelas letras. Então cruza linhas numa nova página. Suas mãos agora são grandes e cheias e pelos. (*A Arte*, p. 156-157)

Para Manuel Antônio de Castro, “a questão do insólito se torna sempre estranha porque não se pode explicar, mas só experimentar. Sejamos cautelosos e mais precisos: quem está de fora e não acredita tenta sempre explicar, mas quem experimenta o insólito experimenta e não tenta explicar” (CASTRO, 2008, p. 14). Tal acontece com o personagem Júnior, que experimenta o insólito mas não busca explicações racionais para os eventos que o envolvem, não se questiona o que poderia ter ocasionado esses eventos. Desse modo, em sua confusão

mental, o personagem vive entre o sonho e o delírio. Não sabemos se ele dorme ou está acordado em muitos desses momentos. Com o passar do tempo as visões se tornam mais frequentes, com recorrência sonha com a mãe, sente cada vez mais vontade de escrever, e rabisca coisas sem sentido nos papéis que acha pela casa.

Júnior sente que seu corpo começa a doer, sua visão fica constantemente turva, surgem ataques de epilepsia: “A sensação do sobrenatural é mais forte no corpo doente. Mal-estar. Todo o seu organismo parece afetado [...]. O burburinho parece um mantra medonho. Parece evocar criaturas das profundezas” (*A Arte*, p. 182). Além de tudo isso, ele ouve vozes:

Júnior dorme à tarde para passar a noite em vigília. Está atento às vozes. Agora ele as compreende. Estão do seu lado. É com ele que elas conspiram. Júnior está atento aos sussurros. Sabe que deve obedecer a suas ordens [...] Seu corpo é possuído por elas [...] Na enfermidade o sobrenatural é possível. Volta à sala [...] e dá de cara com a velha reprodução do menino chorando. Já não vê o menino. (*A Arte*, p. 200)

Os outros moradores do apartamento, Sênior e Bruna, ficam preocupados com Júnior. Tentam ajudá-lo. Sênior o leva para visitar Pedro, o filho que foi preso por tráfico de drogas, deseja que Júnior tenha um “choque de realidade”, pois crê que essas atitudes de Júnior podem ser também por sua falta de ocupação, de perspectivas. Ao chegarem no presídio, Pedro pergunta por sua cabeça de cera, feita pela mãe, pois havia pedido para o pai que a procurasse – a cabeça que acredita que sua mãe ofereceu aos espíritos medonhos. Júnior parece prestar atenção ao que Pedro diz. Depois, percebe que “o sobrenatural reaparece. Os velhos fantasmas. A cabeça. Cisma que sua cabeça foi ofertada à Abominação. Foi contaminado pela mesma ideia fixa que aprisionou Pedro. As criaturas que sua mãe cultuava. O Espírito Medonho” (*A Arte*, p. 180).

A preocupação com a saúde do filho, principalmente após os ataques epiléticos, faz com que Sênior o leve a um hospital. O médico examina Júnior, diz que pode ser neurocisticercose: “uma infecção do sistema nervoso central por larva da *Taenia solium* [...]”. A neurocisticercose causa uma série de manifestações psíquicas. [...] Isso explica as alterações psíquicas e o quadro convulsivo” (*A Arte*, p. 185), mas pede uma tomografia, que só fica pronta no prazo de três meses. Júnior pode estar vermes na cabeça, mas não parece ligar muito pra isso. Acredita que seus problemas são de outra ordem. Continua a escrever

freneticamente, mas sente dificuldade de lembrar das palavras, começa a chamar de “coiso” tudo aquilo de que não lembra o nome, passa a formar frases agramaticais, sem nexos. Sênior senta no sofá e pega uma das folhas rabiscadas por Júnior. Ele lê:

Essa corrente de letras acalma o incerto que voa sobre a cabeça de todos porque acima do apartamento de cima tem outro por cima. E acima do de cima tudo se repete e é outro. Tudo se repete imitando e não percebemos isso porque eu sou a corrente que corre palavras que vão escrever na Cidade do México num dia futuro que será novamente 7 de setembro de 1951. Eu estou bem no meio do negócio todo da cabeça. Da cabeça dessa coisa de que a gente é coisa que acredita com a vida que todo mundo é o outro para o outro um. (*A Arte*, p. 163)

Fazendo referência à Irène Bessière, Irlemar Chiampi alega que “o acontecimento insólito, privado de qualquer probabilidade interna (patente, mas sem causa), superpõe duas probabilidades externas, uma racional e empírica (lei física, sonho, delírio, ilusão visual) e outra irracional e meta-empírica (mitologia, teologia, milagres, prodígios, ocultismo) (CHIAMPI, 2012, p. 56). Podemos ver, por meio dos excertos do romance de Mutarelli, como o racional e o empírico estão imbricados com o irracional e o meta-empírico. Isso se dá pelo fato de o autor construir um romance que não gera certezas e soluções em relação aos acontecimentos, pois não podemos saber se o comportamento de Júnior é motivado pela possível doença, por sua crença no sobrenatural, pela influência da falecida mãe, pelo consumo de álcool, pelos traumas que o fizeram abandonar sua família, por sua falta de emprego e dinheiro, etc.

São muitas possibilidades, as quais Mutarelli deixa em aberto, produzindo efeitos sem causa, como o título da obra sugere. Ao cabo da obra, não importa quem manda os pacotes anônimos, e isso também não é revelado em nenhum momento. O que se torna essencial na história é a experiência que a narrativa suscita em relação ao insólito, produzindo, por meio do texto sinestésico de Mutarelli, a possibilidade de o leitor conhecer o personagem de perto, seja adentrando o ambiente no qual ele se encontra, conhecendo os objetos que fazem parte de seu dia a dia, acompanhando-o em suas caminhadas pela cidade e nos diálogos com as pessoas, suas histórias e memórias da infância; seja percebendo os efeitos físicos e psíquicos sofridos pelo personagem, cada vez mais incomunicável e solitário.

Podemos ver aqui, de modo conciso, algumas formas de como o insólito está presente dentro de *A arte de produzir efeito sem causa*. A análise da obra literária será desenvolvida no capítulo 3. Para essa análise, é necessário que se discorra sobre a ficção brasileira contemporânea e o cenário em que ela se encontra, bem como sobre o realismo produzido na literatura atual e o conceito de performance dentro da literatura. Esses temas serão explanados a seguir, no capítulo 2.

## CAPÍTULO 2 FICÇÃO BRASILEIRA, REALISMO E PERFORMANCE

“Leptospira, bactéria leptospirácea causadora da leptospirose. É impossível não associar essa palavra à enfermidade que sofro: leptops pirose [...]. É dolorosa a dor criativa. É obscuro o branco do papel.”

(Lourenço Mutarelli, *Jesus Kid*, 2004, p. 109)

### 2.1 A ficção brasileira contemporânea

A historiografia da literatura brasileira possui um número expressivo de obras que, mesmo publicadas há muitas décadas, continuam sendo bibliografia teórica obrigatória nas ementas de muitos cursos de Letras. Muitas dessas obras foram organizadas a partir de uma noção cronológica linear de acontecimentos, tendo como base um cunho pedagógico. Logo,

os estudos da história literária no Brasil prolongaram as concepções e os métodos do positivismo que a criou, que a subordinou à história geral, que a confundiu com a filologia e com a crítica, que lhe aplicou o método, não proveniente de seu próprio material literário, mas o método da história geral, o qual, por sua vez, saiu das ciências exatas, tidas como modelares. (TELLES, 2012)<sup>26</sup>

Diante disso, temos a impressão de que estudar e ensinar literatura brasileira, até hoje, inclui caracterizar o contexto histórico de cada obra, as correntes literárias, a visão de mundo de dada época, a influência que os autores sofreram, enfim, aspectos que sempre se voltam para o passado e para metodologias positivistas de ensino, como se neste tipo de obra residisse tudo aquilo que o estudante do curso de Letras precisasse saber, a fim “transmitir” esses conhecimentos aos seus futuros alunos.

A insistência em um olhar comodista para o passado, seja em relação aos autores, à crítica ou a teoria literárias, implica em um certo afastamento do presente, da produção que vigora – o que resulta, enfim, numa reflexão pobre e limitada sobre a literatura brasileira. Nos estudos desenvolvidos dentro das universidades de nosso país, é mais fácil encontramos trabalhos sobre autores do século XIX e meados do século XX, enquanto os autores

---

<sup>26</sup> Ensaio de Gilberto de Mendonça Telles, presente no site do *Jornal Opção*, edição 1939 de 2 a 8 de setembro de 2012. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/historiografia-literaria-brasileira>> Acesso em: 23 Dez 2014.

subsequentes permanecem desconhecidos ou renegados. Nesse cenário, percebe-se que “a tendência da crítica contemporânea é ver o passado, seja pela memória, seja pela história, conflituoso e, por isso mesmo, fértil. Ao presente restaria, o mais das vezes, a indiferença” (RESENDE, 2008, p. 8). Essa indiferença prejudica a reflexão sobre as manifestações literárias na atualidade. A escassez de bibliografia sobre a literatura contemporânea atesta a falta de interesse nesses estudos, algumas vezes desestimulando futuros pesquisadores que desejam se aventurar no ramo.

Vale lembrar que o contemporâneo não está somente correlacionado ao momento atual. Giorgio Agamben (2009), retomando apreciações de Roland Barthes, já percebe que o contemporâneo é o intempestivo, possui uma “relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Nesse sentido, é possível reconhecer que muitos escritores do passado podem ser contemporâneos do presente, no sentido de suas obras ainda permanecerem atuais e terem algum tipo de aproximação com o momento em que vivemos. Todavia o que se percebe, em grande parte da literatura que está sendo produzida, é um interesse nas relações que permeiam a sociedade contemporânea, explorando-se o cotidiano de diferentes classes sociais, especialmente a dos indivíduos que vivem nas margens, com temáticas que envolvem a diversidade cultural, racial, religiosa, sexual, etc.

Na última década, a literatura brasileira contemporânea tem, ainda que timidamente, recebido mais atenção da crítica e do público. Novos escritores surgiram, o mercado editorial cresceu e alguns críticos se dedicaram a refletir sobre o que foi produzido em nosso país nos últimos tempos. Obras como *Contemporâneos – Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*, de Beatriz Resende, e *Ficção Brasileira Contemporânea*, de Karl Erik Schøllhammer, são exemplos. Essas obras trabalham com importantes considerações sobre as obras literárias atuais, trazendo a lume características dessa produção, como as temáticas abordadas nas narrativas, a publicação e circulação dos livros e as novas formas de criação dos autores, levando em consideração as diferenças em relação à produção literária das décadas anteriores. De antemão, é necessário ressaltar que

ao iniciarmos qualquer observação sobre a prosa da ficção brasileira contemporânea, especialmente a praticada na metade dos anos 1990 até o correr desta primeira década do século XXI, percebemos, de saída, que precisamos deslocar a atenção de modelos,



conceitos e espaços que nos eram familiares até pouco tempo atrás. Teremos de deixar jargões tradicionais no trato do literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática. (RESENDE, 2008, p. 15)

Se considerarmos termos da antropologia e o universo da informática dentro da literatura contemporânea, nos vem à mente, respectivamente, escritores como de Bernardo Carvalho (com o romance *Nove Noites*) e Daniel Galera, um dos precursores do uso da internet para a literatura, igualmente influenciado por ela em seus escritos. Eles não são os únicos a mergulharem nessa variedade de referentes em suas obras, pois essa é uma prática comum de outros escritores da atualidade. Deslocando a atenção de modelos, conceitos e espaços que nos eram familiares, como nos lembra Beatriz Resende, estaremos mais preparados para lidar com uma produção que já não é mais a mesma do século passado, uma vez que incorpora questões e características que se relacionam profundamente com a atualidade, que reinventam formas de escrita diferentes da estrutura literária canônica.

Na obra *Contemporâneos – Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*, Beatriz Resende aponta três constatações, decorrentes de seus estudos, em relação à produção literária recente. São elas: a fertilidade, a qualidade e a multiplicidade. Sobre a fertilidade, a autora destaca o fato de que se publica muito na atualidade, de modo que novos escritores e editoras surgem todos os dias, fato que faz a literatura ser mais comentada e consumida pelos leitores brasileiros. Além disso, “nas grandes cidades, novas livrarias partilham o mesmo espaço com outras formas de lazer, tornando o convívio com o livro mais sedutor” (RESENDE, 2008, p. 16). Nesse cenário mais dinâmico e informal, é necessário destacar o grande número de eventos voltados para a literatura – bienais, congressos, simpósios e feiras –, fator que põe a literatura e o escritor em debate, atraindo novos leitores e pesquisadores, além da atenção da mídia jornalística.

A segunda constatação de Resende refere-se à qualidade dos textos e ao cuidado com a preparação da obra. Segundo a autora, nos textos que surgem há “a experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada” (RESENDE, 2008, p. 16). Esses aspectos mostram que os escritores de hoje leem diferentes tipos de materiais e exploram diferentes linguagens e recursos em suas produções. Um exemplo dessa prática ocorre na obra *O livro amarelo no terminal*, de Vanessa Barbara, no qual a autora constrói um livro-reportagem sobre a

rodoviária do Tietê, em São Paulo, lançando mão de diferentes gêneros narrativos, a partir de fragmentos de histórias orais, conversas com transeuntes, reportagens e outros elementos. Beatriz Resende ressalta que esses novos escritores possuem também um repertório de referências da tradição literária, além de bastante originalidade e imaginação, presentificadas nas narrativas.

Na terceira e última constatação, a multiplicidade, Resende afirma que se trata da heterogeneidade em convívio: “esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor – eis aí algo realmente novo – no suporte que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação” (RESENDE, 2008, p. 18). De fato, o modo como a recepção do texto se efetiva nos dias atuais é peculiar – há maior aproximação entre escritor e leitor por meio da internet, seja através de redes sociais ou de entrevistas e matérias disponíveis em *sites*, que possuem espaço para comentários, fomentando debates. Isso, de certo modo, facilita a divulgação e circulação dos livros, além de estimular um *feedback* mais variado sobre a obra. Muitos autores também usam as redes sociais para divulgar seus projetos, parcerias e até mesmo críticas em relação ao universo da literatura brasileira contemporânea (neste último caso vale lembrar do escritor Marcelo Mirisola, sempre polêmico em suas postagens, seja no *facebook*, seja no blog no site *Yahoo*). Sobre os projetos, vale citar o “Quebras – oficina de criação literária”, contemplado pelo edital do Rumos Itaú Cultural. Liderado pelo escritor Marcelino Freire, o projeto percorre diferentes cidades brasileiras, com oficinas literárias para escritores locais, e possui um site que abriga diferentes ferramentas sobre as experiências ocorridas, tais como uma rádio, um blog e fotos de participantes e locais visitados.

As constatações apontadas por Beatriz Resende revelam importantes aspectos em relação à literatura contemporânea brasileira, uma vez que refletem sobre a riqueza quantitativa e qualitativa das obras que vêm sendo produzidas. A autora aponta ainda, dentro da constatação da multiplicidade literária de nosso país, quais as questões e preocupações que se manifestam com frequência na escrita contemporânea. Ela assegura que a *presentificação* é uma delas. Segundo Resende,

há na maioria dos textos, a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o

romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional. (2008, p. 27)

De forma análoga, Karl Erik Schøllhammer afirma que “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10). Percebemos que ambos os críticos identificam que a relação com o presente é uma constante preocupação dos escritores contemporâneos – o que gera esse sentimento de “urgência”. No entanto, estes escritores possuem consciência de que é difícil lidar com a transitoriedade, de interpretar os fatos do contexto presente, e por isso sabem que a “realidade mais real só poderá ser refletida na margem, e nunca enxergada de frente ou captada diretamente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11).

Outra constante que Beatriz Resende identifica nas narrativas contemporâneas é a presença do trágico na atualidade, ressaltando que os termos trágico e tragédia já estão incorporados aos comentários sobre a vida cotidiana das grandes cidades. Resende chama essa questão de *retorno do trágico*:

A manifestação de forte sentimento trágico que aparece na prosa pode se reunir ao sentido de presente [...], já que nas narrativas fortemente marcadas por um *páthos* trágico a força recai sobre o momento imediato, presente, em textos que tomam o lugar de formas narrativas que se tornaram pouco frequentes, como as históricas, as épicas ou as que se desenvolvem em um tempo místico/fantástico de temporalidade indefinida. Cabe lembrar que, de todos os gêneros da poética clássica aristotélica, o que se realiza sempre no presente é o trágico. (RESENDE, 2008, p. 29-30)

No entanto, a autora assegura que esse trágico atual não trabalha com a ideia de catarse, uma vez que “o fragmentário da narrativa, acompanhado de certo humor e ironias sutis, impede que a obra se transforme puramente no relato do mundo cão. A narrativa entrecortada evita a catarse como consequência, propondo em seu lugar a crítica” (RESENDE, 2008, p. 31). Falar sobre as tragédias que ocorrem no cotidiano das grandes cidades tornou-se uma constante na literatura, a exemplo das obras de escritores como Rubem Fonseca, Paulo Lins, Marcelino Freire, Fernando Bonassi e Ferréz. Questões como a criminalidade, a corrupção e violência tornaram-se pontos importantes para se refletir sobre a vida moderna nesses espaços. A violência nas grandes cidades, inclusive, é apontada por

Beatriz Resende como o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil atual, uma vez que “falar da violência urbana tornou-se, mercadologicamente, uma boa opção” (RESENDE, 2008, p. 37). A partir desse quadro, surgem cada vez mais tentativas de se representar a realidade na literatura, porém não mais nos moldes estruturais do romance do realismo histórico.

