

Literatura e seus híbridos



II - Literaturas e visualidades

Organização: Alckmar Luiz dos Santos e Gabriel Esteves



LITERATURA E SEUS HÍBRIDOS
II – LITERATURAS E
VISUALIDADES

ALCKMAR LUIZ DOS SANTOS
GABRIEL ESTEVES

[organizadores]

LITERATURA E SEUS HÍBRIDOS
II – LITERATURAS E
VISUALIDADES

1ª edição

Florianópolis

UFSC

2020

Organizadores

Alckmar Luiz dos Santos

Gabriel Esteves

Ilustração

Rafael Soares Duarte

Capa

Rafaela Kreutz

Editoração

Gabriel Esteves

Paulo Henrique Pergher

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina

L776 Literatura e seus híbridos II [recurso eletrônico] : literaturas e visualidades / organizadores, Alckmar Luiz dos Santos; Gabriel Esteves. – 1. ed. – Dados eletrônicos. – Florianópolis : UFSC, 2020.
256 p. : il. – (Literatura e seus híbridos)

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-80460-81-6

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Intertextualidade. 3. Histórias em quadrinhos. 4. Mutarelli, Lourenço, 1964 - Crítica e interpretação.
I. Santos, Alckmar Luiz dos. II. Esteves, Gabriel. III. Série.

CDU: 82:37

Elaborada pela bibliotecária Dênira Remedi – CRB 14/1396

SUMÁRIO

- 7 **Apresentação**
Alckmar Luiz dos Santos e Gabriel Esteves
- 10 **Uma leitura não concretista dos poemas visuais de Apollinaire**
Rafael Soares Duarte
- 39 **Uma leitura do universo simbólico em *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*, de Lourenço Mutarelli**
Mariany Teresinha Ricardo
- 61 **Elementos hiper-realistas em *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli**
Alckmar Luiz dos Santos
- 108 **O [neo]expressionismo e L. Mutarelli: um estudo de estilo**
Camila Harger Barbosa
- 161 **A simbiose entre texto e imagem em *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, e seu papel na narrativa de uma obsessão**
Luíza Salgado Mazzola
- 184 **O gótico e a moeda: diálogos possíveis entre a literatura gótica e *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli**
Murilo Ariel de Araújo Quevedo

212 Análise da narrativa intertextual de *World of Warcraft*: histórias em quadrinhos e romance entre expansões

Vinícius Rutes Henning

231 Sobre uma adaptação de *Noite na taverna* para os quadrinhos

Gabriel Esteves

APRESENTAÇÃO

Em 2018, Alckmar Luiz dos Santos e Rafael Soares Duarte ministraram uma disciplina no programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) dedicada ao estudo de estratégias de produção textual adotadas por autores de romances e histórias em quadrinhos ao longo dos dois últimos séculos, a fim de explorar, sobretudo, o intenso diálogo intersemiótico que atravessa a literatura contemporânea. Este livro, que integra a série *Textualidades híbridas*, desenvolvida pelo Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL), é fruto das discussões que surgiram ao longo dessa disciplina.

O leitor perceberá logo que Lourenço Mutarelli possui lugar de destaque nesta obra. Isso acontece porque a sua produção artística, misturando traços típicos das histórias em quadrinhos, do romance, dos roteiros de cinema, do teatro e de outros tantos meios, está repleta de procedimentos textuais que concorrem para a fabricação de uma literatura absolutamente intersemiótica. Cinco dos oito trabalhos que compõem este livro, portanto, são dedicados ao estudo de aspectos pontuais dos seus muitos trabalhos: Mariany Teresinha Ricardo, em “Uma leitura do universo simbólico em *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça*, de Lourenço Mutarelli”, investiga os símbolos esotéricos de *Miguel e os demônios* para demonstrar que o romance é uma matriz de leituras potenciais que arrastam o leitor para universos adjacentes ao da narrativa

central; Alckmar Luiz dos Santos, no capítulo “Elementos hiper-realistas em *O Grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli”, identifica diferentes estratégias de escrita no romance *O Grifo de Abdera*, apontando para a influência crescente do hiper-realismo no contexto artístico contemporâneo; Camila Harger Barbosa, em “O [neo]expressionismo e L. Mutarelli: um estudo de estilo”, explora a produção verbo-visual de Lourenço Mutarelli como manifestação de um estilo neoexpressionista, herdeiro direto das vanguardas do início do século XX; Luíza Salgado Mazzola, no capítulo “A simbiose entre texto e imagem em *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, e seu papel na narrativa de uma obsessão”, estuda precisamente o diálogo entre texto e imagem no romance *A arte de produzir efeito sem causa*, destacando que o autor se utiliza de diferentes meios expressivos para alterar o ponto de vista narrativo; Murilo Ariel de Araújo Quevedo, no capítulo “O gótico e a moeda: diálogos possíveis entre a literatura gótica e *O Grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli”, argumenta que Mutarelli utilizou procedimentos textuais que remetem ao universo da literatura gótica (a perversão sexual, o grotesco, o sobrenatural, o tropo do duplo etc.) e aponta razões para que *O Grifo de Abdera* seja considerado um romance gótico contemporâneo.

Os outros três capítulos que integram este livro também são dedicados ao estudo de obras produzidas a partir da hibridização de meios expressivos e gêneros literários. Rafael Soares Duarte, em “Uma leitura não concretista dos poemas visuais de Apollinaire”, propõe interpretações para dois caligramas de Guillaume Apollinaire, “Il pleut” e “Visée”, além de apontar falhas na crítica já tradicional dos caligramas,

que insiste em vê-los como formas literárias em que linguagem verbal e visual expressam a mesma coisa; Vinícius Rutes Henning, no capítulo “Análise da narrativa intertextual de *World of Warcraft*: histórias em quadrinhos e romance entre expansões”, descreve o vasto campo em que se desdobram os inúmeros enredos do jogo *World of Warcraft*, enveredando pela trilha de romances, filmes e histórias em quadrinhos; Gabriel Esteves, por fim, em “Sobre uma adaptação de *Noite na Taverna* para os quadrinhos”, estuda os três primeiros capítulos de uma tradução intersemiótica do livro *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, destacando os pontos positivos e negativos da nova versão.

Boa leitura.

Os organizadores

UMA LEITURA NÃO CONCRETISTA DOS POEMAS VISUAIS DE APOLLINAIRE*

*Rafael Soares Duarte***

O presente artigo trata sobre alguns problemas relativos à recepção dos caligramas, os poemas visuais de Guillaume Apollinaire, e propõe duas leituras fundamentadas principalmente pela fenomenologia merleau-pontyana, mas também elementos da psicologia fenomenológica de Sartre e da teoria do verso. O objetivo é discutir pontos que fundamentam o viés negativo da visão concretista e elaborar leituras dos caligramas *Il Pleut* e *Visée* não circunscritas a essa negatividade. Isso porque, se alguma constante pode ser levantada em relação à poesia visual, é o aspecto negativo majoritário de sua recepção crítica, que não se modificou significativamente em relação à poesia visual moderna. O *Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé, foi primeiro considerado seu “fracasso”, anos antes de seu processo de revalorização. Sob a mesma ótica estão as análises apressadas¹ de alguns trabalhos mais consistentes do futurismo. E assim também ocorreu com os caligramas de Guillaume Apollinaire, cujas

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (150088/2018-3).

** Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

¹ Ver, por exemplo, a leitura que Max Kozloff faz da obra *Festa Patriottica*, de Carlo Carrà, em KOZLOFF, 1974, p.207.

críticas, não apenas iniciais, são, em sua maioria, negativas ou redutoras.

Se a derradeira obra de Mallarmé foi progressivamente recuperada através de sucessivos estudos, sendo hoje considerada um pilar da modernidade na literatura, as opiniões sobre a poesia visual moderna posterior a ele continuaram em direção, se não depreciativa, em sua maioria carente de investigação. É esse o caso dos Caligramas. No caso de Apollinaire, essa falta contrasta com a recepção de sua poesia unicamente verbal, como apontou Willard Bohn, na obra *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928* (traduções de minha autoria):

Although Apollinaire's reputation as poet, novelist and art critic has greatly increased in the years after his death, critics have persisted in condemning his visual poetry. The spectrum of opinion ranges from —jeu inoffensif (—harmless game) to —assez puérile (—rather childish), and —absurdité visuelle (—visual nonsense). (Bohn, 1986, p.46)²

No Brasil, a recepção dos caligramas foi direcionada principalmente pela visão dos poetas do Concretismo, durante o período inicial, de criação de seu paideuma. Augusto de Campos no texto *Pontos-periferia-poesia concreta* considera que Apollinaire contribuiu para a poesia visual por ter sido “o primeiro a tentar uma explicação para o poema espacial por

² Embora a reputação de Apollinaire como poeta, romancista e crítico de arte tenha aumentado muito nos anos após a sua morte, os críticos têm persistido na condenação de sua poesia visual. O espectro da opinião varia de “jeu inoffensif” (“jogo inofensivo”) para “assez puéril” (“pueril o bastante”), e “absurdité visuelle” (“absurdo visual”).

via do ideograma” (Campos, Pignatari, Campos, 2010, p.182) ao apontar que a leitura das criações visuais se dá através da disposição espacial em contraste com a compreensão analítico-discursiva do texto verbal. Segundo Augusto de Campos, o erro de Apollinaire é dizer que a visualidade do ideograma avançava em direção à representação do tema tratado, e interpreta isso da seguinte maneira:

Condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre a chuva (“Il Pleut”), as palavras se dispõem em cinco linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em Calligrammes. (Campos, Pignatari, Campos, 2010, p.183)

Seu irmão e colega Haroldo de Campos assume posição idêntica, quase parafrástica, no texto *Aspectos da poesia concreta*: “Apollinaire se perde na pictografia exterior, imposta (no poema com forma de objetos, na figuração artificial à composição), mas sua formulação teórica é fecunda e profética” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.138). A apreciação segue o mesmo sentido no texto escrito com Décio Pignatari, *Plano-piloto para a poesia concreta*: “Apollinaire (calligrammes) como visão mais do que como realização” (Campos, Pignatari, Campos, 2006, p.216). Resumidamente, o posicionamento do grupo Noigandres é de que Apollinaire anteviu a aplicação de conceitos visuais ideogramáticos na poesia, conceito caro à Poesia Concreta, mas falhou em sua execução por aplicar aos seus poemas visuais a figuração como repetição do tema. Essa ideia sobre o caligrama, a ser problematizada aqui, não será, no entanto, exclusiva dos

poetas do concretismo, como mostra um dos mais conhecidos textos a tratar sobre os caligramas.