## 2. 2 O realismo histórico e o “novo realismo”

Contra a forte idealização romântica do começo do século XIX, o realismo histórico almejava tratar objetivamente a vida do homem, tomando como fundamento a arte de seu tempo. O romance foi o gênero ideal para se empregarem os preceitos desse realismo, imprimindo na linguagem e nas temáticas da prosa um forte caráter ideológico, muito influenciado por correntes científicas e filosóficas em voga na época, como o Positivismo, o Determinismo e o Evolucionismo.

O romance alcançou seu *status* no Romantismo, mantendo-se durante quase todo o século XIX como gênero sólido, marcado por características fixas. Com o realismo histórico, a estruturação do romance apenas foi consolidada em um molde tradicional, no qual a escrita literária, para ser reconhecida como tal, deveria se adequar. Essa escrita se baseava em um caráter documental, buscando retratar uma época e seus espaços sociais, geralmente burgueses. Desse modo, o romance realista tradicional é caracterizado por ser fechado e objetivo, obedecendo a sua cronologia linear. O pano de fundo escolhido demanda o uso de dados referenciais; e os personagens, na maioria das vezes, são tipos que apresentam um perfil padronizado.

Na visão de Yves Reuter, “o século XIX é a época onde o romance se constitui como referência. Ele se desfaz de sua imagem de inverossimilhança para se colocar como avalista do realismo, colaborador da visão científica e mesmo como instrumento de conhecimento” (2004, p. 11). Nesse sentido, o romance realista nasce e se configura baseado em sua contemporaneidade, fortalecendo-se da visão de mundo que vigorava no século XIX. De acordo com Izabel Margato,

tendo em mente a objetividade, nascida da observação e da experiência, essa escola realista vai dar forma a um novo estatuto das artes, cuja proposta principal era a de libertar a inteligência da “apoteose do sentimento”, para efetivar o que denominavam a “anatomia do caráter”, o “estudo de caso”, que, em última instância, possibilitaria o acesso à “verdade absoluta” (MARGATO, 2012, p. 10).

O realismo se encontrou muito tempo vinculado à ideia de uma “verdade absoluta”, de um “real” indiscutível que ganhava força na literatura. No entanto, quando foi posta em xeque a relação entre conteúdo ideológico e narrativa, isto é, quando se percebe que o próprio narrador possui um discurso parcial sobre aquilo que ele entende por realidade – expressando opiniões, ideias e posturas particulares – nota-se que os paradigmas realistas não são assim tão sólidos, o que, na literatura, manifesta-se com a crise da narrativa linear. Como bem reflete Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em relação à representação daquilo que seria o “real”, percebe-se que “na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, abdica-se de qualquer pretensão de universalidade, assim também como se renuncia à pretensão de falar pelo outro” (FIGUEIREDO, 2009, p. 33).

Desse modo, na virada do século XIX para o XX, o realismo histórico vai perdendo seu prestígio, uma vez que seus pressupostos estéticos e ideológicos sofrem abalos. Surgem novas formas de falar sobre o ser humano e os referenciais ao seu redor, de modo que a ficção moderna almeja romper com a estética do realismo histórico e buscar outros modos de realização artística, nos quais a própria narrativa é matéria de reflexão, bem como a memória e a linguagem, temas influenciados pela psicanálise de Sigmund Freud. Esse fator gera uma profunda transformação na estrutura da narrativa e também na configuração do romance. Vera Lúcia Follain de Figueiredo discorre sobre essa mudança:

A ficção moderna [...] voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do “bem-narrar” – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem. Como consequência, a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa, em que o narrador, frequentemente, se autoparodia, como se tivesse de se justificar, de pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza. (FIGUEIREDO, 2009, p. 33)

Desse modo observamos que, com a crise que o realismo histórico viveu, os moldes do próprio romance começaram a sofrer modificações, estando mais abertos às inovações e mudanças que surgiram nas primeiras décadas do século XX, especialmente com a atuação das vanguardas.

Anatol Rosenfeld, no clássico ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, percebe, através do fenômeno que ele chama de “desrealização”, as transformações que a arte moderna sofre a partir do momento em que ocorre uma negação da arte mimética, que não mais busca reproduzir a realidade empírica e sensível. A partir desses fatores, ocorre uma relativização do mundo, influenciada pela questão da perspectiva. Assim o crítico fala dessas modificações sobre o viés da pintura, analisando as mudanças operadas por vanguardas como o cubismo, o surrealismo e o expressionismo. Rosenfeld conclui que, no romance do século XX,

ocorre uma modificação análoga a da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 2011, p. 80)

O romance passa a apresentar um caráter fragmentário, tal qual as pinturas exprimiam. Nessa esteira, para Rosenfeld, o romance moderno se torna “um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 2011, p. 81). Paralelamente, surge a crescente afirmação de um novo tipo de realismo que, segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo, “recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho. Nesse tipo de realismo, a credibilidade do relato não é conferida pela objetividade ou transparência do discurso do narrador, mas, ao contrário, pela ênfase no lugar de onde se fala” (FIGUEIREDO, 2009, p. 33).

Diante do exposto, é possível perceber que apesar de todas as transformações, o realismo não deixou de existir ou de se manifestar na literatura. Karl Erik Schøllhammer ressalta que “ao longo do século XX, o realismo fez o seu retorno sob diferentes formas – surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new-realism* e hiper-realismo, para citar apenas alguns –, definidas, principalmente, pela diferença que

estabeleciam com o realismo histórico do século XIX” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53). Esse realismo se dividiu em muitas vertentes, e hoje ganha nova configuração com a geração de escritores contemporâneos.

A literatura contemporânea vive ainda sob o feitiço da questão do realismo, de como a literatura se relaciona à realidade, seja como referência de sua expressão ou como alvo de seu gesto. Os escritores se solidarizam com o mundo, tornam-se responsáveis pelo lugar em que vivem e procuram intervir nele de maneira significativa. Politicamente, eticamente e esteticamente, a literatura pode ser encarada como um instrumento de transformação. Desse modo, o ‘realismo’ ainda é um programa assumido por alguns contemporâneos no seu sentido histórico como questão de representação, tal como havia sido elaborado pelos escritores do século 19. Para outros, o compromisso é mais próximo aos vários novos realismos que emergiram ao longo do século 20. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 5)

Karl Erik Schøllhammer, analisando a produção literária recente, percebe que muitos autores têm optado por produzir, através de seus textos, novas formas de se representar a realidade, distanciando-se do apelo midiático e mimético e aproximando-se de “efeitos de realidade”. Esse quadro do “novo realismo” pode ser visto através da produção literária de escritores da nova geração de ficcionistas brasileiros:

Mas o que justifica ver realismo na nova geração de escritores? É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente com aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos, sim, nesses novos autores, é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53)

Esses pontos de vista marginais ou periféricos, protagonizados por sujeitos que não são intelectuais, homens de negócios ou de alguma posição economicamente ou socialmente privilegiada, estão presentes na literatura do autor Lourenço Mutarelli. Em suas narrativas, ele prioriza o ponto de vista dos personagens de classes menos abastadas, indivíduos solitários e com distúrbios físicos e psicológicos<sup>27</sup> (raramente protagonistas nos romances brasileiros

---

<sup>27</sup> Questão presente na pesquisa de Regina Dalcastagnè, sobre *A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*: “a pesquisa contemplou também a presença de personagens com diferentes tipos de distúrbios físicos ou psicológicos. A proporção de portadores de deficiência física, de enfermos e de perturbados mentais (categoria que inclui da loucura ao retardamento) é praticamente idêntica entre as personagens do sexo feminino ou do sexo masculino, mas as mulheres são menos propensas à dependência química (apenas 1,7% delas são dependentes, contra 5,3% dos homens). [...] As personagens pobres têm a menor proporção de perturbados mentais (3%), enquanto as miseráveis têm a maior (13,9%). Possivelmente, efeito de outra figura

atuais), talvez pelo fato de que “desde o início da confecção de suas histórias, dos fanzines às publicações virtuais, Lourenço Mutarelli deixou bem claro de que lado está: no dos perdedores” (MUTARELLI, 2001, p. 1). Desse modo, torna-se evidente o fato de que o autor aborda a situação econômica, social e cultural dos personagens – mas seu diferencial está no modo como faz isso. Em vez de sua literatura representar tipos e constituir a defesa de uma ideologia específica, ela trata dessas questões sociais em meio a uma reflexão mais profunda – a da existência e do vazio humanos, especialmente diante do cenário das grandes cidades. Sob esse ponto de vista, podemos afirmar que

estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coerciva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54)

Sem defender ideologias ou levantar bandeiras partidárias, Mutarelli constrói uma linguagem narrativa que reflete, entre outras coisas, sobre literatura e representação, fortalecendo um realismo “cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa envolver o leitor efetivamente na realidade da narrativa” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 59). Karl Erik Schøllhammer formula uma reflexão sobre aquilo que chama de estética do afeto:

o desafio literário se coloca em termos de uma estética do afeto, entendido aqui como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética. Se o realismo histórico é um realismo representativo, que vincula a mimesis, a criação da imagem verossímil, ao efeito chocante da sua ruptura, o realismo afetivo, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensuais da realidade. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 145)

Esses efeitos sensuais da realidade nos remetem de imediato à narrativa de Lourenço Mutarelli. Em seus romances, o cotidiano é retratado a partir dos objetos e lugares, estes últimos espaços geralmente fechados, nos quais juntam-se os cheiros de cigarro, café ou

---

recorrente, com grande visibilidade tanto nas cidades quanto no campo, a do andarilho andrajoso e demente” (DALCASTAGNE, 2005, p. 58-59). Aqui, vale lembrar a condição de Júnior no romance *A arte de produzir efeito sem causa*: passa muito tempo andando sem rumo pela cidade, sofre com dores de cabeça, crises epilépticas e afasia, e também possui traumas amorosos e problemas familiares, entre eles a traição da esposa e a dependência química de seu irmão mais novo.



sabonete; também os sons, como discos de vinil, gritos da rua, barulho da TV; e também as texturas e cores, como as do azulejo do banheiro, tapete e papel do saco de pão. Espaços e objetos que servem para revelar a classe média presente em suas histórias, com suas formas de consumo, crenças e hábitos.

De outro modo, a estética do afeto também se encontra na literatura de Mutarelli a partir do momento em que percebemos que, mesmo que haja violência, morte e loucura dentro de suas histórias, nada disso é usado para chocar, banalizar ou imprimir no texto uma tentativa desesperada de realidade. Beatriz Resende chama a atenção para a quantidade de produções na atualidade – sejam elas romances, filmes, minisséries ou telenovelas – que lançam mão do tema da violência. A autora destaca a indiferença com que esse assunto é trabalhado, no qual a banalização da morte é constante, em favor dessa tentativa de realismo.

Em seus romances, Lourenço Mutarelli nos conduz ao mundo do personagem, convidando-nos a entrar na narrativa e acompanhar seus momentos mais íntimos. Mas essa intimidade está sempre em diálogo com a realidade social, econômica e afetiva do sujeito: as dificuldades financeiras, a influência midiática, a falta de comunicação entre as pessoas, os problemas do trabalho, as crises familiares e amorosas etc. Desse modo, podemos dizer que “a literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15), e, por essa razão, nos romances mutarellianos encontramos uma simbiose no trato interno e externo dos personagens.

Em Mutarelli, não tomamos conhecimento tão somente do fato de Júnior estar afásico e transtornado psicologicamente (em *A arte de produzir efeito sem causa*), mas acompanhamos a obsessão do personagem pelo ato da escrita – ainda que sem nexos – através de rabiscos, gráficos e imagens que o próprio livro apresenta: neles podemos ver até a cor da caneta e a letra do personagem. Por meio da obra de Mutarelli, podemos perceber algumas diferenças que marcam o realismo histórico do novo realismo: a relevância da voz e dos gestos do personagem, a proximidade entre o escrito e o leitor, a experiência performática do texto no ato da leitura, enfim, todos esses aspectos que não faziam parte da maioria dos romances do realismo histórico. Essa diferença se torna mais marcante ainda se considerarmos que,

enquanto o realismo histórico surgiu ligado a uma visão utópica de uma sociedade justa e organizada racionalmente, o foco dos escritores de hoje é estreito, fragmentado, particular, e, em alguns casos, preocupado com a denúncia e com a intervenção política e ética em aspectos marginais e locais das injustiças, violências e misérias que caracterizam nosso mundo contemporâneo. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 134)

Nessa esteira, a literatura de Mutarelli trabalha com o fragmento, resgatando memórias, sentimentos e histórias das próprias personagens, a fim de levar até o leitor a realidade que se encontra por trás das ações e pensamentos de cada um. Desse modo, não é mais o narrador que traça o perfil da personagem e desenvolve seu enredo em cima disso, mas sim a personagem que surge na narrativa e estampa sua marca pessoal na história. Lançando mão dessas características,

percebe-se, nos escritores da geração mais recente, a intuição de uma impossibilidade, algo que estaria impedindo-os de intervir e recuperar a aliança com a atualidade e que coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país [...]. O uso das formas breves, a adaptação de uma linguagem curta e fragmentária, e o namoro com a crônica são apenas algumas expressões da urgência de falar sobre e com o 'real'. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15)

No mundo contemporâneo, vivemos uma cultura midiática cada vez mais centrada na exposição da realidade, mas numa realidade pautada em mostrar aquilo que se julga ser “a vida real”:

O que mais interessa à mídia de hoje é a ‘vida real’. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmera oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, reality shows, entrevistas, programas de auditório e todas as formas imagináveis de situação em que o corpo-presente funcione como eixo. Na literatura, a situação não é muito diferente nem melhor; [...] o que mais se vende são biografias e reportagens históricas, confissões, diários, cartas, relatos de viagens, memórias, revelações de paparazzi, autobiografias e, claro, autoajuda. [...] tapa-se o sol com a peneira, ignorando-se a realidade mais próxima em sua real complexidade. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 56)

Diante desse quadro, a literatura que almeja expressar a realidade do país precisa encontrar alguma outra forma criativa e significativa para representar o cenário contemporâneo. Schøllhammer observa que a produção literária recente tenta conciliar duas

vertentes aparentemente opostas: a da experimentação da linguagem, “modernista”, e a realista e engajada. Com isso, o realismo literário contemporâneo, para o crítico, teria um caráter performativo, constituindo então o que ele chama de realismo performático:

Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performativo e transformador da linguagem e da expressão artística em detrimento da questão representativa. Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57)

Diante das características que marcam a estética literária de Lourenço Mutarelli, percebemos que o tipo de realismo que o autor produz difere muito do realismo midiático<sup>28</sup>, muito comum na indústria cultural, pautado em utilizar os meios de comunicação para fazer uma superexposição da intimidade de anônimos e famosos, dos acontecimentos políticos e econômicos atuais, atribuindo sempre o conteúdo de veracidade e inovação a esse tipo de cenário.

O realismo de Mutarelli é diferente até mesmo do realismo de seus contemporâneos, uma vez que os elementos insólitos de sua obra atuam como linguagem e expressão próprias de seu estilo. Esse estilo, em Mutarelli, é trabalhado através de procedimento de leitura no qual leitor acompanha, através da narrativa e da performance dos personagens, o absurdo processo transformador que o mundo atual, com todo o seu caos e paradoxos, gera na vida de cada um, isto é, o que essa realidade faz com a mente de cada pessoa. Mutarelli cria a realidade da própria narrativa, transforma a escrita performática em uma experiência para o leitor, trabalha com texto e imagem para além de um caráter de associação representativa.

---

<sup>28</sup> James Wood, na obra *Como funciona a ficção*, disserta sobre o “realismo comercial”, que parece ser uma ideia semelhante a do realismo midiático, contribuindo para seu entendimento: “Ninguém há de negar que esse tipo de escrita realmente se tornou uma espécie de manual invisível, onde não notamos mais seus artificialismos. Uma das razões é econômica. O realismo comercial monopolizou o mercado e se tornou a marca literária mais poderosa. Devemos esperar que essa marca se reproduza economicamente, sem parar [...]. O gênero mais privilegiado em termos econômicos dentro desse ‘realismo’ totalmente apático é o cinema comercial, de onde a maioria das pessoas, hoje em dia, extrai a ideia do que é uma narrativa “realista”. (WOOD, 2011, p. 199)

## 2.3 A escrita performática

Um dos aspectos já citados sobre a literatura brasileira contemporânea é a multiplicidade (RESENDE, 2008), isto é, o fato de termos diferentes referências na literatura em relação à linguagem, aos formatos e ao contato entre autor e leitor, num âmbito múltiplo, heterogêneo, além de uma maior qualidade do texto literário, graças à experimentação inovadora e à escrita cuidadosa. No entanto, se temos um número cada vez maior de escritores e publicações, bem como maior qualidade na escrita dos textos literários, como a literatura e o escritor podem imprimir sua marca nesse mercado – e mais –, como podem competir com as formas de realismo midiático tão dominantes na sociedade atual?

Esse tipo de questionamento nos faz pensar primeiramente sobre o papel da literatura frente às outras mídias e aos outros discursos. Sobre esse tema, Karl Erik Schøllhammer alega que

a compreensão da história, mesmo em seus formatos tradicionais, depende sempre de recursos narrativos e, como se sabe, o dispositivo ficcional tem sua presença reconhecida também em discursos científicos. Mas se a ficção e a narrativa existem tanto na história científica quanto no romance, devemos exigir que a literatura mostre o que ela e somente ela pode fazer, o que nenhuma outra mídia, nenhum outro discurso, consegue. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 6)

Mas o que somente a literatura, tão somente ela, pode fazer? Que poder reside na palavra escrita? Para Antonio Candido,

assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentidos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. (CANDIDO, 1989, p. 175)

Nota-se que, na nova geração de escritores brasileiros, não é mais fundamental entender questões como as da identidade nacional, tal qual as gerações anteriores buscavam – seja na tentativa que o Romantismo empreendia, ao forjar um conceito de identidade exterior

à cultura europeia; seja na tentativa do Modernismo, em pensar uma identidade brasileira por meio de uma operação antropofágica. Por conseguinte, “se o presente modernista oferecia um caminho para a realização de um tempo qualitativo, que se comunicava com a história de maneira redentora, o presente contemporâneo é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12). A busca pelo novo, por algum tipo de resgate histórico sobre o passado nacional, já não é uma constante na literatura atual.

A literatura contemporânea busca a expressão do cotidiano, do efêmero, por formas que tentem dar conta do caos e da multiplicidade de referentes do mundo. Assim, nesses autores, “há certamente uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ‘ficção do momento’ quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 13). Essa presença performativa se manifesta na escrita literária e na conduta do escritor, que na contemporaneidade torna-se uma figura múltipla, dialogando com vários campos do saber e presente em diversas mídias, desempenhando diferentes funções profissionais.

Para Schøllhammer, os autores reformulam o seu compromisso com o mundo real por meio de sua imaginação “mais ou menos historicizada”, e, ao perceberem que a credibilidade referencial e a fidelidade representativa não são itens fundamentais para a narrativa, tornam-se capazes de criar um novo tipo de ficção, guiada pela escrita performática. Assim, a realidade do texto, “surge na voz que nos toca sem mediação e sem justificativa, emerge da vida própria dos personagens e da necessidade ética e política de escutar e ser movido pelos eventos colocados em cena” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 6). O crítico ressalta que “o conceito do ‘performativo’, do ‘performático’, entrou nos estudos literários pela primeira vez em 1955, quando o linguista Austin usou o termo para definir um ato de fala particular que realiza a ação à qual parece se referir” (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 141). Diante das questões citadas, o aspecto performático surge como uma importante via para o tráfego da literatura contemporânea, tanto em relação à postura do autor, como na forma de construção do texto literário. Para Alex Beigui,

a abertura na universidade para artistas que investigam seus próprios processos de escrita, estudos acerca de temas que extrapolam o universo literário, uso de aportes para além do que pede o objeto, confronto com uma tradição de leituras obrigatórias, resistência à definição *a priori* da pesquisa, busca das marcas biográficas e

autoficcionais do artista na obra, imersão de temas propositivos no conjunto da obra, diálogo entre diferentes mídias, são algumas das características da crítica performativa do texto. (BEIGUI, 2011, p. 31)

Ainda segundo Beigui, “os estudos da performance permitem atravessar espaços encobertos por disciplinas específicas, abrigando um universo cada vez maior de noções assimétricas, distantes dos parâmetros curriculares convencionais” (BEIGUI, 2011, p. 28). As investigações sobre performance estão cada vez mais presentes nos estudos universitários, são trabalhadas com frequência dentro do campo das artes visuais e artes cênicas – mas nos últimos tempos também têm ganhado espaço nos estudos literários<sup>29</sup>.

A performance possui um forte vínculo com a *body art* – manifestação artística que se popularizou na Europa e nos Estados Unidos na década de 60 –, nela o *performer* utiliza seu corpo como forma de expressão, geralmente em apresentações ao vivo, nas quais o espectador pode observar ou até interagir.

O termo *body art*, assim como o termo *happening*, agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena [...]. O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi levado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui uma atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (GLUSBERG, 1987, p. 42)

Ao contrário do que se pode pensar, a performance não está ligada somente aos parâmetros da *body art* dos anos 60 – na verdade esta está diluída dentro dos estudos sobre performance, embora seja inegável que muitos preceitos da *body art* sejam influentes na performance literária. Sobre este campo, podemos dizer que

atribuir uma natureza performática à escrita literária poderia se justificar, entre outras coisas, pela identificação de uma encenação do si mesmo da palavra para um outro, isto é, do verbo para o sujeito, na qual aquele (verbo) se vê movido por um desejo de se deslocar, provisoriamente, da página impressa e de se inscrever (a partir de uma reescrita ou de uma escrita outra, realizada pelo leitor) na efemeridade

---

<sup>29</sup> Vale lembrar a dissertação de Fabiana Bazilio (UERJ), sobre a performance literária na obra de João Gilberto Noll. Ver: FARIAS, Fabiana Bazilio. *A nervura luminosa do instante: o instante como performance literária na obra de João Gilberto Noll*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2011.

performática da tela da consciência ou da imaginação do receptor. (LEAL, 2008, p. 1)

Destarte, assim como o *performer* das artes visuais, o escritor também atua como instrumento de sua escrita, tornando-se um *scriptor*<sup>30</sup>. Sob esse prisma, “escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação” (BEIGUI, 2011, p. 29). Podemos identificar, através do próprio gesto de escrever usando as mãos, uma forma de performance, que dará origem a um texto no qual o aspecto performático também se fará presente dentro do processo de criação.

Na obra de Lourenço Mutarelli a performance é uma ferramenta facilmente reconhecível. É impossível pensar no artista sem considerar seu tráfego pelos diferentes campos artísticos, e por isso torna-se evidente encontrar em suas obras a influência da pintura, do teatro, do cinema, etc. Em muitos de seus romances, a narrativa é composta por elementos cinematográficos, como em *Miguel e os demônios*: as primeiras palavras do romance são “Tela branca”, seguidas de uma descrição de uma câmera dando close em uma mosca que se debate contra o para-brisa de um carro, depois o barulho da mosca amplificado, ensurdecedor, e após isso a câmera capta outros detalhes em *zoom*, como o rosto de Miguel. Assim a narrativa segue, apresentando vários diálogos entrecortados por técnicas cinematográficas, como se texto fosse análogo a um roteiro. Já no romance *O Natimorto*, Mutarelli opta por um texto mais teatral, colocando o “nome” dos personagens antes de cada fala, trabalhando com pausas entre os diálogos dos personagens, e a escolha de um cenário concentrado em um quarto de hotel, no qual os personagens se movimentam bastante, dialogam e fumam continuamente.

Karl Erik Schøllhammer observa que o hibridismo da prosa brasileira, a partir da década de 1980, dá-se especialmente pela interação entre literatura e outros meios de

---

<sup>30</sup> Para Roland Barthes, “o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora. É que (ou segue-se que) escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os linguistas, na sequência da filosofia oxfordiana, chamam um performativo”. Disponível em: <[http://www.ufba2011.com/A\\_morte\\_do\\_autor\\_barthes.pdf](http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf)> Acesso em: 05 Jan 2015.

comunicação, principalmente os visuais (cinema, vídeo, fotografia, publicidade, etc.). Diante disso, o crítico alega que

uma nova perspectiva visual é aberta na narrativa por meio do uso de técnicas do cinema – *flash*, mudança de foco, cortes, contrastes, elipses no tempo e ritmo acelerado –, que arrastam o narrador em movimentos continuamente estilhaçados, refletidos nas vitrines e nas imagens cinematográficas, criando, assim, uma atmosfera sem limites nítidos entre a realidade e as projeções fantasmagóricas. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 32)

Esse aspecto é evidente na literatura de Mutarelli, que constrói narrativas e narradores lançando mão desses elementos híbridos. Em consonância com essa percepção, Alex Beigui adverte que “no campo da escrita literária, podemos perceber a invasão de aspectos da teatralidade e da oralidade, além de um acúmulo de citações do cotidiano” (BEIGUI, 2011, p. 30-31). Tudo isso pode ser visto nos romances de Mutarelli, especialmente em *A arte de produzir efeito sem causa*. É neste romance que nos concentramos a seguir, analisando como o texto mutarelliano se desenvolve pela via do realismo performático, evidenciando a questão da voz narrativa, das principais temáticas tratadas por Mutarelli, e outros aspectos relevantes presentes na obra.



### CAPÍTULO 3

#### A ESCRITA PERFORMÁTICA EM A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA

“O romance é o grande virtuose da excepcionalidade: sempre se esquivava às regras que lhe são ditadas” (WOOD, 2011, p. 102).

#### 3.1 O texto mutarelliano e os “contornos distorcidos da realidade”

– Às vezes não parece que tudo se repete?  
– Tudo se repete.

– É estranho. Outro dia falei com um tiozinho num bar e sabe o que ele falou?  
– Que tudo se repete?

– Não, ele falou que a realidade não o convence.  
– Não vai me dizer que te convence?  
– Cada vez menos.

(Lourenço Mutarelli, *A Arte de produzir efeito sem causa*, 2009, p. 113)

A tentativa de falar sobre a realidade, encontrar meios de representar a vida e o cotidiano, sempre foi uma constante na arte. A literatura não se esquivou desse desejo. Para Izabel Margato, “os postulados e a produção de artistas e intelectuais do século XIX constituem os textos de fundação da arte realista que, ancorada na noção de referencialidade, será retomada e recriada em diferentes momentos do século XX” (2012, p. 10). Ao longo desse tempo, percebemos mais claramente que as formas de representação, bem como a compreensão sobre o processo representativo, são dependentes de construções sociais e do tempo histórico. Na contemporaneidade, “se a intervenção e a preocupação de referencialidade são recuperadas e mantidas, elas ganham, agora, novas configurações que rasuram o modelo de representação mimética proposto no século XIX” (MARGATO, 2012, p. 11).

A reflexão sobre como a arte elabora o real teve como precursores os escritos de Platão e Aristóteles, que “falaram do processo de recriação do real na arte – a mimese – e também de uma convenção cara à sua época – a verossimilhança –, que diz respeito a um modo de realizar a mimese” (RODRIGUES, 1988, p. 19). Assim, para os filósofos, um texto era verossímil por seu grau de fidelidade à natureza. Nessa esteira, os estudos literários ocidentais tomaram como obra inaugural a *Poética*, de Aristóteles. Considerações são feitas até hoje sobre os conceitos presentes na obra, gerando discussões sobre a execução da

representação no campo artístico. No Brasil, os estudos de Luiz Costa Lima sobre a mimesis<sup>31</sup> merecem destaque, e é por meio deles que almejamos entender a relação entre o real e sua representação, tendo em vista o romance *A arte de produzir efeito sem causa*.

Luiz Costa Lima reflete sobre o conceito de mimesis associando-o à questão performativa, em detrimento da *imitatio*, que alude à representação modelar. Desse modo, a mimesis é compreendida como processo, encenação e produção. O autor explica que

o fenômeno da mimesis supõe a combinação de dois fatores: semelhança e diferença quanto a um referente; que, no caso da mimesis poética, em oposição ao que sucede na mimesis do cotidiano, a *diferença* é o vetor que domina sobre a *semelhança*. Vale então a pena aí destacar a distinção que então estabelecia entre *mimesis da representação* e *mimesis da produção*. A segunda é mais rara, porém explica melhor o próprio fenômeno a que pertence. Por quê? Porque é caracterizada por não seguir o perfil de algo previamente presente na expectativa do leitor/receptor, senão em constituir esse objeto por seu próprio argumento. (LIMA, 2010, p. 128)

Para Costa Lima, tanto a mimesis da representação quanto a mimesis da produção possuem a combinação entre semelhança e diferença. Todavia, a mimesis depende da correspondência sensível entre o agente e aquilo/aquele de que ele se aproxima, e assim o vetor “semelhança” não lhe basta, ou, na visão do teórico, basta apenas quando se trata do mimetismo animal – a exemplo do lagarto que mimetiza o meio em que se encontra para se esconder dos predadores. Para explicar a mimesis humana e o vetor “diferença”, Costa Lima cita o processo da mimesis exercido por um ator:

este precisa sair de si, despersonalizar-se para absorver na semelhança que cria a diferença do personagem que encarna. Sim, continua a preponderar a semelhança. Mas compare essa atuação com aquela, este ator com aquele e, inevitavelmente, a diferença ressaltará [...]. Entendamos que a mimesis supõe a criação tensa, muitas vezes conflitiva, entre a busca de assemelhar-se e a afirmação da diferença (deveria acrescentar: a diferença não resulta da incapacidade de assemelhar-se por completo mas sim do esforço contrário e complementar de introduzir... a diferença). (LIMA, 2010, p. 382).

É possível também compreender o processo da mimesis do ator tendo em vista o autor de literatura. Os escritores contemporâneos buscam, por meio da escrita performática,

---

<sup>31</sup> Para melhor compreensão, ver: LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

estabelecer a diferença entre sua literatura e a de outrem, escrever sobre a realidade sem se prostrar diante da velha cartilha do realismo histórico. Nesse sentido, o texto literário atua como elemento que permitirá saber qual a diferença que esse tipo de literatura possui em meio a tantos outros textos literários, qual a diferença entre este escritor e seus pares, qual a diferença entre a literatura e as mídias. Assim, percebemos que os processos de criação do texto performático são fundamentais para o mergulho em um romance como *A arte de produzir efeito sem causa*.

O que gerou todos os abalos na vida de Júnior? Mutarelli deixa muitas possibilidades em aberto, sobretudo com a irrupção do insólito na narrativa, como pudemos ver no primeiro capítulo desta dissertação. Mesmo em meio a tantas possibilidades de interpretação, é relevante o modo como o autor aborda determinados temas, tais como o trabalho, o consumo, a família, a violência. Esses temas, sempre presentes em diversas partes do romance, nos ajudam a compreender as relações que os personagens estabelecem entre si, ou mesmo a dificuldade de se comunicar uns com os outros, sobretudo no caso de Júnior.

### **3. 2 Trabalho, consumo e a questão da identidade: o bom filho a casa torna, mas “filho ruim também retorna”**

“O metrô está vazio. Já passa das onze. Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala. Respira com dificuldade pela boca. Seu rosto parece uma máscara. A máscara do desengano. Ou do engano?” (*A Arte*, p. 11). As primeiras frases do romance de Lourenço Mutarelli já denunciam alguns aspectos sobre o personagem Júnior: estamos diante de um homem em crise, cansado, que carrega uma pequena mala – que por sinal é o único bem material que lhe restou: “deixou tudo para trás. Não levou o velho Uno, nem deu um beijo no filho” (*A Arte*, p. 33). Progressivamente, conhecemos um Júnior desempregado, voltando à condição de filho dependente do pai e de favores alheios. Ao longo da história nos é revelada a face de um homem com sérios problemas, que não se limitam ao campo econômico ou social, mas adentram no campo médico: abalos psíquicos e físicos, que acompanhamos por meio das alucinações, sonhos, dores de cabeça, obsessão pela escrita e crises epiléticas do personagem.

Desempregado, Júnior gasta seu tempo andando pelo bairro. Frequenta um bar, onde ocasionalmente encontra Mundinho, um velho camarada dos tempos de escola, que agora “presta pequenos serviços à comunidade. Faz o jogo do bicho e vende maconha” (*A Arte*, p. 38). Júnior tem oportunidade de conseguir um trabalho com os bicos que Mundinho afirma arranjar, como o de manobrista e garçom. A princípio, Júnior cogita as possibilidades, mas, na volta para casa, pensa com ojeriza na proposta:

Agora ele ri enquanto caminha. Manobrista. Manobrista, o caralho. Até parece que isso é coisa pra ele. Não nasceu pra isso. Ele é o homem das planilhas. Aprendeu a mexer com Excel. Não vai andar para trás. Garçom? Piorou. Ele não vai servir ninguém. Que se fodam todos [...]. Uma ideia vem ocupando sua mente. Será que ele realmente precisa voltar a trabalhar? Por que não ir levando, empurrando? Enrolando o pai. Onde come um comem dois. Não há motivos para reconstruir sua vida. Deixa estar. Enquanto houver o sofá e as reservas de Bruna, para que trabalho? (*A Arte*, p. 101-102)

Júnior sai com frequência pelas ruas, volta para casa e é questionado por Sênior sobre a procura por emprego. Está sem dinheiro, passa boa parte da narrativa tentando conseguir algum emprestado, até que, depois de algum tempo esperando, recebe do ex-chefe o depósito de seu último salário: “Quando ele retira as notas da boca do caixa eletrônico, talvez valvulado, a euforia aumenta. [...]. Enche a carteira. Até sua postura muda. [...] Precisa gastar o dinheiro para sentir que voltou a fazer parte da sociedade. Integrar-se” (*A Arte*, p. 114).

Zygmunt Bauman, na obra *A arte da vida* (2009), tece questionamentos em relação à felicidade humana, considerando de que modo nós, seres humanos, buscamos a felicidade. Nesse sentido, o autor percebe que muitas vezes, na sociedade líquido-moderna em que vivemos, a felicidade é associada à questão econômica, como se o crescimento deste setor e a capacidade de consumo fossem fatores determinantes para se alcançar uma vida plena.

Dentre os gastos de Júnior após receber seu último salário, o primeiro consiste em melhorar sua aparência, comprando calçados e roupas:

Entra numa loja de calçados. Observa os modelos. Não são caros. Para quem guarda mil reais na carteira. Gostou de uma botina. Parece de couro. Coisa para longas caminhadas e para escalar montanhas. Cento e vinte e cinco reais. Prova um modelo, envergonhado com o estado de sua meia, mas isso agora não importa. Vai pagar à vista e em dinheiro vivo. Novamente o atendente se abaixa e ajuda Júnior a calçar as botinas. Diz isso para impressionar o vendedor. E impressiona. O vendedor disse que caiu muito bem [...]. O vendedor tenta agora empurrar também um chinelo, e

tênis, meias e outras coisas que se enfiam nos pés [...]. Sai carregando com orgulho a sacola. Essa caixa de sapatos faz sentido e tem procedência. Ele conhece o remetente [...] Passa na Fidalgo. Compra cuecas, meias e mais duas camisas. Duzentos e trinta e dois reais. Paga em dinheiro. Mais sacolas, mais amor-próprio. (A Arte, p. 114-115)

Para Bauman, “marcas, logos e grifes são os termos da *linguagem do reconhecimento*. O que se espera que seja e, como regra, deve ser ‘reconhecido’ com ajuda de grifes e logos é o que foi discutido nos últimos anos sob o nome de *identidade*. [...] Mostrar ‘caráter’ é ter uma ‘identidade’ reconhecida” (BAUMAN, 2009, p. 21). Júnior, que estava há tanto tempo sem dinheiro, deseja utilizar seu último salário como forma de atestar seu pertencimento à sociedade, sua capacidade de ser reconhecido. Além disso, a caixa de sapatos da loja “faz sentido e tem procedência”, ao contrário das caixas anônimas que recebe. Após gastar com algumas roupas e sapatos, bebidas e comida, o dinheiro de Júnior acaba rápido. Nem a promessa que fez a si mesmo, a de devolver o dinheiro que “emprestou” da gaveta de Bruna, ele cumpre. Assim, continua sem trabalhar, enquanto Sênior permanece advertindo que “cabeça vazia, oficina do diabo” (A Arte, p. 36). Júnior passa a fingir que sai em busca de serviço, até se convencer de que não vai mais fazer qualquer esforço para trabalhar: “Já que é Júnior, que Júnior seja. Que o pai o sustente” (A Arte, p. 130).