Ainda que não lide diretamente com as criações de Apollinaire, Michel Foucault, no texto *Isto não é um cachimbo*, dirá que a leitura do quadro *A traição das imagens* de René Magritte realiza a operação de um “caligrama secretamente constituído por Magritte” (Foucault, 2008, p.21). Parte daí para uma análise do caligrama:

Em sua tradição milenar, o caligrama tem um tríplice papel; compensar o alfabeto; repetir sem o recurso da retórica; prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia. Ele aproxima, primeiramente, do modo mais próximo um do outro o texto e a figura, compõe com linhas que delimitam a forma do objeto juntamente com aquelas que dispõem a sucessão das letras; aloja os enunciados no espaço da figura, e faz dizer ao texto aquilo que o texto representa. (Foucault, 2008, p.22)

Essa descrição faz Foucault inferir que o “caligrama é, portanto, tautologia” (Foucault, 2008, p.22), mas, enfatiza, em um sentido oposto ao da retórica, ou seja, ao da linguagem unicamente verbal. Nela, a tautologia é repetição de uma mesma ideia com palavras diferentes e, no caligrama é a mesma coisa dita através de duas formas de significação ao mesmo tempo diferentes e a mesma. Foucault não se reporta diretamente aos caligramas de Apollinaire, mas os referencia obliquamente, tanto pelo uso do nome *caligrama*, termo cunhado por Apollinaire, quanto por uma breve alusão aos signos justapostos poderem formar “uma pomba, uma flor, um aguaceiro” (Foucault, 2008, p.26), figurações de alguns de

seus mais conhecidos poemas visuais. O que estas duas apreciações, a de Foucault e a dos poetas do Concretismo, possuem em comum é o fato de que ambas consideram o caligrama principalmente como exercício de repetição.

A ideia defendida pelos poetas do Concretismo, de que a figura resultante do Caligrama é uma representação figurativa do tema, apesar de parcialmente baseada em uma citação do próprio Apollinaire, é resultante de uma análise distorcida. Isso porque a lógica apresentada pelos irmãos Campos e Décio Pignatari segue uma premissa bastante discutível, explicitada na citação de Augusto de Campos feita acima: a de que o tema de um poema é aquilo, e somente aquilo, que aparece textualmente explícito nele. Desconsidera-se através dessa linha de pensamento todo o uso figurativo da linguagem poética, assim como a contribuição de seus processos rítmicos para o estabelecimento de sua significação e se atribui a ela uma visão textual unicamente denotativa.

Assim considerada, essa seria uma ideia distorcida de poesia, que não corresponde à visão de Apollinaire nem, em última análise, à dos próprios poetas do Concretismo, pois indicaria uma total desconsideração por todos os processo formais do fazer poético que tanto as criações poéticas quanto os textos teóricos e traduções que os membros do grupo Noigandres sempre levaram em conta. Essa lógica comprometida acaba por indicar o seguinte caminho, aparentemente silogístico e fortemente falacioso, para a interpretação do caligrama: o texto verbal faz menção a algum substantivo concreto; há uma representação gráfica desse substantivo no mesmo âmbito textual; logo, o tema do poema é aquilo que aparece nesta dupla referência.

Em contrapartida à incoerência da opinião do Concretismo sobre os caligramas, a ideia de tautologia já foi contestada consistentemente por Willard Bohn, por exemplo, que, por sua vez, parte das considerações de Foucault sobre o caligrama. A lógica interpretativa de Foucault é similar à dos poetas concretos, de que o ponto central do caligrama é a tautologia entre as diferentes formas de significação, ainda que o filósofo francês não parta de um ponto de vista depreciativo. Na verdade, Foucault não faz considerações concernentes à poesia em si, seu foco é a relação de significação entre palavra e imagem. Bohn, responde à ideia do caligrama como tautologia com o capítulo *Toward a calligram*, (Bohn, 1986, p.69-84) no qual faz um levantamento detalhado das relações entre as imagens e o texto verbal, verificando que em pouquíssimos casos a correspondência entre imagem e texto verbal é de reiteração.

O que Bohn faz é mostrar de forma exaustiva algo que deveria ser mais aparente, se tratando de uma obra de poesia: que a relação entre palavra e significação é majoritariamente sugestiva e indireta, oblíqua, metafórica e metonímica, figurativa, conotativa; em suma, criada através de processos poéticos mesmo quando se trate de uma linguagem aparentemente prosaica. Concluir que Apollinaire simplesmente repete a mesma informação em um veículo duplamente significativo é desconsiderar, ao menos, dois fatores cabais: 1º) que em nenhum momento sua poesia unicamente verbal se reduz a essa limitação e; 2º) ignorar que ele próprio, quando criticado por utilizar um processo que remetia a uma forma extremamente antiga de criação poética, responde que a diferença entre os caligramas da antiguidade e os dele é que nestes a relação entre as figuras justapostas é tão

expressiva quanto as palavras que os compõem (Bohn, 1986, p.48). Apollinaire indica com essa ideia uma relação muito importante e poucas vezes levada em consideração nas leituras de seus caligramas.

Para realizar uma leitura que abarque a relação expressiva entre palavra e imagem nos caligramas de Apollinaire, é necessário apontar algumas especificidades sobre a recepção de textos verbo-visuais. Nesse sentido, pode-se encontrar nos escritos de Merleau-Ponty sobre a arte, principalmente em *O olho e o espírito*, a ideia de que a visão não é somente o meio para atingir uma exterioridade captada, o ponto de interconexão e interpenetração entre o mundo exterior e o indivíduo. Para Merleau-Ponty, a visão situa a condição de dupla pertença do ser no mundo, não apenas a interioridade que analisa a exterioridade, mas a interioridade que vê a exterioridade e ao mesmo tempo se vê e se sente parte dela. Condição de vidente e, ao mesmo tempo, visível, que implica reconhecimento e interconexão entre ser e mundo. O corpo “que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado de seu poder vidente’” (Merleau-Ponty, 2013, p.19), o que une paradoxalmente os dois espaços do mundo, aquele que pensa e aquele que é pensado, e faz com que se reconheça em sua experiência aquilo que é também experiência do mundo que não é ele. Neste ser inerente ao que vê, a relação entre visão e mundo se dará através de recruzamento.

Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento quando se acende a faísca do senciente-sensível (...)

luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. (Merleau- Ponty, 2013, p.21)

O que se põe em questão através do recruzamento entre mundo e olhar é a ideia de passividade da visão. Assim como não se pode dicotomizar objetividade e subjetividade, não se pode deixar de lado que o olhar também vai até as coisas e sua limitação dá a elas a forma reconhecida pelo humano. Cor, tamanho, luminosidade e forma são aspectos que devem mais à perspectiva humana do que às coisas em si. O olhar como construção é parte da ideia, que Merleau-Ponty estabelece, de que o ser, através de sua corporeidade, tende à expressão e à significação, Para ele, o olhar, a mão, o corpo em geral, forma “um sistema de sistemas voltado à inspeção do mundo, capaz de dispor as distâncias, de desvendar o futuro perspectivo, de desenhar na uniformidade inconcebível do ser cavidades e relevos, distâncias e afastamentos, um sentido...” (Merleau-Ponty, 2013, p.98) e, a partir disso, a ideia de que:

Qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é expressão primordial – não esse trabalho derivado que substitui o expresso por signos dados por outras vias com sentido e regra de emprego próprios, mas a operação primária que de início constitui os signos em signos, faz o expresso habitar neles apenas pela eloquência de sua disposição e de sua configuração, implanta um sentido naquilo que não tinha, e que assim, longe de esgotar-se na instância em que ocorre, inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição (Merleau-Ponty, 2013, 98).

Merleau-Ponty assinala duas ideias importantes nesse excerto, a de que o ato humano é expressão primordial, ou seja, que o ato corpóreo humano tende à significação; e a de que a signo artístico é um seu derivado com “sentido e regras próprias”. Essa ideia se torna especialmente importante para os caligramas, pois se trata de um gênero textual em que suas regras próprias são constantemente ignoradas e substituídas pela generalidade convencionada que confunde dados da obra e dados do texto. Remete-se aqui, certamente, à diferenciação que Barthes estabelece entre obra, a parte material “fragmento de substância” e texto é o produto da leitura, o “campo metodológico” que só se formula na travessia da leitura.

Nesse sentido, um dos motivos dos desvios interpretativos dos caligramas é exatamente a indiferenciação e a confusão entre o que é um seu dado da obra e o que é produto de sua leitura, seu texto. Isso porque grande parte das críticas aos poemas plásticos de Apollinaire giram em torno do presumível “reconhecimento” imagético como centro do poema visual. Esse é o caso dos Poetas Concretos, dos críticos apontados por Willard Bohn e, infere-se a partir de seus escritos, também o de Foucault. Tais opiniões desconsideram que, em grande parte das vezes, a constatação do reconhecimento depende de um caminho interpretativo construído para que possa ser estabelecida. Parte desta pressuposição interpretativa equivocada pode mesmo ser concernente ao discurso de “simultaneidade” que perpassa tanto os comentários de Apollinaire sobre sua poesia quanto o dos poetas visuais posteriores, mas deve, de todo modo, ser colocada em perspectiva, diferenciando os elementos de percepção dos de leitura.

Although Apollinaire claimed to have partially simultaneized the printing (by omitting punctuation?), the lines still had to be read successively. Of necessity the role of creating simultaneity was relegated to the mind, which could be trained to “concevoir un poème simultanément” (conceive a poem simultaneously). In actual practice this means that the mind proceed cumulatively, holding the various elements in suspension while ordering and reordering them in a continual search for meaning. (...). The reader thus relies on the process of anticipation and retrospection to guide the search for a consistent interpretation. Only at the conclusion of the poem the various semantic elements coalesce to form a conceptual gestalt, according to the patterns of expectations we have accumulated. Textual simultaneism is, thus an a posteriori process. (Bohn, 1986, p.66)³

Se, em contraste, o processo de simultaneidade unicamente visual pode ser definido como *a priori*, como o próprio Bohn assinala em seguida, o caligrama, texto em que nenhuma das articulações textuais é completa através de um

³ Embora Apollinaire tenha alegado ter parcialmente simultaneizado a impressão (omitindo a pontuação?), as linhas ainda precisavam ser lidas sucessivamente. Necessariamente o papel de criar simultaneidade foi relegado para a mente, que poderia ser treinada para “concevoir un poème simultanément” (conceber um poema simultaneamente). Na prática, isso significa que a mente procede cumulativamente, segurando os vários elementos em suspensão, enquanto os ordena e os reordena em uma busca contínua de significado. (...) O leitor, portanto, confia no processo de antecipação e retrospectão para orientar a busca de uma interpretação coerente. Apenas na conclusão do poema os vários elementos semânticos se aglutinam para formar uma *gestalt* conceitual, de acordo com os padrões de expectativas que se acumularam. Simultaneidade textual é, assim, um processo *a posteriori*.

único viés semiótico, penderá entre estes dois processos para a criação de seu sentido.

Segundo Jean-Paul Sartre, na obra *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*, é necessário distinguir entre duas camadas em uma atitude imaginante completa: “a camada primária ou constituinte, e a camada secundária, comumente denominada reação à imagem” (Sartre, 1996, p.180). Conquanto a camada primária se refere aos “elementos reais que, na consciência, correspondem exatamente ao objeto irreal” (Sartre, 1996, p.180) a camada secundária será criada mentalmente em reação à primeira, com maior independência. A partir dessas colocações é que Wolfgang Iser irá colocar, no texto *A interação do texto com o leitor* que, como as imagens “não podem ser sintetizadas em uma sequência, se é levado a abandonar as imagens formadas a partir do momento em que as circunstâncias nos forçam a produzir outra. Pois reagimos a uma imagem à medida que construímos uma nova” (Iser, *In*: Lima, 1979, p.110), com as “imagens de primeiro e segundo grau” (Iser, *In*: Lima, 1979, p.111) como Iser chamou as camadas primária e secundária de Sartre. É necessária, no entanto, certa relativização ao pensar os caligramas em termos de imagens de primeiro e segundo graus. Por se tratar de um meio também pictórico, as imagens de primeiro grau serão formadas nos caligramas pelo desenho que o grafismo do texto verbal forma. Diferentemente do texto unicamente verbal, em que mesmo as imagens de primeiro grau deverão ser constituídas através da leitura, a ilustração, por seu caráter analógico, fundará um sentido pictórico completo.

Álvaro Faleiros, cuja tradução é utilizada aqui, trata e traduz os caligramas para o português a partir do conceito de

visilegibilidade em que “ler-ver um texto é a condição de acesso ao ritmo da língua do poema” (Faleiros, *In*: Apollinaire, 2008, p.19), mas há duas formas de se pensar o conceito de visilegibilidade e, ainda que a diferença possa ser considerada mínima, é importante para a presente leitura. A primeira é a que considera que o poema é ao mesmo tempo visível e legível, ideia que aparece nas leituras concretistas a partir da aproximação do caligrama ao ideograma. A outra, apontada por Faleiros, é a de que a visilegibilidade indica que o mesmo signo cria sentido através de sua visibilidade e de sua legibilidade. No entanto, pode-se reiterar a partir das colocações de Bohn, elas não são simultâneas, ocorrendo através do deslocamento de duas formas de ver, aquele voltado para a parcela imagética e aquele que se estabelece em direção ao conceito linguístico. Nesse tipo de construção, assim como a ideia de simultaneidade é um produto posterior, mesmo a questão do reconhecimento da imagem deve ser relativizada pela análise de uma interação constitutiva não hierarquizada entre verbalidade e visualidade.

Essa característica pode ser comprovada por dois breves exemplos retirados do caligrama “A gravata e o Relógio”, que abarcam a relação de sentido direcionada pela imagem e a direcionada pela palavra. No primeiro, pode-se pensar que o texto verbal que configura o relógio no poema perde totalmente seu sentido se tomado unicamente como texto verbal, ou seja, é dependente de sua forma visual para estabelecer seu sentido verbal. Em sentido oposto, a forma “gravata” só é reconhecida como tal pela designação verbal que a precede desde o título, caso contrário poderia ser tomada como outro objeto qualquer, dada a sua aparência fortemente inexacta.

De certa forma Faleiros assinala essa particularidade quando coloca que o título “tem o papel de ajudar no reconhecimento da imagem. A visibilidade é, pois, orientada pela legibilidade linguística” (Faleiros, *In*: Apollinaire, 2008, p.26-27). Ora, se o título do poema é responsável por nortear a significação imagética, o dito processo de “reiteração” é na verdade o resultado de um processo de leitura, não de reconhecimento. O leitor lê o título, ou o texto verbal que forma a imagem e é levado a reconhecer o desenho (que em diversos momentos perderia sua univocidade interpretativa se tomado apenas como desenho), e toma esta leitura como o reconhecimento “simultâneo” de uma imagem que na verdade foi construída através de um deslocamento interpretativo do nível de leitura verbal para o visual.

Isso é o que Foucault aponta quando diz não conseguir “tirar da ideia que a diabrura [do caligrama] reside numa operação tornada invisível pela simplicidade do resultado” (Foucault, 2008, p.21). A essa enganosa ‘facilidade’ de leitura que se torna um fator de complicação interpretativa, soma-se a já referida confusão entre os elementos a que o poema se refere e a inferência destes como tema dos caligramas: o fato de que o texto verbal nomeie algo que também “aparece” na sua porção imagética não implica na determinação de seu sentido, assim como não o faz em nenhum outro texto poético.

Mas há ainda outro fator interpretativo que torna um pouco mais complexa a leitura dos caligramas de Apollinaire, a ligação entre os caligramas e seu contexto de produção, indicado no subtítulo de Caligramas, “poemas de paz e guerra”. Grande parte dos poemas plásticos foram compostos originalmente no front, enquanto Apollinaire servia o exército francês durante o início da primeira guerra mundial. Em

Apollinaire y la guerra, Maria Elena Fernandes-Miranda faz uma extensa análise da relação entre o contexto bélico e a poética do livro *Caligramas*, ainda que seu foco seja majoritariamente os poemas unicamente verbais, que compõem a maior parte do livro.

À parte algumas interpretações de cunho excessivamente psicológico e biográfico, como “las reacciones de Apollinaire ante la guerra son similares a las que manifiesta ante una angustia profunda y, en general, ante su permanente angustia” (Fernandes-Miranda, 1999, P.123), o texto de Fernandes-Miranda torna claro que a guerra adentra em sua criação poética de forma inextricável, seja através de visões apocalípticas ou daquilo que chama de reações de excesso, voltadas às drogas e à sexualidade e à própria guerra, além de desfazer certa pressuposição mais fácil do caligrama como algo solar (é uma visão mais saturnina que transparece de sua leitura). Em termos mais ligados à criação poética, é possível dizer que Apollinaire leva ao extremo o sentido da conjunção e do subtítulo — poemas de paz e de guerra, já que em diversos momentos os caligramas apontam para imagens que fundem elementos das duas situações. Como Fernandes-Miranda coloca:

Sin embargo, nada puede impedir a Apollinaire, que es un poeta, el vuelo imaginario por encima de los límites de lo lógico y de lo razonable, nada puede impedirle exaltarse, flenarse de una alegría que no corresponde a la realidad, como ocurre cuando presenta la guerra como un juego prodigioso de fuegos artificiales, cuando busca desesperadamente el aspecto mágico de cualquier acontecimiento, aunque sea mortífero, o cuando provoca el sortilegio

y el hechizo que puedan encantar la penosa realidad de cada día. (Fernandes-Miranda, 1999, p.150)

Indiferente às implicações psicológicas sugeridas, o uso de imagens que repensam em termos líricos o ambiente de guerra em que se encontrava durante a escritura dos caligramas, ou que aproximam aspectos de sua vida civil e militar, representa uma das características mais importantes, e mais ignoradas, de sua poesia visual. Nesse mesmo sentido, uma particularidade a se notar sobre a ordem de leitura entre os vieses significantes (desenho e texto) pode, por ser de cunho mais geral, ser estendida a todos os caligramas: mais do que a possível primazia visual ou verbal na ordem de leitura do caligrama, o que se estabelece é uma relação de interpolação. Isso ocorre em parte porque Apollinaire dá plasticidade aos versos do caligrama através de uma variedade de formas que ultrapassa largamente o poema figurativo anterior a ele. Apollinaire utiliza formas sólidas, formas delineadas, mudanças de direção de um verso, uso de letras como parte do grafismo e mesmo inversões e indefinições de ordem de leitura, criando poemas plásticos mais ricos e mais complexos, principalmente em suas criações manuscritas.

Estas modulações rompem, conseqüentemente, a univocidade da ordem de leitura dos versos. Seu leitor precisa descobrir a ordem, nem sempre aparente, de leitura e de sucessão dos versos, ou mesmo de continuação textual verbal de um mesmo verso, quebrado por razões de definição plástica. Como aponta Bohn “these difficulties make the reader conscious of the reading process itself” (Bohn, 1986, p.68)⁴, o

⁴ Essas dificuldades tornam o leitor consciente do processo de leitura em si.

que, especificamente no caligrama tem um efeito maior do que simplesmente interromper a leitura, já que, neste caso a imagem visual servirá como ancoramento para o leitor, que a reencontrará a cada vez que o processo interpretativo o obrigar a repensar sua estratégia de leitura ou compreensão do texto. Assim, mais do que um direcionamento de significação anterior ao texto verbal, a imagem se torna um fundo ao qual o olhar retornará a cada “saída” do texto verbal, transformando em efeito estético algo normalmente identificado como um defeito textual.

A exemplo de qualquer processo metafórico a falta de univocidade semântica é importante aqui, pois mostra um dos principais processos dos caligramas de Apollinaire: o amálgama plurívoco de cenários e situações relativas à guerra, morte e destruição com suas relações com amigos e amantes, ou seja, de signos de vida e paz. Como coloca Fernandes-Miranda “el poeta cambia la realidad mortífera de la guerra en un espectáculo maravilloso mediante la magia de su palabra y de su ritmo” (Fernandes-Miranda, 1999, p.151) e, pode-se acrescentar, também através de sua visualidade. Esta será uma marca constante em seus caligramas, a expressão, já anunciada no subtítulo da obra, da guerra e da paz ao mesmo tempo e através dos mesmos signos. Quando analisa o poema *L’oiseau et le bouquet*, por exemplo, Willard Bohn chama a atenção para a dificuldade inerente ao uso da metáfora visual em conjunto com um texto igualmente metafórico.