Start Hall observa que são diferentes as concepções de identidade na modernidade, sendo a identidade do sujeito pós-moderno não fixa, essencial ou permanente. Nesse sentido, “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2004, p. 12). Júnior, como nos leva a crer o narrador, parecia ser um homem que possuía uma rotina, valorizando o trabalho e a família, reconhecendo-se nessas duas esferas, mas, após o trauma que sofreu, parece ter perdido seus referenciais, uma vez que não há mais nenhuma função social, afetiva ou econômica na qual ele se reconheça como agente.

A escolha do nome dos personagens Júnior e Sênior, indubitavelmente não é aleatória, e ela está relacionada justamente à questão da identidade. Sênior é um descrito na história como um homem “forte, bronzado e bem barbeado [...]. A única coisa que define a idade do velho são certas expressões antiquadas” (A Arte, p. 12). Aposentado, sustenta a casa com seu salário e o aluguel do quarto em que Bruna dorme. Compra um carro novo, seu primeiro carro

zero. Se preocupa com a saúde, pratica exercícios físicos regularmente e toma viagra para fazer sexo com sua namorada Lurdinha, uma senhora moradora do prédio. Um dia, Júnior descobre um furo na madeira da divisória do quarto de Bruna. Vai checar o outro lado do buraco, que dá para o quarto do pai: no local está o pôster de Carlos Gardel, grudado no fundo do guarda-roupas. Ele desconfia que o pai espreita a moça secretamente:

Júnior observa os gestos mecanizados do pai. Pensa no orifício do armário. Pensa que provavelmente o velho faça sexo com dona Lurdinha evocando as visões ocultas por Gardel. 0258986501. Sonda Lambda Universal. O velho assobia seu tema. Júnior observa o genitor desmascarado. Não sabe se o que sente é vergonha ou inveja [...]. Sênior parece mais forte que ele. Mais afortunado. (*A Arte*, p. 26)

Se a princípio Júnior acha asquerosa a ideia de o pai observar Bruna, depois cogita a hipótese de ele mesmo poder fazer isso: “a recém-descoberta sexualidade do pai leva Júnior a reavaliar a imagem que tinha do velho. Um pensamento o excita, talvez ele tenha uma chance de ocupar o observatório do pai nessas suas ausências” (*A Arte*, p. 27). Como vemos, Júnior parece considerar o pai um homem mais afortunado do que ele, seja na questão econômica, sexual ou amorosa, ou até mesmo em relação à saúde, uma vez que – ao contrário de Sênior que pratica exercícios físicos regularmente –, Júnior percebe que “precisa fumar menos, beber menos, comer menos. Corpo são em um mundo enfermo. A máxima de nossos dias: o importante é morrer com saúde” (*A Arte*, p. 42).

O narrador nos conta, em diferentes pontos da narrativa, alguns detalhes sobre a vida de Júnior. Quando era casado, possuía um Uno velho e seu salário era de 1300 reais – inferior ao da esposa Márcia, que sempre ganhou mais. Ela traiu Júnior durante uma viagem de carnaval para a praia, mantendo relações sexuais com o filho adolescente de Marco, chefe do marido: “Marco estava bem de vida. Ao menos para o padrão de Júnior. Carro do ano. Casa na praia. A última geração de aparelhos eletrônicos” (*A Arte*, p. 31). Depois do fatídico ocorrido, Júnior abandonou o emprego e a família: “se viu traído por todos e ainda não pôde assimilar o golpe. Quer esquecer, ou melhor, perdoar. Perdoar sempre, esquecer jamais” (*A Arte*, p. 33). No entanto, cabe ressaltar, Júnior nunca teve um pedido de perdão da esposa, sequer recebeu um telefonema para uma conversa sobre o ocorrido. Em suas lembranças, rememora que Caio, seu filho, disse um dia que sentia vergonha dele. As aproximações que Júnior tenta com Bruna sempre falham – a ponto de, após uma bebedeira, ele tentar estuprá-la:

Ergue-se do sofá e anda de um lado para outro. Confiante. Esse é o chamado da vida. Desperta! Levanta-se e anda! Gere vida! Faça filhos! Bruna!, ele grita. Sabe que é um eleito. Bruna!, ele grita. Assume o seu posto de soldado da vida. Bruna!, grita mais alto e mais determinado.

Bruna abre a porta do quarto e surge assustada.

- Que foi?

Bruna abre a porta do quarto e surge assustada.

- Você não percebe?

- O quê?

- Nós temos uma missão.

Bruna abre a porta do quarto e surge assustada.

- Quê?

- Nós temos uma missão. – Cobre o rosto enquanto chora emocionado. Gesticula sem conseguir falar, tamanho é o nó que estrangula sua garganta. Cobre o rosto enquanto chora emocionado. Anda na direção da moça. Ela recua, pressentindo o perigo. Júnior anda na direção da moça. (*A Arte*, p. 58)

Júnior tenta agarrar Bruna, mas na mesma hora é vítima de um ataque, que o faz ficar se debatendo violentamente no chão: “cada órgão parece independente e revoltoso. Júnior observa seu corpo estrebuchando. É constrangedor. Envergonha-se. Parece um peixe retirado da água. O corpo salta como se estivesse possuído” (*A Arte*, p. 59).

Diante desses detalhes sobre Sênior e Júnior, a escolha de suas alcunhas se torna mais clara. Sênior é José Lopes Rodrigues, mas só sabemos de seu verdadeiro nome porque aparece em um trecho da narrativa, uma única vez. Júnior é José Lopes Rodrigues Júnior – e costuma designar o pai, em seus pensamentos, apenas como Sênior. O narrador opta por usar apenas esse codinome em toda a história.

O nome do pai e essa alcunha que determina que ele não é o original. Júnior, a réplica [...]. E essa coisa de ataques, ele jura que já matou a charada. Já faz uns dias que vem notando que aquele velho não é seu pai. Sabe que é uma réplica de borracha e ainda por cima malfeita. Esse pai é um Júnior também. (*A Arte*, p. 132)

Em planos de carreira dentro de uma empresa, o tempo de trabalho e a experiência fazem parte da classificação que é dada a um funcionário. Os profissionais que estão em

início de carreira, geralmente possuindo cinco anos no mercado, recebem a classificação de júnior; os de seis a nove anos, pleno; a partir de dez anos, sênior, e de quinze anos, master. Nesse rol de classificações, o empregado júnior é aquele que acabou de sair de um cargo de estagiário, e por essa razão comete muitos erros, precisando de ajuda constantemente, tornando-se dependente do auxílio de alguém de um cargo superior. Já o funcionário sênior, por razão do tempo de trabalho, possui mais experiência, sendo capaz de revelar soluções, otimizar tarefas e cumpri-las com afinco. Os sêniore orientam e dão suporte aos funcionários de cargos júnior e pleno.

Mutarelli escolhe nomear pai e filho como Sênior e Júnior. No romance, o autor brinca constantemente com essa hierarquia, que atua também como forma de denúncia, um tanto quanto irônica, do fetichismo presente na gestão empresarial contemporânea, que possui um discurso de carreira que prega a competitividade, tornando os funcionários meros cargos que executam determinadas funções, aspirando galgar os cargos de chefia. No romance, temos Sênior – chefe do lar que exerce seu poder de consumo e pressiona o filho para que busque ganhar dinheiro: “Sênior joga pelas regras do jogo e só quer que o filho faça o mesmo. Mas Júnior não quer mais jogar. Cansou de perder. Está disposto a criar novas regras. Um novo jogo” (*A Arte*, p. 111). Júnior não quer ser sênior, deseja apenas continuar no seu cargo de júnior.

Júnior está numa condição parasitária. Essa condição é entendida por Gilberto Araújo (2011) como uma característica vampiresca dos protagonistas de romances de Mutarelli. Para o autor, “o alargamento dos vácuos existenciais dilata o abismo, de que os protagonistas procuram evadir-se inicialmente na posse de outra companhia” (ARAÚJO, 2011, p. 72). Júnior deseja continuar debaixo do teto do pai o quanto lhe baste, do mesmo modo que almeja manter suas despesas continuando a roubar o dinheiro da gaveta de Bruna. Além disso, sua afeição por ela é desmerecida a cada gesto de possível negação da companhia dele. Podemos atestar isso na ocasião em que, no apartamento de Sênior, ambos estão conversando na sala, mas ela se levanta do sofá e diz que tem que ir tomar banho e se arrumar, pois vai dormir na casa de uma amiga:

Então é isso que sente por mim?, concatena. Pois saiba que eu também não te quero. Não tanto assim. Poderia observá-la se trocando. Poderia desvendar sua nudez, mas não vou. Vou ficar aqui. Eu também não preciso de você. Garota, menina, criança mimada. Quando sair, para a casa da tua amiga, vou pegar mais do teu dinheiro.



Você vai patrocinar minha derrota. Foda-se. É isso que se ganha em querer bem. Então não te quero bem. Não te quero bem. Você é igual a tudo. A gente só pensa que quer. No fundo, tanto faz. Não faz diferença. Eu sinto desprezo por você e por tudo. Fodam-se. (*A Arte*, p. 104)

Júnior parece não ligar mais para ninguém. A preocupação com o filho e a mulher, a agradável companhia de Bruna, tudo isso é posto em segundo plano: agora ele só pensa em si próprio, em como se manter em sua cargo júnior. Mutarelli joga com a questão da identidade do personagem, que parece perdida de muitas formas no romance: primeiro, roubam-na literalmente, uma vez que Júnior é assaltado na mudança para a casa do pai, logo no começo da narrativa. Depois, o personagem procura pelo apartamento sua certidão de nascimento, para que a cartomante recomendada por Sênior possa fazer seu mapa astral, utilizando a hora de seu nascimento. Todavia, Júnior não encontra o documento:

Nada atesta o seu nascimento.

O umbigo é a única prova.

Uma cicatriz circular.

Circular e profunda.

(*A Arte*, p. 93)

Júnior não possui sequer documentos que comprovem seu nascimento ou sua identificação. Assim, Mutarelli nos mostra que “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2004, p. 13). À medida que se entrega à condição de júnior, dependente e mergulhado em seus próprios interesses, Júnior se torna mais estranho aos indivíduos ao seu redor, e passa a achá-los também cada vez mais estranhos. Sua memória, que nas primeiras partes do livro é trabalhada pela via da rememoração, aguçada pelos objetos que compunham sua infância e adolescência – fato que ressalta o reconhecimento de Júnior em relação à sua identidade social –, dá cada vez mais espaço a uma memória sombria, e continuamente expõe não só a escassez da memória afetiva, mas também a neurológica, culminando com seu processo de afasia: “Existem várias formas de afasia. Afasia é a surdez e a cegueira às palavras” (*A Arte*, p. 156).

### **3. 3 A violência na literatura contemporânea e os bonecos mutarellianos: “há sempre uma ameaça”**

Uma das questões mais pertinentes em relação ao modo como Lourenço Mutarelli arquiteta sua narrativa em *A arte de produzir efeito sem causa*, é a de como opta por um tipo de realismo que não se pauta nos moldes tradicionais do realismo histórico, dando preferência às vias do realismo performático. Já afirmamos aqui que a literatura do autor está mais próxima do “novo realismo”, do qual fala Karl Erik Schøllhammer, e que também ela difere de boa parte das produções de seus pares, a exemplo dos autores analisados<sup>32</sup> pelo crítico dinamarquês na obra *Ficção brasileira contemporânea*, entre eles Paulo Lins, autor de *Cidade de Deus*, Luiz Ruffato, autor de *Eles eram muitos cavalos* e Marçal Aquino, autor de *O invasor*.

Mutarelli explora, como muitos autores, as inúmeras faces do Brasil contemporâneo, com seu crescimento econômico, o consumo, a mídia, a globalização e as mazelas desse processo. Por essa razão, é fácil notar que a literatura do autor carrega temas atuais, uma vez que é cercada de referenciais da sociedade em que vivemos. Nesse sentido, ela trata da realidade presente em nosso contexto histórico, de fatos e características que compõem nosso cenário econômico, social e cultural. Entretanto, como já afirmamos, o realismo de Mutarelli é diferente do realismo de seus contemporâneos pelo fato de os elementos insólitos de sua obra atuarem como linguagem e expressão próprias de seu estilo; por ter um modo próprio de explorar temas como a violência e a solidão em sua obra. Ademais, o autor consegue falar sobre esses temas sem se apegar a referentes do realismo midiático, optando também por não nomear ou explicar com pormenores o contexto em que os personagens vivem.

A literatura contemporânea rompeu com a questão da representação modelar. Dentro dessa perspectiva, busca formas de construir uma narrativa performática, que se realiza no ato da enunciação. No entanto, há algumas questões importantes para serem sublinhadas sobre os romances contemporâneos, especialmente sobre o modo como tratam dados temas nas obras, principalmente o mais frequente nelas: a violência.

---

<sup>32</sup> Na referida obra de Schøllhammer, o nome de Lourenço Mutarelli é citado uma vez, na parte em que o crítico enumera as adaptações que Marçal Aquino fez para o cinema, entre elas a do livro *O cheiro do ralo*, primeiro romance de Mutarelli. Portanto, percebe-se que Lourenço Mutarelli não é um autor presente em obras críticas sobre a literatura brasileira contemporânea, e esse aspecto pôde ser notado nas diversas obras pesquisadas para esta dissertação.

Beatriz Resende (2008) destaca que a violência é o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil atual, especialmente a violência nas grandes cidades. Na literatura brasileira contemporânea esse é um tema recorrente, mas já está presente nos estudos literários desde a década de 70, a exemplo da literatura brutalista<sup>33</sup>, estudada por Alfredo Bosi. Na atualidade, não são poucos os romances que falam sobre a violência com uma representação mimética da realidade, explorando o tema como uma tentativa de registro documental, fato que aproxima esses textos daqueles do naturalismo do século XIX. Diante disso,

cada vez mais a crítica literária, sobretudo acadêmica, vem se ocupando do debate em torno do excesso de realismo utilizado nessas narrativas, perguntando-se até que ponto o ficcional não seria empobrecido, numa retomada de recursos anteriores ao moderno. Volta-se à questão dos limites entre o literário, o jornalístico, o sociológico. (RESENDE, 2008, p. 33)

Em muitos romances da literatura brasileira contemporânea, a ilusão do real é criada a partir desse simulacro do excesso de realismo: “vivendo em culturas que nos rodeiam por todos os lados de imagens em movimento, estamos habituados ao tipo de montagem que se esforça para ocultar seu artifício” (FIGUEIREDO, 2012, p. 129). Desse modo, a ambientação de muitos romances é explorada por meio conflitos entre diferentes classes e hierarquias; a exploração de âmbitos como bairros ou favelas, um texto cercado de nomes de ruas, de pessoas, de organizações, etc.; fatos históricos e figuras policiais, jornalísticas, políticas; enredos nos quais a corrupção, a violência e o sexo são temas interligados, e a narrativa carregada de certo amadorismo, como se fosse um registro cru de dada realidade: “do ponto de vista mercadológico, está em alta o que parece ser menos intermediado, aquilo que nos colocaria diante da brutalidade do real” (FIGUEIREDO, 2012, p. 127). Tudo é arquitetado na narrativa para dar o máximo de verossimilhança, como se o registro literário tivesse que apagar qualquer forma de denunciar seu caráter ficcional: a intenção é a de se aproximar ao máximo da “verdade”. A literatura jornalística e as mídias são muito apegadas a essa postura:

---

<sup>33</sup> “Essa literatura foi batizada por Alfredo Bosi em 1975, no livro *O conto brasileiro contemporâneo*, quando o teórico se refere às obras de Rubem Fonseca (principalmente os contos das décadas de 60 e 70), considerado um dos inauguradores da literatura brutalista no Brasil. Também conhecido como neo-realismo violento, esse gênero tem características bem específicas e, apesar de beber na fonte da literatura *noir* ou policial, ele possui outros atributos que o diferem desta”. Disponível em: <<http://blog.estantevirtual.com.br/2011/11/25/literatura-brutalista-%E2%80%93-uma-literatura-sem-abrandamento/>> Acesso em: 12 Abr 2015.

Esse diapasão que a literatura e a mídia exploram aproxima-se, portanto, de um padrão que se quer cruel, aquele que pretende colar-se ao que é considerado 'real', atrelando-se a uma possível prova da 'verdade', que ultrapassa a linguagem, a serviço da ilusão extratextual. A linguagem busca reduplicar o observado, ou mesmo o vivido, negando, de certa forma, o caráter ficcional do relato. A ótica adotada parte de um *a priori*, a 'realidade' observada, que se impõe. A narrativa então é a representação documental desse 'real', em sua materialidade, cuja intenção reside em anunciar a miséria e o horror de um mundo fechado em si mesmo, que é violento e, conseqüentemente, cruel. (GOMES, 2012, p. 78)

Nesse sentido, pensar na literatura de Mutarelli se torna interessante para percebermos o quanto ele não se apega a esse tipo de representação documental, tampouco busca apagar o artifício de seu texto. O autor não tece um tipo de narrativa extensamente descritiva sobre os lugares, quase não nomeia nenhum deles (não sabemos o nome do bairro de Júnior, o nome da empresa que ele trabalhava, o nome do bar que ele frequenta, etc.). Além disso, o enredo de *A arte de produzir efeito sem causa* está concentrado predominantemente dentro do apartamento de Sênior, e grande parte do texto é a interseção entre o pensamento de Júnior e do narrador, o que nos faz perceber que há ali o “envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se das verdades particulares, parciais” (FIGUEIREDO, 2012, P. 124).