By its very nature, visual metaphor is implicit. It is up to the reader to identify the other (visual) term, according to the particular graphic code adopted by the poet. For the poem to work, this image must be

readily decipherable. Unfortunately, a number of Apollinaire's pictures are difficult to make out. Although the *oiseau* offers no problem, identification of the aerial torpedos and the frontline is a laborious process. (Bohn, 1986, p.77-78)⁵

A imagem de um pássaro se aproximando de um buquê para representar o bombardeio a uma cidade é um exemplo eficaz de como o uso metafórico da parcela visual do caligrama é exercido em detrimento de sua clareza. Há uma disparidade considerável entre o esforço interpretativo necessário à leitura conotativa tanto da parcela visual do texto quanto da verbal, por um lado, e a imediatividade do viés denotativo da imagem, por outro. Novamente pensando-se a partir da diferença entre o que é um elemento perceptivo no poema e o que é resultado de sua leitura, a diferença entre as leituras denotativa e conotativa de um caligrama e as de um poema unicamente verbal não é tão grande. Em ambos os casos a figura é sempre mais prontamente identificável do que o sentido metafórico subjacente a ela, a leitura oportunizando a passagem de uma à outra. Mesmo a facilidade da suposição da figura como resultado interpretativo pode ser indício de opacidade no trânsito entre verbalidade e visualidade. Mas há ainda outra estratégia textual utilizada por Apollinaire que amplia essa opacidade. O fato, assinalado por Faleiros nos comentários às suas traduções, é que Apollinaire incorpora a

⁵ Por sua própria natureza, a metáfora visual é implícita. Cabe ao leitor identificar o outro termo (visual), de acordo com o código gráfico específico adotado pelo poeta. Para que o poema funcione, esta imagem deve ser prontamente decifrável. Infelizmente, uma série de imagens de Apollinaire são difíceis de distinguir. Embora o *oiseau* não ofereça problema, a identificação dos torpedos aéreos e do frontline é um processo trabalhoso.

gíria militar de sua época ao seu repertório de figurativização do texto verbal e visual.

Saber, por exemplo, que as bombas lançadas eram chamadas dentro da linguagem militar de *oiseau rapace* (ave de rapina – o poema 2º *cannonier conducteur*, por exemplo, acaba com um caligrama em forma de obus onde se lê *J'entends chanter l'oiseau/le beau oiseau rapace*⁶, ou seja, acaba com o som de uma explosão) ou que a referência à “pute de Nancy” trata não de uma prostituta, mas de uma canção com a qual os batalhões eram acordados (o que ajuda a entender que o primeiro caligrama do mesmo 2º *cannonier conducteur* não retrata um canhão como parece à primeira vista, mas uma trombeta), se tornam parte preponderante da sua interpretação. O poema começa e termina com uma indicação ao som, uma trombeta no início ligada a signos de vida, música e sexo e termina com signos sonoros ligados à morte, como a ave de rapina e a explosão de uma bomba em momento de enfrentamento. O mesmo uso metafórico do jargão militar, que denomina situações e apetrechos relativos ao exército e à guerra com nomes de animais ou fenômenos, será responsável pela complexificação e opacidade de sentido de um de seus mais conhecidos e difmados caligramas, *Il Pleut*. A leitura dos caligramas *Chove (Il Pleut)*, e *Mira (Visée)*, a seguir, procurará mostrar como se fixam as relações de significação imagético-verbais e de que modo a ligação entre guerra e paz se torna imprescindível para explicitar algumas relações de significação.

⁶ “Eu ouço cantar o pássaro, o belo pássaro rapace”, na tradução de Faleiros.

il pleut des volx de femmes comme si elle étaient mortes même dans le souvenir
 c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie où goutelecttes
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
 écoute sil pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
 écoule tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

Figura 1 – Caligrama *Il pleut*, de Apollinaire.

Il Pleut, um dos alvos preferidos dos críticos de Apollinaire, sofre justamente com o hermetismo resultante desse uso linguístico restrito em contraste com a “facilidade” com que parece estabelecer sua primeira significação. O poema é formado por cinco versos dispostos diagonalmente na página, da direita para a esquerda, de cima para baixo, sem grandes mudanças de ordem de leitura. Pode-se assinalar aqui que o reconhecimento primário da sua forma como chuva é produto total do direcionamento dado pelo título, mas é também importante para os processos metafóricos deste caligrama.

il pleut des voix de femmes comme si elles
étaient mortes même dans le souvenir / c'est
vous aussi qu'il pleut merveilleuses
rencontres de ma vie ô gouttelettes / et ces
nuages cabrés se prennent à hennir tout un
univers de villes auriculaires / écoute s'il
pleut tandis que le regret et le dédain pleurent
une ancienne musique / écoute tomber les
liens qui te retiennent en haut et en bas.
(Apollinaire, 2008, s/n)⁷

Lida através da ideia de reiteração entre título, imagem e texto, o poema torna-se a expressão de uma lembrança melancólica que mistura lembranças, sons, pessoas e a chuva, numa aproximação algo idílica entre mundo interior e mundo

⁷ Na tradução de Faleiros: chovem vozes de mulheres como se estivessem mortas até mesmo na lembrança / vocês também chovem maravilhosos encontros de minha vida ó gotículas / e estas nuvens revoltas se põem a relinchar todo um universo de vilas auriculares / escuta se chove enquanto a mágoa e o desdém choram uma antiga música / escuta caírem os laços que te retêm em cima e em baixo.

exterior. Uma das chaves para a leitura desse caligrama reside nos contornos metafóricos que a supracitada linguagem militar francesa assume em diversos momentos. Apesar de, nas notas explicativas a *Il pleut*, Faleiros identificar na expressão “vilas auriculares” uma referência à guerra [“essas ‘cidades para os ouvidos’ evocam os nomes de cidades utilizados como senhas durante a guerra (Faleiros, *In: Apollinaire*, p.175)], seu comentário sobre o poema é relativo apenas à relação entre a disposição das linhas e seu tom melancólico. Mesmo Philadelpho Menezes pensa a visualidade do poema apenas como chuva (Menezes, 1998, p.26). É nas notas a *Du coton dans les oreilles*, poema no qual Apollinaire utiliza grande quantidade de jargões militares, que Faleiros explicita que “a chuva, na gíria militar, significa a metralhada, as bombas” (Faleiros, *In: Apollinaire*, p.181).

Mesmo sendo relativa a outro poema, essa explicação pode ser também aplicada a *Il pleut* já que em ambos poemas a mesma expressão – *écoute s’il pleut* – é utilizada. Não se pode dizer que as leituras elaboradas desconsiderando esse aspecto específico, sejam desfeitas com o conhecimento do sentido militar da “chuva”. O que ocorre, a exemplo de qualquer processo mais complexo de leitura, e especificamente o poético, é uma ampliação do sentido da leitura. À ideia de rememoração melancólica é acrescido o cenário de batalha. Tem-se novamente o lirismo de Apollinaire associando elementos bélicos e sentimentais na construção de uma mesma cena, amalgamando situações e estados anímicos diversos tanto no nível verbal quanto no visual. Nesse sentido, o viés imagético até aqui lido através de uma relação mais direta, direcionada pelo título, pode ser reconsiderado em função do seu sentido metafórico militar, reaparecendo para o leitor

como rajadas de metralhadora. Os traços diagonais passam a identificar tanto a chuva quanto uma situação de enfrentamento armado, fundindo o lamento com uma situação de batalha.

No entanto, tanto a chuva quanto os tiros que indicam a ideia de lamento são também uma referência metonímica visual ao choro e, logo, outra leitura possível para a visualidade do poema. Chuva, tiros e lágrimas, todas possivelmente assinaladas pela visualidade dos traços diagonais formados pela disposição dos versos, se coadunam também no texto verbal. A ideia de morte, que na primeira possibilidade de leitura aparece apenas tangencialmente, ganha nova dimensão, atravessando o poema. Já no primeiro verso ocorre a junção da chuva/tiros com a lembrança de vozes femininas, seguida pela aproximação entre as gotículas/projéteis e seus encontros amorosos, figurada nas balas disparadas na direção do eu-lírico. Partindo-se dessa possibilidade de leitura, o terceiro verso traz alguns elementos que tendem ao narrativo. Com poucos elementos são assinalados os antagonistas, as “nuvens revoltosas” de onde vêm os tiros/chuva, os sons da guerra e uma situação não especificada que torna necessário o uso da senha, as vilas auriculares, trazida pelo ‘relinchar’ das nuvens.

Seus últimos dois versos mostram um desenlace que pode ser lido como a situação onde possivelmente se utiliza a senha (uma situação de tentativa de identificação, por exemplo) ou como o testemunho de uma morte. “Escuta se chove”, dentro do contexto bélico pode ser lido como a ordem de verificar se um ataque está ocorrendo, ou mesmo uma maneira jocosa de soldados se referirem ao ataque que sofrem. Dada sua indefinição, o último verso pode implicar tanto na

morte de alguém, o rompimento dos “laços que te retêm” seriam os laços da vida, quanto a interrupção de uma comunicação. *Tomber les liens*, traduzida por Faleiros como “caírem os laços” pode ser também traduzido como “caírem as ligações”, no sentido telefônico, possível situação em que poderia ser utilizada a “cidade auricular”. E mesmo essa indefinição pode ser pensada como parte do quadro caótico da batalha.

A ideia de que os tiros são disparados em direção ao eu-lírico em *Il Pleut* pode ser atestada em contraste com o caligrama *Visée*. Nesse caligrama, Apollinaire dispõe onze versos alexandrinos brancos em linhas diagonais crescentes, mantendo a ordem de leitura da esquerda para a direita. Ainda que seja grande a diferença de quantidade de versos sua disposição gráfica cria um desenho semelhante a *Il Pleut*, mas em sentido oposto a ele. Em conjunto com sua visualidade, a ideia de pontaria indica o olhar a partir de onde partem os tiros. Ou seja, em *Visée*, é o eu lírico quem atira. Em sua tradução para o português, Álvaro Faleiros faz algumas diferenciações entre os diferentes tipos de caligramas, dividindo-os em caligramas puros, caligramas inseridos, caligramas manuscritos, jogos no espaço e outros caligramas, fazendo uma diferenciação algo imprecisa entre eles. Diz Faleiros que os caligramas puros correspondem àqueles cujo “título redundante sobre o objeto evocado” (Faleiros, *In: Apollinaire*, p.26), ou seja, para ele o caligrama puro é o poema visual que desenha o objeto físico introduzido no título. Por isso, os diferencia das criações de Apollinaire que não seguem essa formulação. Nesse sentido, coloca *Visée* entre os jogos no espaço, pois “a disposição gráfica do texto corresponde ao título, mas não se pode aqui afirmar que se

trate de um caligrama puro, pois a pontaria não é um objeto e sim uma perspectiva, orientação do olhar, jogo no espaço” (Faleiros, *In: Apollinaire*, p.178).