Assim, a ambientação no romance é realizada de outra forma. O meio que Mutarelli encontra para apresentar esse cenário é, por exemplo, através do tempo em que Júnior fica no apartamento do pai sem fazer nada, e então resolve explorar o local, mexendo em caixas velhas que estão guardadas na estante da sala ou nos armários da cozinha: os objetos, por via memória de Júnior, são usados para nos situar em relação ao espaço e ao tempo em que ocorre o romance. Nesse entremeio, descobrimos que Júnior mora em um bairro de um grande centro urbano, caracterizado por fatores com os quais os moradores das grandes cidades brasileiras convivem, como o medo da polícia, de assaltos ou qualquer forma de violência.

Logo no início do romance, ao caminhar para a casa do pai à noite, Júnior é vítima de um assalto: “três garotos surgem das sombras e caminham silenciosamente atrás de seus passos. Disparam num repente, derrubando Júnior no meio-fio, e fogem levando a bagagem. Júnior, caído na sarjeta, numa água empoçada, com o supercílio aberto. Júnior desata a chorar. Chora sem som e sem lágrima” (*A Arte*, p. 11). Ao chegar no apartamento do pai, o

personagem diz que “bobeou”, como se estivesse que estar alerta para prevenir um assalto a qualquer momento, o que demonstra que a precaução em relação à violência já parece fazer parte da rotina. No apartamento, Júnior deita no sofá à noite e começa a prestar atenção nos sons ao redor: “Sirenes e buzinas. Um alarme anuncia que o veículo está sendo roubado e pede que liguem para um zero-oitocentos” (*A Arte*, p. 16). Todos os dias Júnior procura ouvir e entender o que o mendigo que grita da rua. Além do assalto sofrido por Júnior, Bruna também é assaltada, em um dia que volta para casa: “as ruas estão escuras. A garoa é muito fina. Não chega a molhar. Pensativa e alheira, não percebe a presença dos garotos que surgem das sombras, disparam na direção dela e arrancam sua bolsa” (*A Arte*, p. 196). Aqui notamos uma ressonância do que aconteceu com Júnior no início da história, pois assim como ele, Bruna é assaltada, perde seus documentos (incluindo a carteira de identidade) e passa a ficar cada vez mais distraída, concentrada na leitura dos livros de Burroughs. Percebemos, ao longo do romance, outros detalhes que exploram a violência e o caos nas grandes cidades:

Quando Júnior passa em frente a uma loja, que está fechada como todas as outras, o alarme dispara. Desconcertante. Antinatural. Um ruído ininterrupto. Monótono. Provavelmente alguém tentou roubá-la. Ou o alarme disparou por causa de uma súbita mudança climática. De qualquer forma Júnior apressa o passo. Não quer ser o suspeito. (*A Arte*, p. 49)

Renato Cordeiro Gomes observa, fazendo alusão a um texto de Martín-Barbero, que os meios de comunicação, ao tratar da violência generalizada vivida como um processo banal com normas e regulações, “vivem dos medos, do terror, e os exploram de forma doentia, agravando a desinstitucionalização da violência e colaborando na expansão do sentimento de impotência em relação a uma ação coletiva e no constrangimento do indivíduo ao território doméstico e a si mesmo” (GOMES, 2012, p. 74). No começo da narrativa Júnior é assaltado e derrubado no chão, batendo a cabeça na sarjeta. Quando se muda para o apartamento do pai é constantemente hostilizado pelo porteiro, que não se lembra que ele mora lá e pede que ele se identifique, mas, todas as vezes, sequer é capaz de anunciá-lo no interfone com o nome correto. Ao entrar no elevador com o pai, continua vigilante, percebendo que “curiosamente não há câmera. Não é preciso sorrir” (*A Arte*, p. 12). Desse modo, são muitas as formas em que a violência está presente no cotidiano de Júnior, sendo encontrada tanto como um sintoma físico como um psicológico.

Mutarelli não escreve sobre a violência lançando mão da modalidade de realismo brutal, tão comum na literatura brasileira contemporânea, que explora a violência por meio da crueldade, do derramamento de sangue, por meio de um discurso também bruto, que gera um vazio no processo de enunciação, desumanizando os personagens. O autor, na verdade, até desumaniza os personagens, mas opta por fazer isso com um humor irônico:

Júnior não consegue mais fingir que não percebe que aquelas figuras monstruosas são imitações pouco convincentes dos seres que antes habitavam a casa. São grotescas. A cara do pai é uma imitação ainda mais barata. Ele chega a ter nojo daquilo. É evidente que a cabeça do velho é de madeira pintada. Mal pintada. Os cabelos não passam de uma pelúcia barata. Seus movimentos também são mecânicos e desconjuntados. O corpo é estofado de palha. (*A Arte*, p. 206)

Esse caráter de desumanizar os personagens, transformando-os ou identificando-os como bonecos ou *réplicas* (termo que Mutarelli utiliza com frequência), é constante em toda a obra do autor. No romance *Jesus Kid*, o velho da cadeira de rodas parece um “boneco de cera”; na peça *Mau-olhado*, há apenas uma humana, Christina, enquanto os outros personagens são todos bonecos, “talvez manequins” – que ao cabo da história se convertem em *réplicas* de pessoas amontoadas no centro da sala de estar. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, vemos esse tipo de descrição com frequência:

Na TV a novela recomeça. Júnior observa o pai, que surgiu de repente em sua poltrona. O pai parece um boneco de borracha. A réplica do pai finge assistir à novela. Jovens de peito peludo andam pela tela. Moças magras com seios desumanos caminham em mínimas roupas coloridas. Júnior percebe que não são pessoas, não são atores. São criaturas de plástico. (*A Arte*, p. 69)

Outro exemplo dessa desumanização simbólica, mas que ao mesmo tempo revela um grau intenso de humanidade no romance, está na parte em que, mais uma vez, Júnior se dedica a prestar atenção nos sons ao redor, especialmente no grito do mendigo na rua:

Júnior parece ter compreendido o que ele fala. Parecia a maldita frase. *Heir's Pistol Kills His Wife; He Denies Playing Wm. Tell*. O outro desgraçado. Por que não abrir suas portas? Por que não acolher? A casa não é sua, mas Júnior não acredita mais em propriedade. O que tem a perder? Um desenho? [...]. Tudo se esvai. Tudo é ex. Talvez sua mãe tenha levado sua cabeça também [...]. Talvez seja preciso encontrar

sua réplica amontoada entre outras réplicas de aflitos. Falhamos. Devemos admitir que falhamos. Embora Júnior saiba que fracassou, não percebe que não foi o único.

Bastaria talvez perceber isso.

Somos uma piada grotesca.

Um equívoco.

Júnior não consegue se erguer.

Tudo roda. (*A Arte*, p. 106-107)

Júnior não vê somente os outros como bonecos ou réplicas, ele também se vê como uma réplica, e o narrador conclui que “somos uma piada grotesca”, a ponto de no final consolar o personagem, ao dizer que todos somos iguais, todos falhamos. Júnior, mesmo se sentindo também um autômato, olha seu semelhante com mais compaixão, como a que sente pelo mendigo que grita na rua. Segundo Karl Erik Schøllhammer:

A perda de determinação e de rumo dos personagens é uma característica que a prosa da década de 1990 iria prolongar, em narrativas que oferecem o indivíduo como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle. Personagens [...] são levados por forças desconhecidas da fatalidade ou da coincidência, o que resulta num profundo questionamento existencial (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 33).

Construir personagens que veem a si mesmos e aos outros como títeres é uma característica de vários romances de Mutarelli. Quando Júnior tenta estuprar Bruna, o desfecho da ação tem um inesperado malogro: a cena do personagem se “estrebuchando” no chão, de um modo ridículo, “como um peixe retirado da água”. Eis aí também uma forma de desumanizar os personagens, de maneira satírica. Após a tentativa de estupro, Bruna sente pena de Júnior e o perdoa. Apesar de o romance ter algumas cenas em que há algum tipo de intimidade entre os dois, eles não se envolvem sexualmente ou amorosamente.

Sobre Júnior e Bruna, torna-se interessante observar o quanto há uma aproximação da situação de ambos na história. No começo, Júnior volta para a casa paterna, largando emprego e família e, depois da chegada dos pacotes misteriosos, passa a dedicar seu tempo àquele material e sentir-se doente. De modo análogo, quando Bruna o ajuda a traduzir a frase e passa a ter contato com os objetos dos pacotes, torna-se cada vez mais cansada e com dores de

cabeça, especialmente depois de ver a imagem de um cartão postal com figuras demoníacas, que também está impressa no livro (Figura 1 – anexo p. 91), acessível aos olhos do leitor, como se, ao visualizá-la também corresse o risco de ser “contaminado” pelo mal. Assim, Bruna passa a pesquisar cada vez mais sobre Burroughs e sua obra: “começa a se interessar pela vida de Burroughs ainda mais do que por sua ficção. Resolve faltar na faculdade e seguir a pesquisa na internet” (*A Arte*, p. 199). Ao cabo da história, ela larga o emprego apenas para se dedicar às pesquisas, sem dizer para os outros que foi ela quem quis parar de trabalhar, tal como ocorreu com Júnior no início:

Bruna nunca gostou muito do seu emprego. Suportava-o para aliviar um pouco do fardo do pai, que já banca a faculdade e os gastos do dia-a-dia. Com o que ganhava no trabalho ela pagava o aluguel do quarto, e ainda sobrava um dinheirinho para o lazer. Sabendo que o pai poderia arcar com um pouco mais, ela resolveu largar o emprego para poder dedicar mais tempo a suas pesquisas. Naturalmente não disse aos pais, nem a Sênior, que a decisão partiu dela. Disse que fora demitida. Bruna passa a desenvolver uma verdadeira obsessão por Burroughs (*A Arte*, p. 205).

Mutarelli opta por desumanizar seus personagens de maneira metafórica e cômica, como bonecos; mas ao mesmo tempo, essa transformação acaba revelando a humanização que existe dentro de cada um deles, ao olharem para seu semelhantes, terem o exercício da reflexão, a percepção da complexidade do mundo e o cultivo do humor, aspectos esses que Antonio Candido (1989) destaca sobre o processo de humanização. Diante disso, “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 1989, p. 180).

Muitos autores da literatura contemporânea desumanizam os personagens por meio do reforço de estereótipos ou tipos. Para Carlos Reis, o *tipo* deve ser entendido como uma subcategoria da personagem, emergindo a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença. Essa presença faz do tipo uma personagem temática, no sentido em que ele é “tomado como uma figura representativa, como alguém que fala por uma classe” (REIS *apud* PHELAN, 1989, p. 3). Portanto, ressaltando o caráter insólito da narrativa *A arte de produzir efeito sem causa*, “o tipo, enquanto personagem que age de forma redundante e previsível, dificulta ou até inviabiliza o insólito; é *contra o típico* que o insólito ousa afirmar-se como tal” (REIS, 2014, p. 40).



Em alguns romances contemporâneos, muitas vezes alguns *tipos* são utilizados com o intuito de dar credibilidade à narrativa, numa tentativa brusca de chocar o leitor, procurando a “realidade” presente em nosso cotidiano violento, que condena (muitas vezes à morte!) prostitutas, gays, negros, moradores da periferia, etc. Sob esse ponto de vista, a grande problemática que reside nessa escolha documental em se falar sobre o real, é o fato de “representar o processo que nega às personagens à oportunidade de transformação. São as consequências da segregação social: viver à margem embrutece e desumaniza. Essa situação de personagens sem saída, à mercê de um destino opaco e cruel, tem se revelado uma das vertentes atuais da ficção brasileira” (GOMES, 2012, p. 82). Por isso, cenas de violência de natureza variada, como física, sexual ou verbal, tratadas com frieza e normalidade, estão largamente presentes em romances da literatura brasileira contemporânea, acompanhando dados *tipos* literários.

Mutarelli cria personagens que, ao cabo do romance, parecem não ter uma possibilidade de redenção. São sujeitos que, de algum modo, também são vítimas de exclusão social, seja por ter uma doença, ser desempregado ou simplesmente ter dificuldades de socialização. No entanto, a atuação deles não nos faz, de modo algum, acreditar que são personagens vazios, uma vez que uma de suas grandes características é refletir sobre o espaço ao redor, buscar o autoconhecimento como um tipo de saída, de sentido para a vida. Por essa razão, Gilberto Araújo percebe, em relação aos protagonistas de Mutarelli que, “da experiência abismal, agravada pela perda da linguagem, há um saldo (positivo?): o autoconhecimento [...]. O acesso à verdade interior é patenteado pela decadência” (ARAÚJO, 2011, p. 82). Ao contrário de muitos *tipos* da literatura brasileira contemporânea, predominantemente personagens de uma elite intelectual<sup>34</sup> detentora da palavra, os personagens mutarellianos falam, pensam, ganham voz na narrativa, escutam o que os outros têm a dizer, mesmo não sendo intelectuais nem pertencerem à elite econômica. Vejamos a conversa que Júnior tem com um bêbado, no bar perto de casa. O bêbado dialoga com Júnior, explicando-lhe um “esquema”:

---

<sup>34</sup> Questão presente na pesquisa de Regina Dalcastagnè, sobre *A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004: “Elite intelectual*. Fortemente representada no conjunto de personagens estudado, a elite intelectual ocupa de maneira ainda maior os espaços de voz. Personagens pertencentes à elite intelectual são 41,3% do total, 58,5% dos protagonistas e 68,3% dos narradores. Há uma forte associação da elite intelectual com a elite econômica; 52% dos integrantes da elite econômica são também caracterizados como intelectuais, porcentagem que desce para 18,2% entre os pobres e 11,1% entre os miseráveis. Neste último caso – intelectuais miseráveis –, as personagens passam por processo de mobilidade social, isto é, transitam por mais de um estrato social” (DALCASTAGNE, 2005, p. 59-60).

- Sabe? Eu descobri como funciona esse esquema.
- Ah, é?
- Você já viu aquele planetinha daquele livro do Pequeno Príncipe?
- Sei, acho que me lembro.

O outro faz um gesto com as mãos formando uma esfera no ar.

– É um planetinha, pequeno... Tem uma flor e acho que uma casinha... É assim.

Diz isso projetando a pequena esfera na direção de Júnior.

- Sei, sei...
- É isso, porra! É isso...
- Entendo.
- Entende, nada. Entende?!

O outro faz um gesto de desprezo que desmancha a esfera.

- Eles botaram a gente aqui.
- Claro...

– Deus botou a gente nesse planetinha do caralho. Do caralho do Pequeno Príncipe. Aí ele falou: Meu amigo, tudo isso é seu. Tem ali uma plantinha de merda que dá um fruto gostoso. Ali tem uma vaquinha de bosta que dá leite. E tem trigo para fazer o pão. Até aí tudo bem né?

- É tudo o que precisamos...
- É, mas aí ele mostra um buraco na terra. Um buraco feito uma cova.
- Certo...

– Então ele diz: Tudo isso é seu. E ainda vou te mandar uma mulher e umas crianças... Isso eu acho que é só pra encher nosso saco e distrair a gente dessa merda toda. Assim não sacamos o esquema, tá ligado?

- E qual é o esquema?
- Posso continuar?
- Claro!

– Então faz favor de não ficar me interrompendo. Bom! Aí Deus explica o esquema. Ele diz: Meu filho, isso tudo é seu. A única coisa que você precisa fazer é tapar aquele buraco. A tal cova que eu te falei.

– Sei.

– Pois então. Cada vez que esse homenzinho tapa a porra do buraco, acaba fazendo outro do mesmo tamanho. Percebe?

– Entendo.

– Então. É isso. É isso sem fim. Tapa um buraco, faz outro igual. Tapa um, faz outro. Até o dia em que o infeliz morre. Só assim você pode tapar um buraco sem fazer outro igual. O buraco é sob medida. (*A Arte*, p. 50-51)

Júnior não mais esquece a conversa com o bêbado, cantarolando diversas vezes “é a parte que te cabe nesse latifúndio...”, e outros trechos de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. O buraco do qual o bêbado fala parece simbolizar os contínuos problemas que as pessoas causam a si próprias. Na obra de Mutarelli isso pode ser visto em outra passagem, como na que Sênior, explicando a Júnior a causa de Olga ter levado a cabeça de Pedro para uma igreja, diz: “ele estava ruim. Foi por isso que ela levou a cabeça. Ela nem era religiosa. Levou por desespero. Ela queria ver ele fora do buraco que ele mesmo cavou” (*A Arte*, p. 92).

A subjetividade do personagem é explorada por Mutarelli também por meio de alegorias, de construções que o autor estabelece com outros personagens literários, outras histórias, como quando Mutarelli espalha em *A arte de produzir efeito sem causa* cenas nas quais aparece uma barata voadora, que importuna Júnior: “uma enorme barata voadora pousoa em suas costas, fazendo com que ele salte aflito e enojado. Este é o seu mundo, não dá pra acordar mais do que isso. Esmaga a criatura com a pá de lixo. Fica impressionado, incomodado, com a sensação de que a barata continua nele” (*A Arte*, p. 25). A sensação da barata em seu corpo também ocorre em outro momento da narrativa: “sente algo em suas costas e salta temendo a barata. Não consegue enxergar. Pisa num caco do copo e cai sentado no sofá. É apenas uma lasca de vidro, mas dói. Não era a barata, era só uma sensação” (*A Arte*, p. 29). Em vários momentos em que está fumando na área de serviço do apartamento, Júnior teme que a barata apareça. No entanto, à medida que sua condição psíquica se agrava, essa preocupação começa a cessar: “Júnior pega o maço e se instala junto ao vitrô da área. Esqueceu da barata” (*A Arte*, p. 85).