Essa diferenciação não tem sentido se pensada apropriadamente, já que: 1º- a ideia de reiteração no caligrama é uma parcela diminuta de um processo maior de leitura, não se delimitando por ela; 2º- não existe diferença substancial entre uma metáfora visual a partir de um objeto físico e a partir de uma movimentação espacial e; 3º- mesmo que tomada somente a partir da ideia de reiteração, a chuva, a lágrima e a os tiros indicam a mesa relação, a trajetória de deslocamento de um objeto diminuto. Dificilmente a chuva, fenômeno, e principalmente seu uso como verbo no título/oração sem sujeito *Chove*, pode ser considerada uma coisa.

Quanto a *Visée*, na tradução de Faleiros:

Cavalos cor cereja o confim das Zelândias /
Metralhadoras d'ouro alí coaxam as lendas /
Liberdade amo a ti que vela em hypogeus /
Harpa de fios prata ó chuva ó minha música /
O inimigo não vês chaga argêntea ao sol / E
o secreto porvir que o foguete elucida /
Escuta a Senha nada é um peixe sutil / Os
burgos um a um vão se tornando as chaves /
A máscara azul como um Deus veste seu céu
/ Guerra ascese que apraz solidão metafísica /
A criança sem mãos na roseira aurífllama
(APOLLINAIRE, 2008, s/n)

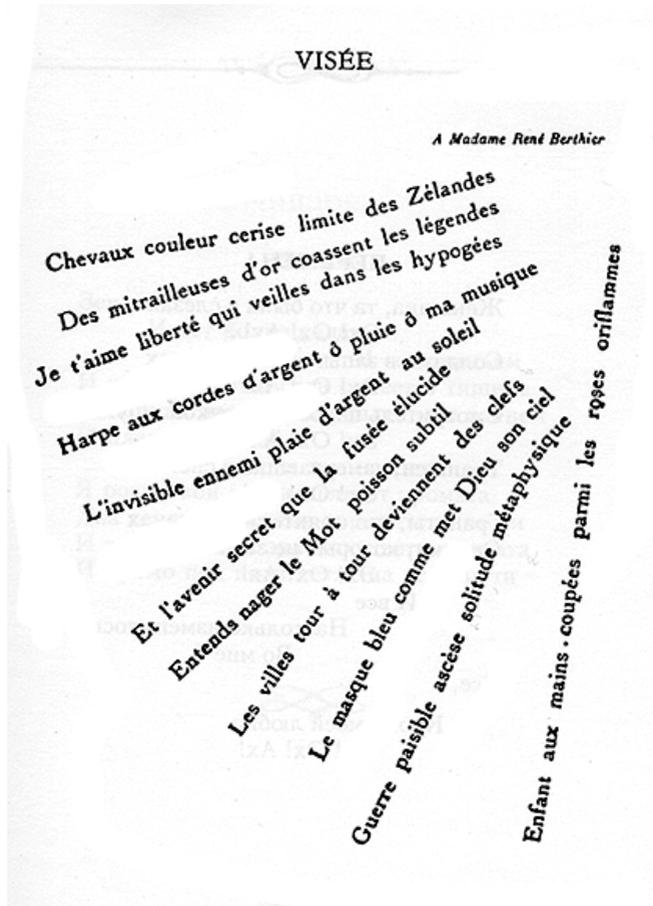


Figura 2 – *Visée*, de Guillaume Apollinaire.

Em conjunto com a forma visual, a sucessão de imagens verbais transforma *Visée* quase em uma reescrita de *Il Pleut*. Sucedem-se no poema também a mesma sequência de elementos ficcionais: barulho, batalha, morte, chuva e senha. A grande diferença, indicada tanto pela disposição dos versos

quanto pelo título, é o ponto de vista a partir do qual a cena representada no caligrama é apresentada, agora o eu-lírico está na posição de atirador. O quadro caótico da guerra, sangue, tiros e explosões, é mais facilmente percebido por aqueles que atiram à distância. Assim, as imagens, que em *Il Pleut* são mais centradas no sentir do eu-lírico em meio à batalha, aparecem minuciosamente descritas em *Visée* indicando os alvos dos tiros visualizados pelo atirador/eu-lírico.

As cores aludidas (vermelho, dourado e prata) assinalam metonimicamente a batalha, novamente transformada pelo lirismo de Apollinaire. A cena de batalha descrita abrange os alvos atingidos (cavalos cor cereja), a trajetória das balas (chuva, harpa de fios prata), explosões (chaga argêntea ao sol) e morte (o secreto porvir). A senha (peixe sutil) é mostrada como parte do mecanismo de movimentação dos soldados (já que vão se tornando as chaves), explicação também plausível para *Il Pleut*. A máscara azul é uma provável alusão aos ataques com gás, utilizados pela primeira vez na Primeira Guerra. O poema acaba com uma imagem tétrica, um jovem soldado recebendo uma rajada de metralhadora, imagem transformada liricamente por Apollinaire em uma “roseira aurífllama” convergência das cores utilizadas na composição do poema, simbolizando tanto os ferimentos de balas quanto os clarões dos disparos⁸.

Como visto, a concepção de caligrama que surge das leituras anteriores difere em alguns aspectos da normalmente divulgada, de “poemas que tentavam acompanhar, graficamente, a forma de desenhos e objetos a que se

⁸ A roseira aurífllama também pode ser composta pelos arames farpados onde os soldados eram abatidos ao ficarem presos.

referiam” (Campos, 1978, p.34). A ideia de reiteração, normalmente tida como primordial na obra visual de Apollinaire tem seu papel relativizado se se pensar alguns pontos desenvolvidos acima: 1) que a identificação da figura formada pela relação entre texto e espaço em branco é normalmente direcionada pelo verbal; 2) que essa figura identificada não possui sentido denotativo, correspondendo a parte do processo metafórico mais amplo do poema; 3) que não há unicidade de sentido para o texto visual; 4) para fins de comparação, pode-se dizer que, no poema unicamente verbal a unidade temática não é considerada tautologia.

Em sentido oposto à ideia de tautologia, o caligrama aparece aqui como um poema visual cuja parcela gráfica delinea parcialmente seus processos metafóricos centrais, que aponta parte de seu caminho interpretativo através de processos de interpenetração entre figurativização verbal e visual. Esses processos se ampliam mutuamente através da oscilação da leitura entre verbo e imagem, utilizando as interrupções do fluxo de leitura motivadas pela disposição fragmentária do texto verbal, o que torna seu desenho, o fundo metafórico central contra o qual se formulará o texto como um todo. A principal diferença entre a leitura dos caligramas realizada no início da Poesia Concreta e a proposta aqui desenvolvida é principalmente o fato de que a primeira, ao tomar a preconcepção da tautologia como motivo, encerra nessa assertiva o escopo de interpretação possível da obra. A presente leitura buscou abranger a denominação *poema* de maneira tão acentuada quanto a adjetivação *visual*, o que indica ao menos dois pressupostos: levar em consideração a primazia da leitura metafórica igualmente nas parcelas verbais e visuais do caligrama e; buscar compreender o caligrama a

partir de uma leitura menos determinista, como a que qualquer poema exige. Essas leituras ainda precisam ser desenvolvidas em relação a outros caligramas, para formar um corpus consistente de análise, mas as leituras feitas aqui podem ao menos indicar que interpretações realizadas fora do escopo do concretismo e da tautologia são factíveis.

REFERÊNCIAS

- APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*. Brasília: Editora UNB, Editora da Universidade de Brasília, 2008.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BOHN, Willard. *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. Chicago: The University Chicago Press, 1986.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- FERNANDA-MIRANDA, Maria Elena. *Apollinaire y la guerra*. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid, Bruxelas, 1999. Disponível: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3058001.pdf>. Último acesso em 10/02/2019.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008.

- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. *In*: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.83-132.
- MENEZES, Philadelpho. *Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

UMA LEITURA DO UNIVERSO SIMBÓLICO EM *MIGUEL E OS DEMÔNIOS OU NAS DELÍCIAS DA DESGRAÇA*, DE LOURENÇO MUTARELLI

*Mariany Teresinha Ricardo**

Também neste caso, o demônio enganará algumas pessoas com outra insidiosa trama. Ele as atiçará com zelo para manter a lei de Deus desenterrando o pecado do coração dos outros.., as incitará a assumir o papel do zeloso prelado supervisionando cada aspecto da vida cristã.., afirmará que o impelem o amor de Deus e o fogo da caridade fraterna. Mas na verdade mente, pois é o fogo do inferno em seu cérebro e imaginação que o incitam. (A nuvem do desconhecimento, texto do século XIV de autoria anônima, citado por BAIGEN; LEIGH, 2001)

Considerações iniciais

Publicado em 2009 pela Companhia das Letras, o romance *Miguel e os demônios ou Nas delícias da desgraça* é de autoria do escritor paulistano Lourenço Mutarelli (1964-),

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista do CNPq.

quem, desde 2002, se dedica, para além de seu trabalho como quadrinista, à escrita em prosa. De acordo com o próprio escritor (MUTARELLI, 2009a), a obra em questão foi concebida em resposta a uma encomenda de argumento, que consistia na história de um policial que se apaixona por um travesti. Inicialmente, o planejado era que ela se tornasse um roteiro de longa-metragem. No entanto, como o projeto não teve andamento, Mutarelli optou por escrever um romance, o que, por sua vez, não eximiu sua narrativa da presença de características do gênero roteiro.

No que tange a essa presença, cumpre notarmos que ela caminha em paralelo com os sentimentos que percorrem os personagens na narrativa, destacadamente Miguel, personagem de quem temos mais informações nesse sentido. Ou seja, a opção por uma técnica de escrita marcada por cortes e mudanças de cena acaba contribuindo na construção do tom que as emoções adquirem ao longo da leitura do romance e na forma como percebemos as ações e aquilo que se passa na cabeça de Miguel. Quanto a isso, temos um *fluir* de atmosfera perpassado tanto por memórias dele quanto por uma série de elementos simbólicos e culturais mobilizados pelo escritor, que se acentuam no final da narrativa.