O narrador nos conta que Júnior nunca leu muitos livros na vida. Durante a adolescência leu *Porcos com asas*, mas do livro lembra somente que tinham muitos palavrões, e “nessa época leu *A metamorfose*, de Kafka, e alguns contos de Machado de Assis. Depois disso, só jornal e relatórios de autopeças” (*A Arte*, p. 36). Assim, percebemos que Mutarelli dialoga com a figura de Gregor Samsa, do clássico de Franz Kafka, *A Metamorfose*, explorando, em especial, a questão do trabalho e das relações familiares, tal qual Mutarelli faz

em seu romance ao tratar da história de Júnior. A barata mutarelliana atua como uma metáfora da condição de Júnior. A situação em que ele se encontra na narrativa, lembra a de Samsa em *A metamorfose*: um peso financeiro para a família, uma vez que o personagem não mais trabalha; a condição apática que, tal qual em Samsa, torna o personagem impotente diante das ações que antes lhe eram comuns, como a rotina de responsabilidades com a família e o emprego. No entanto, ao aceitar sua condição de júnior (com j minúsculo), com o tempo a barata não lhe importuna mais, não é capaz de causar mais temor algum: “espreita na área para ver se a barata o aguarda. Ninguém. Parece não haver ninguém no mundo. Um silêncio espantoso. Como o silêncio que antecede uma catástrofe. Há sempre uma ameaça, mesmo no silêncio” (*A Arte*, p. 130).

### **3. 4 Entre mais desenhos e mais letras: “como no ditado, oficina se faz”**

Ao abrirmos o livro *A arte de produzir efeito sem causa*, iniciamos não apenas a leitura de um texto escrito, mas visualizamos o trabalho de um escritor que também é ilustrador do livro. Mutarelli aproxima o leitor dos pequenos textos que Júnior lê ou das imagens que o personagem visualiza. No meio da narrativa, ele mostra as inscrições do DVD que Júnior recebe em um dos pacotes, por meio de uma fonte ortográfica específica, diferente da que compõe o texto narrativo propriamente dito. Visualizamos também os códigos que aparecem no computador de Bruna, quando ela e Júnior colocam os CDs que vieram no pacote (os CDs não abrem, pois só podem ser lidos em outro tipo de mídia). Vemos a ficha médica que deve ser preenchida por Júnior, com todos os dados solicitados, quando o pai o leva ao hospital. Visualizamos também uma imagem, semelhante a um cartão postal, que chega em um dos pacotes misteriosos recebidos por Júnior, com a ilustração de diferentes figuras mascaradas, possivelmente demônios.

No entanto, o grande diferencial da narrativa reside na presença do personagem que se manifesta graficamente na obra: desenhos que lembram um mapa astral, desenhos circulares – cheios de letras, números, rabiscos, traçados, retas, cubos e gráficos, todos feitos por Júnior (Figura 2 – anexo p. 91). “Os gráficos expressam o que ele não consegue dizer. O abstrato é o que importa” (*A Arte*, p. 166). Se quando viva, a mãe de Júnior “era invadida por teorias, era dada a ataques” (*A Arte*, p. 79), agora o filho parece estar da mesma forma:

Liga cada um dos pontos. O princípio da geometria. Dois pontos uma reta. Formas ocupam o espaço. Segue cruzando linhas, construindo gráficos. A cada nova folha a composição de sua geometria parece mais complexa, seus movimentos mais frenéticos. Enquanto executa sua matemática particular, não pensa em mais nada. Esvazia-se. Acalma. Embora as mãos e a cabeça continuem reproduzindo movimentos mecanizados. É quase um ataque. A afasia não apaga meramente as palavras, apaga as imagens e os vínculos entre as palavras e as imagens:

Agá e i erre apóstrofo esse pê i esse tê o ele cá i ele ele esse agá i esse dáblío i efe e.

Agá-e-i-erre-apóstrofo-esse-pê-i-esse-tê-o-ele-cá-i-ele-ele-esse-agá-i-esse-dáblío-i-efe-e.

Agarre após troféu esse peito esse teu ele cai ele esse... (A Arte, p. 136)<sup>35</sup>

Assim, é somente abrindo o romance de Mutarelli que perceberemos a dinâmica criativa do autor, ao mesclar texto e imagem. Contudo, é importante destacar, os desenhos não estão no livro puramente para representar referencialmente o processo de loucura do personagem. Prova disso é a distribuição deles – sem ligação com a cronologia do texto – desde o começo da narrativa, quando sequer sabíamos que o personagem adquiriria o hábito de desenhar. Além disso, em nenhum momento do romance os desenhos recebem alguma legenda ou explicação. É somente através de leitura do texto literário que conseguimos perceber que os desenhos são do personagem.

O primeiro pacote que Júnior recebe vem em uma caixa de sapato. Dentro dela há um pedaço de veludo vermelho e três CDs com gravações caseiras. Além disso, “um velho e amarelado recorte de jornal. Apenas a cabeça de uma matéria sobre um fato ocorrido na Cidade do México” (A Arte, p. 43). A cabeça da matéria traz uma notícia de 1951, sobre a esposa do escritor William Burroughs, morta acidentalmente pelo próprio marido com um tiro de pistola, enquanto ambos brincavam de William Tell. No entanto, a matéria está escrita em inglês: *Heir's Pistol Kills His Wife; He Denies Playing Wm. Tell*. Júnior não tem ideia do que a frase significa, pois não domina língua inglesa. Bruna tenta o ajudar com a tradução, pede ajuda de uma amiga, traduz a frase e descobre na internet a história do escritor *beatnik* William Burroughs. Mas Júnior não liga para a empolgação dela em relação à frase:

---

<sup>35</sup> O excerto do texto é fiel ao modo como aparece no livro, isso explica o fato de as fontes do tema serem diferentes.

Quanto à frase do jornal, no fundo Júnior sente que toda essa descoberta de nada serviu. Para ele a frase continua sendo um mistério sem solução. Cada vez mais, tem a certeza de que a tal frase só fará sentido para ele. Há algo particular nessa frase. Sua compreensão não é semântica, é abstrata. Quando ele enfim conseguir decifrar. (*A Arte*, p. 123)

Dentre todos os objetos misteriosos que Júnior recebe, é no pedaço de jornal que mais se apega, crendo que a frase que está escrita no velho papel se trata de algum tipo de enigma. Ele “está cada vez mais certo de que o segredo do enigma não está em seu conteúdo superficial. [...]. É outro idioma. É o seu idioma. Isso está conectado com seu conteúdo interno” (*A Arte*, p. 137). Nesse sentido, Gilberto Araújo percebe que a enfermidade que acompanha os personagens de Mutarelli “se enfraquece a saúde [...], fortalece a sobrançeria deles, manifestada, por exemplo, na capacidade de decifração do mundo. Os protagonistas de Mutarelli, trancados na paranoia doentia, acreditam que o mundo envia mensagens codificadas somente acessada pela inteligência deles” (ARAÚJO, 2011, p. 77). Percebemos que Júnior mergulha cada vez mais em seu passado, recordando sua infância ao lado de Olga, sua mãe, e assim “perde gradualmente o vínculo com o tempo social” (*A Arte*, p. 130). Dedicando-se cada vez mais ao seu recorte de jornal, ele se desvincula, de vez, da vida que possuía antes de morar na casa do pai:

Agora que não precisa mais ocupar a cabeça cuidando da mulher e do filho. Agora que não precisa entrar no transe da rotina. Agora que não ocupa o tempo com o trabalho. Agora que é Júnior voltou a morar com o pai. Agora sua cabeça é novamente livre para temer. Como no ditado, oficina se faz (*A Arte*, p. 173).

Júnior fica horas escrevendo em cima do papel que contém a frase do jornal, encaixando outras letras e tentando formar frases, acompanhamos esse processo o próprio livro (Figura 3 – anexo p. 92). Passa também a desenhar com mais frequência diagramas, letras do alfabeto, traços e formas geométricas: “Divide o desenho com traços longitudinais. [...] Centenas de traços concêntricos em torno de algo que pretende encapsular. [...] Risca. Precisa mapear sua dor. Mapear esse descontrole. O assalto que viveu. Essa estranha possessão” (*A Arte*, p. 62).

Júnior começa a manifestar seu maior grau de desequilíbrio escrevendo freneticamente nas folhas de papel que acha pela casa: acompanhamos oito páginas do livro (Figura 4 –

anexo p. 92) apenas com a frase *Heir's Pistol Kills His Wife; He Denies Playing Wm. Tell* escrita incessantemente, aspecto que evidência o realismo performático de Mutarelli: o leitor conhece a letra do personagem, e acompanha a modificação da ortografia dele ao longo das oito páginas, uma vez que sua letra se torna cada vez mais ilegível a cada página que viramos, como se ele escrevesse cada vez mais rápido, ao ponto de na oitava página mal podermos entender o que está escrito no papel. À medida que o ato da escrita se torna uma obsessão, seu domínio da língua materna diminui: sua fala se torna quase agramatical.

Luiz Costa Lima adverte que, na mimesis de produção, “a diferença do que se expõe na superfície do texto ou quadro quanto ao significado do que ali vê cumpre-se pelo desenrolar da própria cena verbal ou pictórica” (LIMA, 2010. p. 301). Assim, nesse tipo de mimesis

o enunciado precisa ser posto em movimento para que se veja que o próprio enredo se forma à medida que se desenrola. O exemplo mais simples para o leitor brasileiro é dado pelo processo de tupinização que acompanha o caçador de onça de ‘Meu tio o Iauaretê’ [de Guimarães Rosa] – à medida que o onceiro se transforma no animal que caça, sua própria linguagem se metamorfoseia. (LIMA, 2010, p. 301)

Para o crítico, a mimesis da produção põe em xeque o potencial contemplativo do receptor, “dele exigindo que o transforme na capacidade de captar a dinâmica que se opera nas letras e nos traços só aparentemente mortos de textos e de quadros” (LIMA, 2010, p. 302). Mutarelli executa esse tipo de mimesis, pois o modo como constrói o texto e distribui os desenhos em *A Arte de produzir efeito sem causa*, põe em movimento a debilidade mental de Júnior. Uma vez que ela está relacionada justamente à escrita, seus sintomas eclodem na narrativa, invadem as páginas com a letra azul da caneta *Bic* que o personagem usa: “Júnior pensava em tentar uma nova interpretação do texto do senhor Wm [...]. Pega a caneta e escreve coisas ásperas. A caneta é azul. Não, a tinta da caneta é azul. Escreve em azul” (*A Arte*, p. 136).

Outra cena em que podemos ver essa questão, se dá na chegada do terceiro pacote anônimo. Nele, há o nome completo de Júnior, mas o personagem não consegue abri-lo porque sua afasia já não lhe permite. Aqui percebemos como se figura o exemplo dado por Costa Lima, em relação à metamorfose da linguagem:

José Lopes Rodrigues Júnior. Dessa vez lacraram o pacote com um durex largo e resistente [...]. Volta para a cozinha para pegar uma faca. Parado no meio da cozinha com a faca nas mãos, tanta lembrar o que faz ali. E o porquê da faca. Desiste. Volta para a sala procurando refazer o trajeto para ver se recorda por que precisava de uma faca. Não lembra. É então que percebe que não consegue lembrar o nome daquele objeto que tem nas mãos. Um vazio ocupa uma região de sua cabeça. Essa é a sensação. Prata? Não, não é isso. Não consegue lembrar. Esgota-se na tentativa. Essa lacuna causa um pavor que percorre seu corpo em ondas de frio e calor alternadas. Avista o pacote. Isso o distrai. *Sedec* de meia-tigela, diria Sênior. Apanha o pacote e joga no lixo. Lacrado. Novamente ocorre a ação, Júnior joga o pacote no lixo. Sem saber que fazer, volta para a cozinha e o transfere para o lixo também. (*A Arte*, p. 133)

Ao lermos o que o narrador nos conta, temos a impressão de que a própria narrativa que temos em mãos vai se tornando mais complicada de ser executada, pois as palavras vão sumindo da cabeça de Júnior. Na mimesis da produção, descrita por Costa Lima, percebe-se “a correspondência que se estabelece entre um texto (verbal e visual) e algo externo não por meio de uma descrição ou pela conformação de formas e cores, mas sim pelo próprio modo como se cumpre o processo de criação” (LIMA, 2010, p. 149). Mutarelli executa aquilo que Schøllhammer (2012) afirma em relação ao realismo performático: nele, o próprio processo criativo é inserido na escrita. Assim, em *A arte de produzir efeito sem causa*, Mutarelli cria um narrador que, por meio da linguagem impressa na narrativa, por vezes fragmentada e caótica, expõe a transformação interna do personagem. O texto construído se funde com o processo psíquico que ocorre na cabeça de Júnior, e, por isso, surgem na narrativa *delays*, orações desconexas, repetições, frases pausadas – estas últimas evidentes pela escolha da pontuação no texto:

Com o esforço e com o amparo dos azulejos cor-de-rosa liga o chuveiro e entra. A água está fria. Gelada. Água fria na cabeça quente. Agacha-se. Observa a água que escoo pelo ralo. Entra no banheiro e se arrasta pelos azulejos cor-de-rosa. Liga o chuveiro e se agacha, recebendo o golpe de água fria. *Delay*. *Déjà-vu*. Percebe que não há toalha [...]. Puxa o tapete para dentro do boxe e o lava ali mesmo. Puxa o tapete. A cabeça não alivia. Seca os cabelos na blusa do pijama. Sai carregando o tapete e o corpo que pingam. Escorrega no chão da cozinha, mas não cai. Não cai pois já tinha visto a cena. Sabia que iria escorregar. Sabia que iria acontecer. Mesmo assim não pode evitar por completo. Não caiu, mas escorregou. Apanha uma toalha no varal. Puxa com força até o pregador se desprender. Não quer baixar o varal. Suspenso rente ao teto. O teto de um apartamento é o subsolo de outro. Pensa. Eu estou no inferno do andar de cima. Quem vive embaixo é o meu. Puxa a toalha até o pregador se desprejar. Percebe que no prédio ao lado, um andar acima, uma mulher observa a sua nudez. Sem graça, enrola a toalha. A cabeça lateja mais forte. Na cozinha procura aspirina. Acabou. Vai ao quarto do pai pegar suas roupas. A cena



toda se repete. Escorrega, apanha a toalha, alguém observa a sua nudez. (*A Arte*, p. 109)

Diante dos exemplos citados, percebe-se que a atuação do narrador é um ponto importante no romance. *A priori*, podemos dizer que a obra apresenta um narrador em terceira pessoa, heterodiegético – aquele que não participa da ação como personagem – e estilo indireto livre. Sobre este último item, o teórico James Wood assim explica:

A chamada onisciência é quase impossível. Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama estilo indireto livre, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – ‘terceira pessoa íntima’ ou ‘entrar no personagem’. (WOOD, 2011, p. 22)

Apesar de termos um narrador heterodiegético, que usualmente é reconhecido pela sua onisciência, é possível perceber que o narrador de *A Arte de Produzir Efeito sem Causa* não possui um conhecimento ilimitado sobre as ações dos personagens. Várias vezes, ele duvida daquilo que narra, não tem certeza das coisas que se sucedem, parece não conceber tudo o que ocorre nas ações do enredo, como acontece na parte que Júnior recebe um dos pacotes, contendo uma caixa misteriosa: “É uma caixa de sapato. Dentro há um pedaço de tecido, um veludo vermelho com cerca de quinze centímetros de comprimento e dez de largura. Ou seria o contrário?” (*A arte*, p. 43). Em grande parte do romance, vemos um narrador irônico, que comenta de forma jocosa a fala dos personagens, como a advertência que Sênior dá a Júnior quando este se prepara para o banho:

– Vai que eu vou pegar a toalha e a gilete. Não deve ficar com a barba assim por fazer. Isso te dá um aspecto de fracasso.

O importante é não demonstrar o fracasso. Júnior entra no pequeno banheiro de azulejos cor-de-rosa (*A Arte*, p. 12-13).

James Wood nos afirma que “o estilo indireto livre atinge seu máximo quando é quase invisível ou inaudível” (WOOD, 2011, p. 24). Sem dúvida, esses dois adjetivos compõem o estilo da narrativa em questão, pois em muitos excertos do romance ficamos sem saber exatamente onde termina a palavra do narrador e começa a do personagem.

Desde o início de *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, várias vezes o leitor se depara com uma série de números que surgem no começo ou no meio do parágrafo, entremeados com a voz do narrador:

02661210030. Sensor de rotação. O apartamento é pequeno. Um amplo, mas nem tanto, quarto com opção para dois. É o que a maioria faz, divide. Põe uma divisória de madeira. Sênior foi mais inteligente: aproveitou a divisória como fundo de um armário embutido. A outra parte do quarto ele aluga (*A Arte*, p. 15).

[...] Júnior aproveita e vai esvaziar a bexiga, mas o banheiro está trancado. 0227100142. Unidade de comando da ignição. Ouve o barulho do chuveiro e sente um perfume delicioso, provavelmente do shampoo. Só há um banheiro (*A Arte*, p. 17).

Através dos trechos acima, percebemos que ao lado de cada numeração que corta a narração, aparece o nome de alguma peça automotiva. Se trata do jogo mental que Júnior pratica constantemente na narrativa, no qual “procura relacionar, de cabeça, os seres das planilhas” (*A Arte*, p. 39). O surgimento desses números e peças se espalham pelo romance quase todo, diminuindo apenas no final. É possível perceber que o aparecimento desses itens está relacionado à função que o personagem exercia em seu antigo emprego, uma vez que “trabalhava na parte administrativa de uma distribuidora de autopeças. Uma fabriqueta que produz embalagens para kits automotivos” (*A Arte*, p. 31), por isso, ele conhece de cor cada número correspondente ao nome das peças que compõem um veículo.

Essa associação que Júnior faz entre nomes e números de peças automotivas não é colocada de balde no romance: Mutarelli almeja mostrar também a relação que o personagem possuía com o trabalho, em seu emprego de muitos anos na fábrica de autopeças. Uma vez desempregado, Júnior expõe ainda algum tipo de ligação com sua antiga rotina de trabalho, como se a função que executava estivesse impregnada de forma mecânica em sua cabeça, uma vez que passa parte da narrativa fazendo essas associações, evidenciando que em sua atividade no emprego sua memória funcionava bem, e ele era um funcionário dedicado. Esse fato sofre alteração no romance, quando Júnior se torna afásico: “não consegue lembrar de certas palavras, mas isso não lhe parece importante. Talvez por isso passe mais tempo calado. Hoje começou a sentir dificuldade até para encontrar palavras que o ajudem a pensar” (*A Arte*, p. 166).

Durante a narrativa, o leitor passa a perceber que, na verdade, mesmo que no romance haja um narrador que discorra acerca das ações que sucedem, o pensamento do Júnior emerge em meio à narrativa. Para James Wood, “podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala, e com quem fala – como ele lida com o mundo. [...] Ao contrário do cinema, por exemplo, o romance pode nos revelar o que pensa um personagem” (WOOD, 2011, p. 97). Assim, a impressão é que há uma narrativa em terceira pessoa de um narrador que se encontra o tempo todo dentro da cabeça do personagem, mas ao mesmo tempo o pensamento do personagem possui a liberdade de eclodir na narrativa, sem intermediação do narrador. É possível perceber essa performance narrativa de Mutarelli através dos exemplos já citados: quando Júnior liga os números aos nomes das peças, a narração parece ser interrompida por flashes de memória do próprio personagem, sem qualquer espécie de explicação ou descrição por parte do narrador. Sobre a figura do narrador, é importante lembrar que

na sua teoria do romance, Milan Kundera insiste que jamais o narrador (e muito menos o autor) deve ser mais inteligente que seu personagem. Para ganhar vida própria, a narrativa deve ser guiada pela lógica intrínseca das ações e não pelas intenções didáticas ou moralizantes do criador. O narrador deve abrir mão desse papel para que a ficção ofereça uma compreensão do material narrado que escapa até mesmo ao autor. Eis o que distingue a ficção literária da ‘ficção generalizada’ predominante em todas as áreas do consumo de histórias – na mídia, nas telenovelas, no cinema comercial. (SCHØLLHAMMER, 2012, p. 6)

A ficção generalizada, exemplificada acima por Schøllhammer, também pode ser vista de maneira crítica no romance de Mutarelli: “Júnior liga a TV e tenta acompanhar um programa pautado pela leitura das revistas semanais. Uma mulher feia, com uma voz esganiçada, fica sentada atrás de uma mesa folheando as revistas e lendo matérias para a câmera. As imagens, além da patética figura, são closes das fotos das próprias revistas” (*A Arte*, p. 20). Mutarelli se refere aqui aos programas de fofocas da TV, bastante populares no Brasil, nos quais a pauta é o consumo de histórias – por vezes invasivas, chocantes ou difamatórias –, sobre a vida das pessoas, sobretudo famosas. Para Karl Erik Schollhammer,

numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à ‘realidade’, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da ‘vida como ela é’, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não

apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 57)

Se o realismo midiático busca no choque e no exagero sua forma de ser autêntico, vemos que na narrativa de Mutarelli é o cotidiano, com seus contornos mais simplórios e banais, seus sons difusos e rotineiros, que ganha luz nas páginas do livro:

[Júnior] Volta à área para fumar um cigarro. [...] O mendigo continua a gritar a mesma frase ininteligível. Sobe num banquinho na tentativa de avistar o mendigo. No prédio ao lado, um andar abaixo, uma mulher esfrega roupas no tanque enquanto fala sozinha. Parece discutir consigo mesma. No mesmo andar, no apartamento ao lado, luzes estroboscópicas oscilam algum programa de televisão. Provavelmente fofocas. Provavelmente anunciando mais um fim de matrimônio e pondo em dúvida a sexualidade de algum galã. Talvez falem dele. Do cornudo que ficou feito uma estátua. As outras janelas do prédio ao lado nada revelam além de luzes acesas ou apagadas. (*A Arte*, p. 56)

O desejo de Júnior de conversar com alguém sobre seus infortúnios, os acontecimentos que sucederam antes da volta para o lar paterno, acontece uma única vez no romance: “volta para a sala e resolve abrir o jogo com Sênior. Não consegue mais guardar aquelas imagens. Precisa que alguém, além dele mesmo, se apiede da desonra que ele viveu” (*A Arte*, p. 69). Ao voltar, encontra apenas a TV ligada e a poltrona vazia, Sênior já havia ido dormir. Após isso, Júnior desiste da ideia de abrir o jogo. Se antes ele não conseguia dialogar sobre sua condição emocional, agora ele não consegue sequer se fazer entender por meio da fala. Percebemos isso quando ele pergunta à Bruna:

– Você já reparou que, cada vez que a gente acorda, tem que inventar tudo de novo?

– Tudo o quê?

– Temos que inventar tudo. Todo o passado. Isso é a memória. Essa coisa de inventar todos os dias enquanto passamos do... como se chama?

– O quê?

– Isso, o outro coiso de quando estamos dormindo?

– Que outro coiso?

– A gente faz isso rápido. É bem rápido, mas a gente faz isso todos os dias na hora que começa a vir para cá.

– Para onde?

– Para cá. Para acordar. Eu percebi quando fazia isso. É tudo invenção, sabe. É como aquele coiso... Como se diz?

– Eu sei lá. O que é isso que você está fazendo?

– A frase. Pode vendo?

– Mas a Letícia já mandou a tradução.

– Aquilo é besteira. Eu, você, tentar coisar uma amiga e tudo. Mas é besteira, não existe.

– Quem não existe? A Letícia?

– O inglês não existe.

– Tchau, vou tomar banho. Estou atrasada.

Bruna se fecha no banheiro.

– Isso é o que a gente chama de como é mesmo?

Júnior fala alto.

– Tudo tudo coisa sabe? Eu só não consigo lembrar agora. (*A Arte*, p. 168)

A memória semântica<sup>36</sup> de Júnior se esvai, enquanto sua memória episódica, tão cheia de referências do passado (como ocorre no início do romance), cede lugar à imaginação, apega-se a referentes cada vez mais difusos, aleatórios. Para Luiz Costa Lima,

um dos grandes obstáculos para a penetração no fenômeno da mimesis esteve no entendimento da ‘representação’ como imagem, criado no receptor humano, da coisa ou fenômeno percebido. Foi essa concepção de ‘representação’ que, presente de Descartes, serviu para a primazia concedida à ciência. Contra ela, tenho insistido em que a representação – não só a do objeto artístico, embora nele esse traço seja marcante – antes tem o caráter de efeito; a representação é efeito, a ponto de eu escrever representação-efeito, querendo dizer que ela não é a imagem fiel, a reprodução interiorizada de algo, senão o resultado do efeito que algo produz no sujeito. (LIMA, 2010, p. 129)

Ora, se a representação é efeito, compreendemos a escolha de Mutarelli ao criar o personagem e o narrador de *A arte de produzir efeito sem causa*. Se no romance do realismo histórico o personagem e o narrador eram categorias distintas, delineadas, podemos ver no romance contemporâneo a dissolução dessa hierarquia. A voz de Júnior e a do narrador

---

<sup>36</sup> “A noção de memória semântica refere-se ao conhecimento geral que possuímos sobre o mundo que nos rodeia, incluindo o significado das palavras e dos conceitos (ex. saber que maçã e abacate são ambos frutos). Por sua vez, a memória episódica refere-se à recordação de experiências pessoais, enriquecidas por detalhes contextuais (ex. saber que hoje ao pequeno almoço comi fruta)”. (ALVES, 2013, p. 3). Disponível em: <[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9843/1/ulfpie044775\\_tm.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9843/1/ulfpie044775_tm.pdf)> Acesso em: 10 Mar 2015.

parecem ter a mesma potência discursiva. Além disso, “em todos os discursos, a representação-efeito supõe a presença da imaginação [...], pois não há uma percepção separada da imaginação” (LIMA, 2010, p. 129). Essa imaginação é largamente executada nos delírios de Júnior, os quais, por influência do narrador, podem ser confundidos pelo leitor como sonhos, uma vez que o narrador não se presta a esclarecer exatamente tudo o que ocorre na narrativa.

Ao mesmo tempo, é impossível não perceber – à medida que Júnior se torna mais debilitado – a influência do personagem na conduta do narrador, que passa a narrar com muito mais lacunas, ter dificuldades para construir seu discurso e reproduzir no texto a confusão no pensamento e na fala de Júnior – como se a afasia linguística do personagem também o afetasse. A imaginação do narrador não é velada na história, pelo contrário: ela emana por meio de suas dúvidas e seus comentários irônicos. Segundo James Wood, “existe mais um refinamento do estilo indireto livre – que podemos chamar de ironia do autor – quando qualquer distância entre a voz do autor e a voz do personagem parece sumir, quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração” (WOOD, 2011, p. 33). Tal é o que acontece no romance de Mutarelli.

Como pudemos ver acima, Costa Lima declara que a representação é efeito. Portanto, para falar sobre um personagem que progressivamente perde o vínculo com a “realidade”, com os referentes do espaço que lhe cerca – incluindo aí o trabalho, a família, a vida amorosa e a própria língua materna –, Mutarelli cria um narrador que incorpora aspectos da linguagem do personagem, ao externalizar os pensamentos e diálogos desconexos de Júnior. Não temos um narrador que busca meramente apontar e confirmar alguma patologia do personagem, tal como ocorria em grande parte dos romances do realismo histórico, mas um narrador que opta, por meio da linguagem, a quase vivenciar esse processo sofrido por Júnior, sem confirmar se o que o abala é de fato a neurocisticercose. A escolha dessa doença, inclusive, parece ser propositalmente irônica, como lemos quando Sênior conta para Bruna sobre o provável diagnóstico de Júnior: “agora eu olho para ele ali parado e fico imaginando esses vermes comendo a cabeça dele por dentro. É horrível! Nunca que eu tinha ouvido falar numa coisa dessas. Eu vejo ele sentado e penso: tá dando de comer pras bichinhas” (*A Arte*, p. 186). Mutarelli constrói um personagem que, como já citamos aqui, possui comportamento vampiresco (ARAÚJO, 2011) e convive numa relação parasitária com os indivíduos ao redor. No entanto, Mutarelli joga também com a inversão desse sentido: a possibilidade de Júnior ter

um parasita em sua cabeça, que come seu cérebro, roubando-lhe a capacidade cognitiva, o domínio de sua linguagem.

Em uma das cenas em que Júnior fica escrevendo colericamente numa folha de papel, o narrador nos conta: “William Burroughs dizia que a palavra é um vírus e como tal deve ser combatida. Júnior nunca saberá de tal teoria. Júnior nunca leu nada do que Burroughs escreveu. Mesmo assim parece ter contraído a cura que Burroughs buscava, ao ler a cabeça da matéria escrita por um jornalista anônimo na Cidade do México” (*A Arte*, p. 158). Diante disso, percebemos que Mutarelli cria um romance no qual o poder da palavra, seja ela falada ou escrita, é alvo de reflexão, bem como o sentido da literatura. A linguagem pode ser um vírus, pode gerar efeitos? Ela pode ser uma tentativa de libertação de algo que toma conta de nós? A falta da comunicação também pode ser uma maneira de se comunicar algo? São muitas as reflexões que o romance de Mutarelli levanta, deixando em aberto as possibilidades de compreensão da obra.

No texto “A Linguagem ao Infinito”, Foucault reflete sobre a relação entre a linguagem e a morte, compondo uma forma de análise que chama de ontologia da literatura. O autor nos diz que tanto a escrita quanto a fala são uma espécie de fuga da morte: “escrever para não morrer [...], ou talvez mesmo falar para não morrer é uma tarefa sem dúvida tão antiga quanto a fala” (FOUCAULT, 2001, p. 47). Nesse sentido, o filósofo propõe pensar a linguagem como forma de repetição, tendo a literatura uma reduplicação da linguagem. Para Foucault, “quando se escreve, é a coisa mesma que se designa, em seu próprio corpo” (2001, p. 49).

Em *A Arte de produzir efeito sem causa*, é justamente essa questão que é trabalhada. A linguagem, diante do vazio da morte, torna-se inclinação para a comunicação, mas, no caso do romance em questão, uma comunicação fracassada. Júnior não consegue mais se comunicar por meio de sua língua materna, mas passa a achar um meio de comunicação a partir do momento em que um pedaço de jornal com uma frase chega até suas mãos e o contamina, como um vírus. Desse modo, o sistema numérico e alfabético passam a servir como instrumentos para que ele mapeie sua dor, como vemos no romance. Para Foucault:

a escrita alfabética já é em si mesma uma forma de duplicação, pois representa não o significado, mas os elementos fonéticos que o significam; o ideograma, pelo contrário, representa diretamente o significado independentemente do sistema

fonético, que é um outro modo de representação. Escrever, para a cultura ocidental, seria inicialmente se colocar no espaço virtual da auto-representação e do redobramento; a escrita significando não a coisa, mas a palavra. (2001, p. 49)

Se para Foucault a linguagem se narra a si mesma, encontramos na obra de Mutarelli essa questão levada à exaustão, diante de um personagem que passa a criar uma forma própria de comunicação, um conteúdo capaz de aliviar sua sensação de morte, de derrota, de fim. Esse sentimento de Júnior é delicadamente expresso quando vemos sua preocupação com que marcas deixar no mundo, a reflexão sobre sua própria existência, que são trabalhadas no texto de Mutarelli justamente quando Júnior está na “parte que lhe cabe no mundo”: o sofá. Ele possui as marcas e o cheiro da falecida cachorra Laika: “deixou vestígios em forma de nódoas. Deixou suas marcas. Talvez mijasse no sofá para que muito tempo depois Júnior não pudesse esquecê-la. Eu estive aqui, eu existi, dizia o mijo” (*A Arte*, p. 16). Júnior também quer deixar vestígios de sua existência, estampar suas marcas na parte que lhe cabe no mundo: “procura ocultar junto às nodoas do sofá as marcas que suas lágrimas deixam. Infelizmente as lágrimas não mancham o tecido. Não tem cheiro” (*A Arte*, p. 48).

É somente por meio de sua nova forma de usar a linguagem, repetidamente, exaustivamente, freneticamente, que Júnior encontra uma tentativa de comunicação insólita, passando a acreditar que os pacotes misteriosos, as letras do alfabeto e os números são as fontes ideais para isso. Ainda que sua escrita e fala não sejam logicamente acessíveis, seu gesto pode ser compreendido pelo leitor da obra quando acompanha o personagem nesse processo, sendo capaz de sair de si mesmo e perceber outras realidades, mesmo as mais insólitas. Destarte, fica a questão: “Mas será que pensar o insólito não será um bom caminho para pensarmos a realidade no que ela é em sua essência?” (CASTRO, 2008, p. 26).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscamos apresentar alguns aspectos que marcam a obra de Lourenço Mutarelli, autor ainda pouco reconhecido pela crítica literária contemporânea, embora tenha um relativo número de obras publicadas e um variado público, dos aficionados pelos quadrinhos aos leitores de romances. Ressalta-se essa distinção pois, em nosso país, os quadrinhos na maioria das vezes são vistos como um gênero destinado ao público infanto-juvenil, e a leitura de romances gráficos ainda não se popularizou por aqui, ainda que as editoras venham investindo amiúde nesse formato (seja pelas traduções das obras estrangeiras, seja pela publicação de autores nacionais). Tendo em vista algumas dessas questões, apresentamos, no primeiro capítulo, aspectos sobre a produção artística de Mutarelli, trazendo elementos tanto da prosa quanto dos quadrinhos, a fim de evidenciar a influência de diversos campos artísticos nas obras do autor.

Analisamos neste trabalho o romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), obra vencedora do prêmio Portugal Telecom de Literatura, de 2009, juntamente com os romances *Ó*, de Nuno Ramos, e *Acenos e afagos*, de João Gilberto Noll. Num primeiro momento, investigamos a obra pelas vias do insólito ficcional, que, por não ser uma categoria literária estável, como nos explica Carlos Reis (2012), ainda apresenta muitas divergências sobre seu conceito. Diante disso, lançamos mão do fantástico, categoria utilizada para se investigar sobre a ocorrência do insólito, e, por meio da estruturação das categorias essenciais da narrativa, como nos orienta Flavio García (2012), ponderamos sobre como se dá a irrupção do insólito em *A arte de produzir efeito sem causa*.

Muitos consideram que o insólito e o sobrenatural constituem tudo aquilo que está ligado à irracionalidade, uma vez que, pelo menos na contemporaneidade, as explicações advindas dos diferentes ramos científicos parecem fornecer justificativas convincentes sobre o funcionamento de todas as coisas. Contudo, Maria Cristina Batalha comenta que “a adesão ao sobrenatural está em nossa própria natureza e a questão dos ritos e da magia está intrinsecamente vinculada às manifestações estéticas” (BATALHA, 2012, p. 482). Como a autora nos afirma, o sobrenatural está presente nas manifestações estéticas, e configura uma relação com o passado mais arcaico do homem. Essa relação condiz com o fato de usarmos a criatividade para exteriorizar nossos sentimentos – e fazemos isso de modo ritualístico, pois são necessários instrumentos e procedimentos para qualquer ato de criação artística. *A arte de*

*produzir efeito sem causa* nos revela um personagem que sofre com distúrbios psicológicos e físicos, dificuldades de relacionamento e comunicação, cercado de sonhos, delírios e lembranças insólitas que repercutem em seu novo hábito de escrever e desenhar.