Dentro dessa perspectiva, a ideia, neste trabalho, é explorar o romance do ponto de vista da operacionalização discursiva em torno de alguns desses elementos. Para tanto, o foco recairá no percurso de Miguel, considerando três referências internas à narrativa – as moscas, os elementos fogo e terra e o arcanjo Miguel – e um dado exterior à narrativa – o embasamento do escritor na carta 15 do tarô (o Diabo) –, que aparecem refletidos na personalidade do personagem e na problemática entre o bem e o mal que percorre a estória.

As moscas, as memórias, o remorso

No primeiro capítulo do romance⁹, conhecemos Miguel, investigador da polícia civil, e seu amigo Pedro, em uma operação que não dá certo porque o carro não liga. Começamos a acompanhar o dia a dia de Miguel, portanto, com o sentimento de frustração. Sentimento este que é acompanhado pelo riso de um mendigo, que observava a cena, e por uma mosca, que se debatia no carro e acaba indo pousar no rosto do mendigo, depois que abrem a porta do carro. Posteriormente, na sequência da narrativa, a aflição da mosca, que antes se debatia contra o vidro, é comparada ao que Miguel sente por não conseguir se abrir emocionalmente com o pai. Nessa cena, ele recorda do falecimento da mãe, tempo em que o pai nunca ria e engolia o choro.

As moscas também figuram como elemento desencadeador de uma memória¹⁰ da infância de Miguel, após ele e Pedro, em um capítulo subsequente, encontrarem um corpo recoberto por elas:

[...] [Miguel] Examina o cadáver. Parece em transe. Pedro vai para a viatura e aciona a central pelo rádio.

Sépia.

Terreno baldio. Imagem borrada, luz difusa. Lembrança.

Um menino solitário brinca com um graveto. Miguel, menino. Detalhe da mão do

⁹ Que, em seu todo, compreende um curto intervalo de tempo, com início bastante próximo ao Natal e um fim que não parece se estender em muitos dias, em um espaço que engloba diferentes regiões da cidade de São Paulo.

¹⁰ Seguidamente a essa memória, Miguel volta a fumar.

menino erguendo o graveto para o céu. O graveto acompanha o percurso dos aviões que passam. Esquadrilha da Fumaça. O menino tropeça em algo e cai. Percebe um cão vira-lata morto a seus pés. O menino se levanta e com o graveto cutuca, levemente, o cão. (MUTARELLI, 2009, p. 9)

Notemos nesse excerto que, para além da presença das moscas, temos a utilização de recursos do gênero roteiro, que contribui para que se intensifique a sensação de contato com o passado por que passa Miguel.¹¹ São recursos como esse que nos fazem oscilar, no percurso da narrativa, entre os tempos presente e passado, junto ao que Miguel está vivendo e o que o teria levado a se sentir tão distante e apático diante de certas situações.

É no ir e vir de memórias que nos deparamos com uma discussão mais aprofundada sobre as moscas, quando Miguel e Osvaldo – colega de trabalho que é jornalista, repórter e escritor – se encontram. Este, depois de Miguel lhe contar sobre um chamado policial que envolvia uma múmia, menciona acerca da quantidade de moscas que estão infestando a cidade e cita a peça *As moscas*, de Jean-Paul Sartre (1905-1980), em que é resgatado o mito das Erínias. No mito, elas são divindades que nascem das gotas de sangue que caíram devido à castração de Urano (ERÍNIAS, 2014; MUTARELLI, 2009b). Em Sartre, consoante ao romance, elas aparecem enquanto símbolo do remorso, sentimento que teria

¹¹ Podemos observar, nesse sentido, um espaçamento entre parágrafos que denota uma quebra temporal e a utilização do efeito de sépia, que teima por não nos colocar diante de um passado revivido em cores.

se abatido sobre Argos devido ao assassinato de Agamenon (PEREIRA, 2014).

Podemos visualizar, nessa perspectiva, que as moscas surgem, no romance, enquanto um elemento que afeta a carga de tristeza e arrependimento que o percorre. Pensemos, para além da referência feita na abertura dessa seção e da conversa com Osvaldo, na ceia de Natal, em que Miguel tenta afugentar uma mosca enquanto fala com Sueli, sua namorada (p. 27); na mosca na frente do monitor, enquanto Miguel está no banheiro lendo uma apostila intitulada *O crime ritualístico, oculto e satânico* (p. 43); na mosca que zune no ouvido de Miguel enquanto ele está no salão e lê a *Revista dos astros* (p. 54); em quando Miguel encontra seu pai caído ao lado da cama (p. 74) e há moscas no teto; e na cena em que uma mosca sobrevoa o seu rosto quando ele acorda na cama de Cibele (p. 78), travesti que vem a se tornar sua amante. São todos momentos tensos na narrativa e ficamos com a sensação, diante do significado que ela própria nos passou acerca das moscas, que os personagens vivem sob o signo de problemas não resolvidos, o que é denotado por tudo o que atinge a vida de Miguel, quem, mesmo diante daquilo que o angustia, segue em suas ações quase que impulsivas.

Nesse viés, as moscas compartilham de espaço com aquilo que vem a se constituir em um problema existencial para o personagem, cuja vida é marcada por sentimentos, de certa forma, incompatíveis, e por um constante vir de memórias vinculadas ao que o atormenta. Uma situação que exemplifica uma certa paradoxalidade de sentimentos é o fato de, ao mesmo tempo em que assassina meninos que estavam “incomodando” em uma rua da cidade, se sentir destruído diante do que o pai das filhas de Sueli, Augusto, fizera às

meninas, Ingrid e Luana, por ter as fotografado nuas em poses eróticas e vendido fotografias pela internet (MUTARELLI, 2009, p. 47). Ter conhecimento disso e ver o que aquilo ocasionara na personalidade das meninas o faz sofrer e, diante desse sofrimento, ele acaba por buscar alternativas de vingança que façam com que o rapaz pague na mesma moeda. No entanto, mesmo que um peso menor seja dado aos meninos, isso não os apaga da memória de Miguel. Por exemplo, na ceia de Natal, ele lembra da cena da queda do rapaz em quem atirou. Assim, vemos que mesmo o que ele escolhe fazer o deixa desestabilizado.

No mais, em complemento à simbologia do remorso vinculada às moscas, podemos significá-las a partir do olhar do Oriente, que as relaciona “com doenças, com a morte e com o Diabo” (MOSCAS, 1998). Esse olhar, por sua vez, adquire sentido na narrativa no que diz respeito à personalidade de Miguel e ao relacionamento mantido com Cibele, que também podem ser relacionados à carta 15 – o Diabo – no tarô, à qual Mutarelli (2009b) faz referência. No caso do novo relacionamento, diferentemente das moscas, temos uma pessoa que tem ação direta na vida de Miguel. Com ele, a sua vida passa a ser marcada por uma série de significados que complicarão ainda mais a teia emocional em que o personagem se encontra, os quais se juntarão às memórias que já o atormentavam desde o início do romance.

Habitar-se pelo fogo

Em termos de percurso da narrativa, um primeiro envolvimento com Cibele causa estranhamento em Miguel devido ao ambiente em que ela vive, no qual haviam

encontrado uma múmia na parede e havia um símbolo que remetia ao período medieval. Porém, nada disso o impede de dar continuidade à aproximação. Em meio às memórias da surra que dera no filho, que ele considera um acidente, as imagens de Cibele e do cachorro se putrefazendo começam a se confundir em sua cabeça (p. 40) e ele acaba indo fazer uma visita, sozinho, ao quarto em que ela e as colegas travestis viviam, do qual tomou conhecimento após atender ao chamado sobre a múmia. Recordemos que não foi aí que Miguel conheceu Cibele: isso aconteceu quando ele entrava com Sueli em um motel enquanto aquela e dr. Carlos saíam dele.

Essa nova ida até o local se junta ao pacote de remorsos de Miguel tanto pelo envolvimento sexual com uma travesti quanto pelo próprio processo de traição. Se a descoberta da primeira traição (Miguel traiu sua ex-mulher, Rebeca, com Sueli) foi algo que, de alguma forma, abalou Miguel, afastando-o da ex-mulher e do filho, a segunda gerou consequências das quais ele igualmente foge. Dessa forma, seu envolvimento com Cibele não lhe gera apenas momentos de prazer, mas também de dúvidas:

Miguel está em casa. Pragueja enquanto esfrega seguidamente o corpo. Maldiz a si mesmo.

Não consegue limpar a mancha que sente. A mistura de nojo e prazer por amar a semelhança. Ao sair do chuveiro, se esfrega na toalha como se o corpo não fosse o seu. Veste o roupão. [...] (MUTARELLI, 2009, p. 79)

Dúvidas que não o afastam da atração sexual mesmo depois da conversa que teve com dr. Carlos e do enterro de

Sueli, de sua irmã (Isabel) e das filhas daquela – “Só há um porto seguro” (MUTARELLI, 2009, p. 108), elucida o narrador. As mortes dessas personagens aconteceram em paralelo com a cena supracitada, em que ele está em casa, pensando na relação sexual que tivera com Cibele. No entanto, conforme mencionado, isso não se torna um questionamento relevante para ele, depois que sabe do ocorrido, de forma que será o leitor do romance quem terá de lidar com as preocupações morais que decorrem daí. É esse comportamento de Miguel que nos permite, por sua vez, uma aproximação com a carta 15 do tarô, que, uma vez explorada, leva a visualizar, de fato, um protagonista profundamente marcado por ela. E isso desde antes da presença de Cibele em sua vida.

Na compreensão de Place (2016), o tarô foi “projetado para exprimir a filosofia hermética” e seus trunfos “contam a história de uma ascensão mística que é paralela à Grande Obra” (PLACE, 2016)¹², de maneira a se constituir na trajetória da pessoa, quem terá de se transformar para alcançar um status de perfeição e equilíbrio em respeito a um mundo paralelo em que a vida funciona harmoniosamente. No que condiz à trajetória de Miguel, o pouco que nos é dado a conhecer já se situa no plano dos problemas internos não resolvidos, deixando transparecer um temperamento um tanto colérico, que, na alquimia ocidental, é relacionado ao elemento fogo¹³. Dialogando com Carl Jung (1875-1961), Place (2016)

¹² As citações diretas providas de Place (2016) não estão acompanhadas dos números de página porque a edição consultada não os tem.