Não sabemos e nem chegamos perto de saber o que causou todos os transtornos na vida de Júnior, e essa suspensão de um sentido ou solução na história, a quebra da causalidade, é o que algo que nos faz refletir sobre a própria realidade. Assim, Mutarelli parece querer nos alertar que não temos domínio em relação aos acontecimentos, uma vez que o mundo e nossa mente são caóticos, fogem a qualquer forma de controle, mesmo que muitas vezes sejamos iludidos (especialmente pelo campo das ciências naturais e exatas) de que ocorre o contrário. O acaso é um importante elemento da história.

Lourenço Mutarelli cria seus textos e desenhos lançando mão de reflexões sobre a condição humana: solidão, fracasso, abandono, tristeza e morte são alguns dos temas com os quais o autor trabalha. No entanto, o modo como os temas são abordados figura uma peculiaridade no estilo mutarelliano: eles são tratados por meio de uma aproximação muito direta da trivialidade do cotidiano, despontando traços muito evidentes da vida contemporânea da classe média brasileira, mas com a irrupção do insólito em vários momentos. Carlos Reis nos lembra que “é pertinente falar no insólito em confronto com a ficção a que chamamos *realista*. Para ser adequadamente descrito, esse insólito deve ser observado tendo-se em atenção a lógica do realismo e mesmo, de certa forma, a necessidade de se agir *contra* essa lógica (REIS, 2014, p. 33).

Tendo a questão do realismo ficcional em vista, procuramos, no segundo capítulo da dissertação, discutir a ficção brasileira, o realismo e a performance, três temas fundamentais para se pensar sobre os romances de Lourenço Mutarelli. Além disso, iniciamos o capítulo com uma discussão acerca do ensino da literatura no Brasil, pautado em um modelo positivista ainda não superado, no qual a literatura é abordada por meio de metodologias ultrapassadas e taxativas. Desse modo, pudemos também refletir sobre a pouca atenção que os estudos acadêmicos dão à literatura brasileira contemporânea, uma vez que grande parte dos estudos se voltam para autores canônicos de séculos anteriores, o que nos dá a impressão de que é mais cômodo estudar a literatura por meio de uma recepção e crítica já consolidadas.

Em razão desse cenário acadêmico ainda restrito aos estudos sobre o contemporâneo, buscamos perceber a literatura também por meio de uma fortuna crítica que tivesse uma reflexão voltada para sua própria época, sem ignorar, evidentemente, sua conexão com o

passado. Assim sendo, a ficção brasileira contemporânea foi discutida lançando mão de estudos como os de Karl Erik Schøllhammer e Beatriz Resende, autores que pesquisam as produções literárias recentes, elencando as características que os romances apresentam e chamando a atenção para o processo criativo dos autores, que não mais estão atrelados à questão da representação modelar, ligada ao realismo histórico. Nesse intuito, foi necessário também recuperar as características do realismo histórico em sua ascensão, no século XIX, bem como a influência que ele teve no gênero romanesco – para percebermos quais as diferenças que ele possui com o “novo realismo”, vertente estudada por Karl Erik Schøllhammer.

Tendo em vista o “novo realismo”, investigamos concomitantemente o realismo performático, ideia de Schøllhammer para se pensar sobre a linguagem e expressão artística: “estamos então falando da realidade do que o texto faz e não do que representa, não abrimos mão da representação, mas o que nos interessa é o que acontece em função da sua gestão” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 140). A literatura, por meio da linguagem escrita, se realiza no ato da leitura, e assim tem o poder de delegar ao verbo a capacidade de encenação, gerando movimento ao texto escrito e, conseqüentemente, almejando o envolvimento do leitor, que se torna elemento ativo no texto.

Assim, em *A arte de produzir efeito sem causa*, mergulhamos em uma história na qual os problemas financeiros, familiares e amorosos repercutem no distúrbio psíquico de Júnior. Por meio da atuação do narrador, passamos a ter um texto em mãos que se torna tão intenso quanto os pensamentos do próprio protagonista. Sobre esse aspecto, vale destacar que

a semelhança coloquial já não é apenas o privilégio dos personagens; os narradores assimilam a mesma voz e juntos, escritor, narrador e personagem, forçam a expressão oral e sua extrema realização na dominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável em que a semelhança vai desaparecendo na confusão entre a forma representativa e seu conteúdo extremo. (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 133)

No romance de Mutarelli, temos a impressão de que o narrador é, de algum modo, afetado pela condição do personagem, e nós, leitores, também correremos esse risco. O curioso sobre essa questão é que, no início da pesquisa, foi feita a leitura de resenhas acerca da obra: em muitas delas os leitores falavam sobre a necessidade de interromperem a leitura para fumar um cigarro, ou se davam conta de estarem com a respiração ofegante ou as mãos

suadas: o fato é que todos pareciam querer evidenciar o modo como as ações da narrativa geravam efeitos neles, até mesmo físicos. Assim, entendemos um pouco mais sobre a escrita performática de Mutarelli, que foi capaz de fazer o leitor sentir/refletir sobre o texto, num processo análogo ao de Júnior, que parece ter sido “possuído” pelas palavras que chegavam nos pacotes anônimos.

O terceiro capítulo, para além da análise do romance *A Arte de produzir efeito sem causa*, discutiu também sobre o texto mutarelliano, buscando em suas entranhas as formas como o autor constrói sua linguagem literária e os elementos presentes em seu texto. Por meio das ideias de Luiz Costa Lima (2010), percebemos que o texto de Mutarelli se aproxima da *mimesis da produção*, que põe em movimento o texto literário pelo modo como se cumpre o processo da criação, e, da mesma forma, põe o leitor não como um mero receptor da obra, mas um agente, responsável também por construir o sentido do texto.

Lourenço Mutarelli aborda temas como o trabalho, o consumo, a questão da identidade e também a violência. Todos esses assuntos são tratados em vários momentos da obra literária, mas mereceram um enfoque mais detalhado no terceiro capítulo, devido ao modo como o autor realiza essa abordagem. Diferentes de muitos romances contemporâneos, *A Arte de produzir efeito sem causa* não se apoia na linguagem do realismo midiático, interessada na superexposição da realidade. Nessa vertente literária, “multiplicam-se matadores de aluguel e, de tal forma a indiferença desses assassinos, a total falta de ética, de afeto ou de emoção contaminam tudo, que pouco importa quem morre, como morre, quando morre [...]. E, se nada importa, a leitura também acaba por não importar” (RESENDE, 2008, p. 37). Por meio de trechos do romance de Mutarelli, procuramos mostrar como o autor intercala o cenário social com uma abordagem muito mais metafísica sobre a realidade.

James Wood nos lembra que “o romance nos ensina a ler o narrador” (WOOD, 2011, p. 21), e esta é uma das grandes habilidades que Mutarelli desenvolve em *A arte de produzir efeito sem causa*, sendo uma das motivações principais para essa pesquisa. Destarte, por meio da análise do romance, refletimos e discutimos sobre a linguagem e a literatura, o processo criativo da literatura atual e a questão da representação artística. A pesquisa nos permitiu perceber a riqueza de elementos do romance de Mutarelli, bem como a forma que o autor imprime imagens ao texto e constrói personagens que, a despeito da simplicidade de seu gesto e sua condição, são complexos, uma vez que problematizam situações sociais críticas e indagam sobre questionamentos humanos universais. Tudo isso nos permitiu concluir que

Lourenço Mutarelli é, sem dúvida, um dos mais expressivos e criativos escritores contemporâneos, e sua obra, como um todo, é digna de mais leitores e perquirições críticas.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARAÚJO, Gilberto. A arte de produzir natimortos. In: *Lucero Journal – Global Crisis*, n. 20. University of California, 2011. p. 68-84.

BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: *Revista Aletria*. n. 1, v. 21. Jan-abr, 2011. p. 27-36.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

CASTRO, Manuel Antonio de. A realidade e o insólito. In: GARCÍA, Flavio. (Org.). *Narrativas do Insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da Cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, v.7, n. 2, 2003, p. 33-53.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos e o risco da ficção. In: *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, n. 16, vol. 6, Jul 2009, p. 29-43.

\_\_\_\_\_. Novos realismos, novos ilusionismos. In: *Novos realismos*. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FRANÇA, Júlio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. 2008. USP – São Paulo. p. 1-9.

GARCÍA, Flavio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007, p. 12–23.

\_\_\_\_\_. A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de “A gorda indiana”, do escritor moçambicano Mia Couto. In: *Revista Redisco*. Vitória da Conquista, v. 1, n. 2, 2012, p. 33-45.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. In: *Novos realismos*. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JÚNIOR, Odorico Leal de Carvalho. *Lírica impessoal e modernidade: T. S. Eliot e Fernando Pessoa*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2010.

LEAL, Juliana Helena Gomes. Escrita performática latino-americana contemporânea. In: *XI Congresso Internacional da ABRALIC*. 2008. USP – São Paulo. p. 1-6.

LIMA, Luiz Costa. *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. BASTOS, Dau (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. História em Quadrinhos. Um recurso de aprendizagem. Introdução. In: *História em Quadrinhos: um recurso de aprendizagem*. MELLO de SOUZA, M. C. (org.). Brasília: MEC, 2011.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). Apresentação. In: *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MOURA, Aline de Almeida. Absurdo e insólito banalizado: gêneros ou categorias de gênero? In: *III Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: o insólito na literatura e no cinema*. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. p. 35-53.

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

\_\_\_\_\_. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.

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

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

\_\_\_\_\_. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Natimorto, um musical silencioso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUTARELLI, Lucimar. *Lourenço Mutarelli e a representação do herói*. Disponível em: <[http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano3/numero1/agaquev3n1\\_2.htm](http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano3/numero1/agaquev3n1_2.htm)> Acesso em: 30 Set 2014.

PAZ, Liber. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2008.



REIS, Carlos. Figurações do insólito: a reversão do típico. In: *II Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: UERJ, 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/3364604/Figura%C3%A7%C3%B5es\\_do\\_ins%C3%B3lito\\_em\\_contexto\\_ficcional](https://www.academia.edu/3364604/Figura%C3%A7%C3%B5es_do_ins%C3%B3lito_em_contexto_ficcional)> Acesso em: 15 Dez 2014.

\_\_\_\_\_. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (orgs.). *Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012, p. 54-69.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios)

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 75-97.

SANTOS, Renata Oliveira dos. *Reflexões sobre o herói na literatura brasileira contemporânea: uma análise do romance O cheiro do ralo, de Lourenço Mutarelli*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba: Campina Grande, 2014.

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

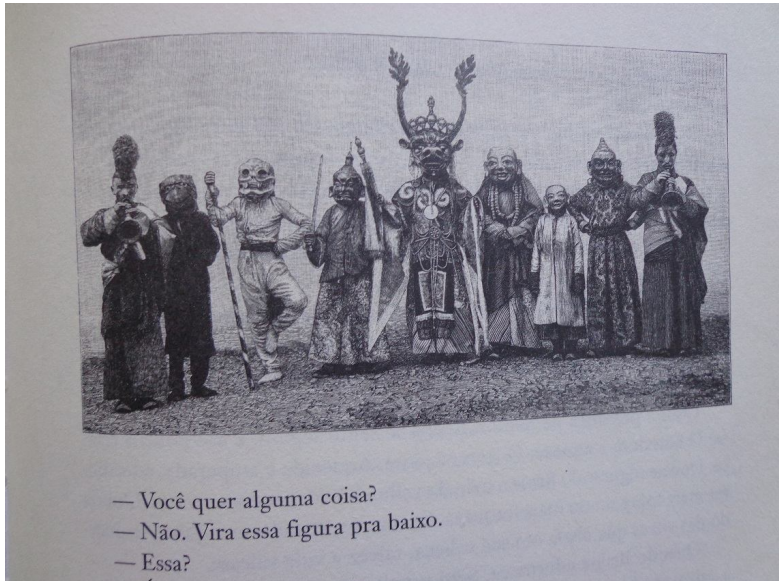
\_\_\_\_\_. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.) *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

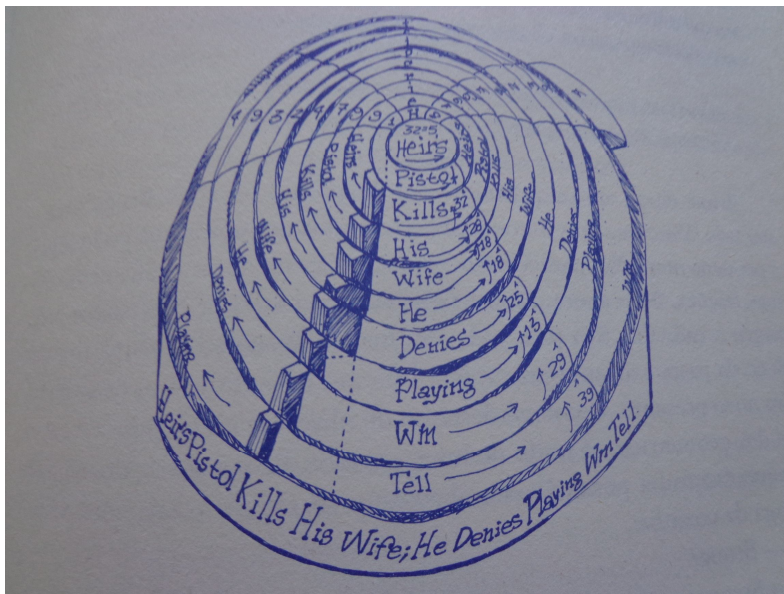
## ANEXOS

**FIGURA 1 – A arte de produzir efeito sem causa**



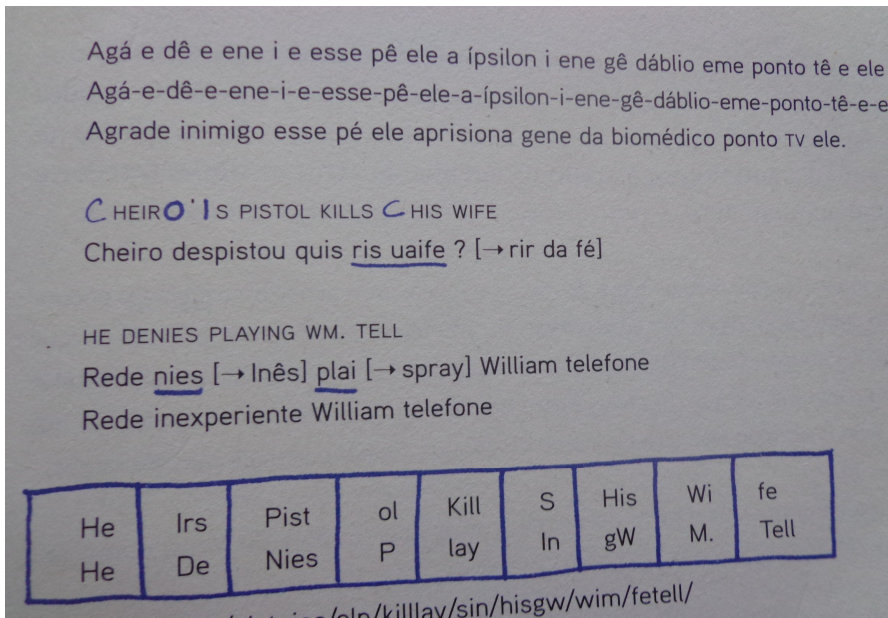
**Cartão postal de um dos pacotes destinados a Júnior (p. 189)**

**FIGURA 2 - A arte de produzir efeito sem causa**



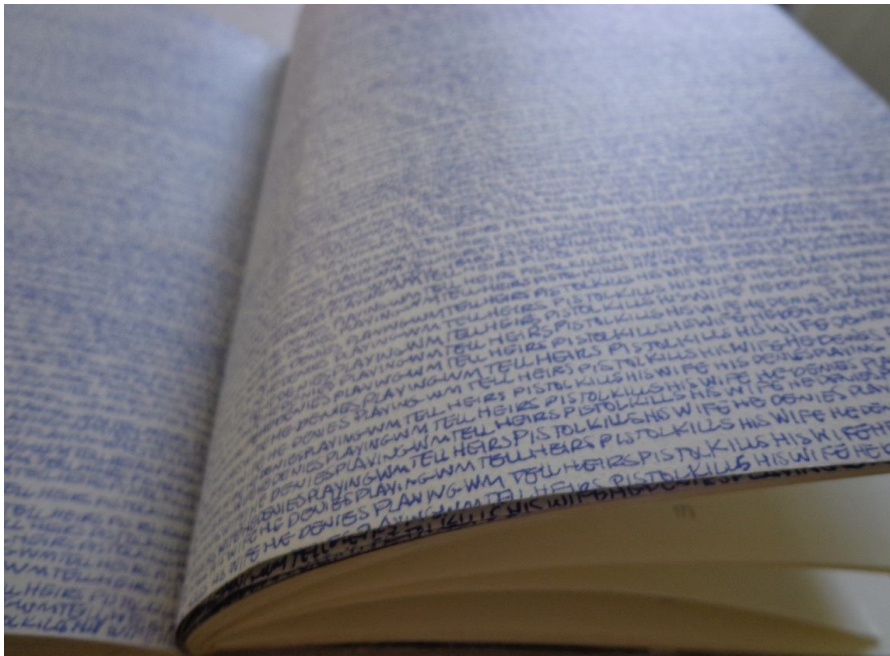
**Desenho de Júnior (p. 137)**

**FIGURA 3 - A arte de produzir efeito sem causa**



**Escrita e rabiscos de Júnior (p. 137)**

**FIGURA 4 - A arte de produzir efeito sem causa**



**Manuscritos de Júnior (da p. 140 a 148)**