¹³ Cabe registrar que o fogo, neste trabalho, é tomado em relação com a teoria dos humores, sem ser explorado o sentido alquímico da elevação espiritual, em que o fogo aparece enquanto último elemento da purificação. Aqui, pelo contrário, estamos diante de um comportamento bastante terreno,

coloca o fogo ao lado dos sentimentos. E cumpre, agora, nos atermos, afora o remorso e a tristeza, a um outro sentimento que habita em Miguel: a paixão.

No tarô egípcio, é assim nomeada a carta de número 15, que costumeiramente é vista, nos baralhos, como a carta do Diabo, que não deixa de representar a paixão. No viés do amor, tem um forte vínculo com a paixão sexual, que pode tanto libertar quando aprisionar o homem (INSTITUTO BRASILEIRO DE GNOSIS, s. d.). Nesse sentido, Miguel caiu em tentação duas vezes: traiu a esposa, traiu Sueli. E essa segunda traição, cujo processo podemos acompanhar mais de perto, culminou em mortes¹⁴. A questão é que o protagonista acaba não se responsabilizando por elas, não pensa sobre ele não ter ficado ao lado de Sueli, e isso o afasta de alcançar respostas mais sólidas para seus problemas emocionais e o leva a projetar os outros enquanto problemas a serem resolvidos e não ele.

Ainda de acordo com Place (2016),

O Diabo representa estarmos presos a nossos instintos mais básicos ou sermos escravos deles, os quais Jung chamou de sombra. No entanto, a sombra também pode ser a fonte de nossa vitalidade e força. Nossa sombra é apenas a parte de nós mesmos que ainda não integramos. Ela só é má quando permanece inconsistente. Quando a ignoramos, podemos projetar esses traços negativos nos outros;

a base do caminho empreendido nesse processo. Além disso, Miguel não demonstra ter interesse por esse outro sentido do fogo, que seria a busca de uma purificação pessoal.

¹⁴ Tal qual no filme *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, no qual, em um flashback, vemos que a entrega da esposa ao sexo e ao prazer a imobilizou perante o filho prestes a cair da janela.

então, pensando que somos bons e os outros são maus, estamos aptos a agir da pior forma. (PLACE, 2016)

Em diálogo com a interpretação supracitada, Miguel não encara suas sombras e, portanto, tem imensas dificuldades em gerir aquilo que sente, ainda mais diante dos dois trunfos que tem diante de si: a carta de número 72, o arcano da Purificação, que aponta para a necessidade de transmutação¹⁵, que figura no número do quarto de Cibele; e carta de número 15, que igualmente implica na necessidade de transformação, e de uma forma árdua, que é ter de racionalizar e ultrapassar o gesto de entrega às suas próprias sombras¹⁶. Digamos que a porta de número 72, que o destinaria a percorrer um caminho de dificuldade para se atingir certa maturidade, está sob o signo do arcano que não representa algo simplesmente ruim, mas, antes, aquilo que você precisa enfrentar. E Miguel não parece ter interesse ou simplesmente não sabe como fazer isso.

¹⁵ Processo que implica, na alquimia, na transformação de uma substância em outra, refletida no que Place (2016) chama de jornada do herói. Ainda de acordo com o autor, esse processo “envolve a separação e recombinação de uma substância inicial que precisa ser morta para então renascer em um estado mais elevado de purificação.” (PLACE, 2016).

¹⁶ Essa problemática de como lidar com as sombras pode ser colocada em diálogo com uma anotação de Paul Spector, quem, na série *The Fall*, é um pai de família e um psicoterapeuta que, ao mesmo tempo, persegue mulheres, matando-as e embelezando-as na cena do crime. Com os primeiros versos retirados do poema *Os homens ociosos*, de T. S. Eliot (1888-1965), ele escreve: “Entre a ideia e realidade/ Entre o movimento e ação/ Caem as sombras/ É o assassinato ou a sombra dele que causa o maior prazer, a maior dor?” (THE FALL, 2009). Da mesma forma, conseguiria Miguel se conhecer suficientemente para reconhecer a maneira como se relacionam prazer e dor em quem ele é e ver de que forma isso o afeta?

De acordo com Ramos (1994), o Diabo é um arcano “vulgarmente conhecido como encarnação do Mal, que traz o homem e a mulher acorrentados após a queda. Mas, justamente por dicotomizar as ações entre o bem e o mal, ele é também o representante da análise, da crítica e da lógica.” (RAMOS, 1994, p. 104) Ou seja, ao significar ambição, tentação e paixão, o arcano também oferece a oportunidade de a pessoa se transformar diante dessas questões que afetam, muito provável que negativamente, sua vida, a fim de atingir um ponto de equilíbrio (referido por Place, 2016). Uma teoria que, no entanto, não se aplica sempre à prática.

É, pois, diante do desafio representado pelo poço iniciático dos Templários¹⁷ que Miguel, um homem de quarenta anos, se encontra ao iniciar um relacionamento sexual com Cibele. Para o chefe, ele precisará de orientação para poder situar-se em meio à guerra cósmica em que habitam, ao que oferece duas vias: a da paixão ou a do saber (MUTARELLI, 2009, p. 94). A guerra cósmica, referida por dr. Carlos, pode ser compreendida enquanto uma guerra entre o bem e o mal, dilema que vinha perseguindo Miguel antes mesmo de saber do que foi contado pelo chefe e que o levou a ter conversas com Osvaldo e com Isabel sobre o assunto¹⁸.

¹⁷ Conforme Carvalho e Galtier (2015), os quinze degraus entre os patamares do poço estão relacionados à carta 15, a “das provações e tentações, o que pode representar as dificuldades sentidas na viagem interior” (CARVALHO; GALTIER, 2015, p. 21). Os patamares, por sua vez, são nove e vinculados à transição do velho para o novo.

¹⁸ Miguel pergunta para Isabel e para Osvaldo acerca da natureza do mal. No caso da primeira conversa, ele chora, ao ver Luana mastigando o reboco. O segundo momento em que ele chora é quando sabe da internação do dr. Carlos: ele passara a se sentir mal em relação ao chefe após o envolvimento com Cibele.

No discurso do chefe de Miguel, a relação com um homossexual produziria espíritos e estaria relacionada a uma espécie de possessão, de forma que ele mesmo se torna alguém possuído pelas ideias que defende da presença do Anticristo por sobre a terra. Miguel, de certa forma incrédulo, decide ir buscar a ajuda em Mogi das Cruzes, orientado por dr. Carlos, porém é interrompido com a notícia da morte da ex-namorada, o que acaba deixando um vazio para o mistério místico (SILVA, 2015) no qual teria se envolvido. Ademais, ele acaba reagindo de modo bastante estranho à morte de Sueli e, ao invés de refletir sobre sua parcela de responsabilidade no que aconteceu, direciona seu delírio para Augusto – após, claro, ir fazer uma visita à Cibele.

A “solução” pela terra e o julgamento de Miguel

O acontecimento que desvia as possíveis respostas a todas as problematizações levantadas pelo dr. Carlos, e ao que levaria, em longo prazo, o relacionamento com Cibele, se trata da morte de Sueli e de sua família. Desde que soubera do que o ex dela havia feito com Ingrid e Luana, Miguel começa a arquitetar um plano de sofrimento:

Eu quero pensar em algo pior do que espancá-lo até a morte.

[...]

Qual o pior crime que se pode infligir para alguém?

Nas piores doenças a morte é a cura.

É o fim do sofrimento.

Nem sempre o olho se paga com olho.

(MUTARELLI, 2009, p. 51-52)

Posteriormente à cena supracitada, na qual Miguel e Osvaldo adiam a ideia de matar Augusto, o primeiro volta para casa e pergunta para o pai pela Bíblia. Por não a encontrarem, ele pega a enciclopédia e procura a palavra tortura, não tem sucesso na busca e acaba ficando em Torquemada, do que decorre que conhece o inquisidor espanhol que condenou milhares de pessoas à fogueira. Acerca dessa presença do fogo enquanto pena e, dentro de algumas interpretações, de uma pena que liberta, páginas antes, Miguel e Osvaldo tiveram uma conversa em que este falou sobre Cocteau e sua opção por salvar o fogo (p. 48-49). O fogo esteve presente também no corpo que encontraram (p. 8) e no assassinato dos meninos (na noite de Natal, no noticiário, falam de quatro corpos que foram encontrados carbonizados) (p. 28). O potencial de incêndio também está nas mortes de Sueli, Isabel, Ingrid e Luana (p. 80) (a forma como morreram é próxima àquela da senhora encontrada morta ao lado do fogão (p. 48)). Mas, a resposta encontrada por Miguel à situação que precisava resolver com Augusto é a terra, mesmo diante de todo o conhecimento que tem acerca do significado do fogo. Isso ocorre depois de todo o transtorno causado pela estória contada pelo dr. Carlos. É importante perceber também o vínculo com as memórias do cachorro, povoadas pelas moscas do remorso, as quais, no final do livro, chegam em mais profundidade até o leitor:

— Quando eu era menino, vi um cachorro morto num campinho perto de casa. Todos os dias eu ia lá e acompanhava a sua decomposição. Até ficar só o osso. Até hoje eu não me perdoou por não ter enterrado o pobre animal.

Miguel acende outro cigarro.

Pedro sustém um sorriso na boca.

Augusto cava.

[...]

Bitola ata as mãos de Augusto para trás.

Miguel empurra Augusto de bruços na cova que ele mesmo cavou.

Depois começa a enterrá-lo. (MUTARELLI, 2009, p. 114)

Como lidar com o remorso por tudo que ele fez, mesmo que no curto intervalo do romance que lhe confere vida, nas poucas memórias que pudemos conhecer?

— Uma vez eu perguntei para o Osvaldo qual era a opinião dele sobre a pena de morte, sabe o que ele falou? — indaga Miguel.

Bitola faz que não com a cabeça.

— Não, o quê? — pergunta Pedro.

— Ele falou que era contra. Ele disse que nas Inquisições a Igreja não podia derramar sangue. Nem matar. Por isso ela entregava as vítimas ao fogo. Eu acabei ficando contra a pena de morte. Eu também acho que não se deve matar. Tem que enterrar vivo. Entregar para a terra.

Todos riem.

Até Miguel.

Riem enquanto Miguel continua

a jogar terra

na cova. (MUTARELLI, 2009, p. 115)

A incorporação do significado do fogo, que, nos inquéritos do Tribunal do Santo Ofício, fazia parte do circuito de torturas que visavam à confissão dos hereges e à purificação dos mesmos (COIMBRA; LIMA, 2014, p.14-16), acaba não sendo, portanto, suficiente para Miguel, que acaba fazendo Augusto cavar a própria cova e enterrá-lo vivo,

acreditando que isso possa significar acabar com algo semelhante ao corpo putrefato do cachorro que deixou de enterrar na infância. No entanto, essa atitude reflete um julgamento que não caberia a ele fazer, se olharmos pelo ponto de vista de que seu senso de justiça está abalado, pois ele não está sendo justo sequer consigo mesmo. Essa reflexão abre espaço para, mais uma vez, podermos ver significada a carta 15 no romance, pois, em algumas de suas representações, temos o fogo e a terra, elementos explorados pela narrativa. Mas, enquanto o fogo está ligado ao temperamento colérico, a terra está vinculada ao temperamento melancólico, que, ainda que de forma não tão abrangente quanto o outro, pode ser visto refletido em todo o ar pesado que povoa os pensamentos de Miguel.

Miguel, na tradição cristã, é o anjo que chefia a luta contra o Diabo e os demais anjos que se rebelaram, em sua expulsão do céu. Na interpretação de Jones (2010), essa ação, por mais bondade que possa ter levado ao plano celestial, acabou deixando algo ruim para a terra (JONES, 2010, p. 111), que é onde nosso Miguel habita. Além disso, o arcanjo Miguel “também é conhecido como pesador das almas. Acredita-se que quando uma pessoa morre, é ele quem faz o acerto de contas, vendo toda sua vida e decidindo se o que ela realizou dentro das normas de Deus pesa mais o que as coisas que ela negligenciou durante a vida.” (CAROL, s. d.) Miguel, o investigador policial, também cumpre um papel de pesador de almas, ao enterrar Augusto, mas Mutarelli faz uma leitura às avessas do significado do anjo – e, por isso mesmo, produtiva – ao trazê-lo para o plano do humano, para um personagem que vive entre seguir as tentações e explorar suas dúvidas e que contempla, também às avessas, o retorno ao

pó.¹⁹ Miguel não dirige suas preces a ninguém e ainda não se reconheceu, ele mesmo, como provindo do pó²⁰ (por mais que pareça saber disso, pois ele é uma pessoa bastante triste), e como autor de atos nem um pouco saudáveis que, dentro de um julgamento impulsivo, também poderiam render-lhe a condenação que oferece àqueles que julga. Assim, embora Miguel não use justificativas como a de fazer valer a lei de Deus, tal qual os inquisidores a que se refere a epígrafe deste trabalho, ele se vale do preceito de que consegue distinguir as penas que as pessoas merecem conforme os crimes que cometeram.

Ademais, Miguel adentra em um território em que tem que viver com o bem e o mal sem ainda ter encontrado direito vias que o ajudem a entender e administrar o que sente, o que o leva a compactuar com práticas vinculadas à crueldade humana. Nessa perspectiva, é interessante evocar uma conversa entre os irmãos Ivan e Aliócha Karamázov:

[...] De fato, às vezes se fala da crueldade ‘bestial’ do homem, mas isso é terrivelmente injusto e ofensivo para com os animais: a fera nunca pode ser tão cruel quanto o homem, tão artisticamente, tão esteticamente cruel. O tigre simplesmente trinca, dilacera, e é só o que sabe fazer. Não lhe passaria pela cabeça pregar as orelhas de pessoas com pregos por uma noite, mesmo que pudesse fazê-lo. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 339)

¹⁹ “[...] Você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó voltará” (BÍBLIA, Gênesis, 3,19).

²⁰ “[...] Abraão continuou: ‘Eu me atrevo a falar ao meu Senhor, embora eu seja pó e cinza [...]’ ” (BÍBLIA, Gênesis, 18, 27).

Podemos visualizar, no excerto, a preocupação de Ivan com o que ele chama de uma arte ou estética do cruel, a partir da qual questiona a necessidade de os seres humanos agirem assim uns para com os outros. No caso de *Miguel e os demônios*, estamos diante de uma situação na qual temos um pouco desse lado, de desenhar, de certa forma, um cenário para a morte de alguém, perpassado pela tortura. Igualmente temos as partes de que isso não é visível a todos que convivem com Miguel e de que não sabemos até que ponto isso o machuca e o que esperar do personagem. Sabemos que ele sente pelo cachorro não enterrado, pelas traições e pelo assassinato dos garotos, mas o narrador não oferece respostas concretas sobre como essas aflições pesam para ele, pois Miguel segue sem trazer as sombras para um exercício consciente, ainda que permaneça marcado por elas em suas ações. Ele segue fazendo coisas que lhe causam dor. E, ao mesmo tempo, ri disso. Conseguiria Miguel, um dia, sair do caminho labiríntico e doentio em que está? E, uma pergunta até mesmo anterior, teria ele vontade de fazer isso? Saberíamos como agir de um jeito diferente?

Considerações finais

Conforme a breve análise feita neste trabalho, de que se ausenta um tratamento mais detalhado acerca de outros elementos culturais e simbólicos presentes na narrativa, podemos observar que a roda da fortuna, explorada por Lourenço Mutarelli em obras como a trilogia de *Diomedes* (2012), atinge Miguel pelo eixo dos sofrimentos. A carta 10 do tarô, que corresponde à Roda da Fortuna, carrega, entre seus

significados, aquele de que irá se colher conforme se planta. No que tange ao personagem, o retorno, no romance, vem por meio de uma série de desafios emocionais que ele não aparenta ter estrutura suficiente para lidar, o que torna o ciclo ainda mais complicado. Devido a isso, ele se entrega às paixões e às dúvidas sem, no entanto, se preocupar em resolver seus dilemas pessoais. Nesse sentido, o próprio romance se encarrega de não ajudar Miguel, pois não permite que ele chegue a conclusões sobre o que seria o bem e o mal, ou que ele tenha uma atitude mais razoável, que não uma povoada por um humor negro, acerca da solução para o crime de Augusto.

Esse humor não é estranho à vida ou à obra de Mutarelli, e talvez possamos dizer que a exploração desse universo humano, povoado de ironias, ações impulsivas e sofrimento, seja uma das marcas das criações do escritor. Um mundo de dúvidas que, na obra analisada, nos coloca igualmente em um território de incerteza sobre a forma como pensar Miguel. Considerado um caso perdido por dr. Carlos, devido ao envolvimento com Cibele, ele demonstra sinais de decadência e de uma vida terrena antes mesmo de conhecer a travesti e ouvir toda a estória contada pelo chefe. De aspecto confuso e doentio, ele resolve deixar para depois, ou para nunca, as preocupações com Cibele, para alimentar outra de suas paixões, que é o desejo de fazer Augusto pagar pelo que fez com Ingrid e Luana – em diálogo com o papel de julgador do arcanjo Miguel. Diante disso, mais uma vez nos vemos diante de uma obra cercada de lacunas, de respostas pendentes, tal qual podemos visualizar, principalmente, nos primeiros volumes do citado *Diomedes*, quase que em um inacabamento proposital, que não nos permite conhecer o futuro com Cibele

e o que há em Mogi das Cruzes. Além disso, percebemos que, por mais que Miguel carregue o nome de um anjo, ele, sozinho, não consegue se salvar.

Por fim, a exploração do significado das moscas (de certa forma explicitado pela própria narrativa), das cartas do tarô (sobretudo a de número 15) e da influência dos elementos no temperamento conforme a alquimia ocidental, permite que, na leitura do romance, abarquemos também todo um universo exterior à narrativa que, com o devido cuidado, leva ao enriquecimento da mesma e, junto a isso, do próprio conhecimento do leitor. Dessa forma, o romance funciona como uma matriz de leituras potenciais que perigam nos levar para fora dele, mas cuja ausência pode implicar em uma percepção menos detalhada da importância que alguns elementos podem adquirir na construção da narrativa e dos personagens, bem como para os jogos de sentido presentes na obra, que não precisam significar à semelhança da realidade externa a ela.

REFERÊNCIAS

- ANTICRISTO. Direção: Lars Von Trier. Produção: Meta Louise Foldager. Dinamarca: California Filmes, 2009. 98min, son., color., p&b.
- BAIGENT, Michael; LEIGH, Richard. *A inquisição*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2001.
- BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. Tradução Ivo Storniolo, Euclides Martins Balacin, José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 2007. p. 14-64.

- CAROL. Conheça mais sobre São Miguel Arcanjo – O guardião guerreiro. *In: IQUILIBRIO. Portal iQuilibrio.* Site da equipe de esotéricos da iQuilibrio. Disponível em: <https://www.iquilibrio.com/blog/espiritualidade/cristianismo/sao-miguel-arcanjo/>. Acesso em: 28 jan. 2019.
- CARVALHO, Rute; GALTIER, Beatrice; PINTO, Rui. *Quinta e jardins da Regaleira.* Trabalho apresentado no âmbito da unidade curricular de Património Cultural e Natural, da Escola Superior de Hotelaria e Turismo de Estoril. Novembro de 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/20323931/Quintadaregaleira_it_15. Acesso em: 28 jan. 2019.
- COIMBRA, Mário; LIMA, Alana Cássia Martins de. Considerações históricas acerca da tortura. *Encontro Anual de Iniciação Científica*, v. 10, n. 10, 2014. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/view/4089/3850>. Acesso em: 28 jan. 2019.
- ERÍNIAS. *In: GRUPPO triestino di ricerca sul mito e la mitografia. Dicionário Etimológico da Mitologia Grega On-line.* Deuses. Última atualização em maio de 2017. Disponível em: https://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf. Acesso em: 10 nov. 2018.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GNOSIS. Tarô e Cabala. *In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GNOSIS. Gnosis Brasil: ciência e cultura do homem em busca do ser.* Página do instituto. Disponível em: <http://gnosisbrasil.com/taro-e-cabala-introducao/>. Acesso em: 11 nov. 2018.
- JONES, David Albert. *Angels: a history.* Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov.* Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012. 2 vol.
- MOSCAS. *In: DICIONÁRIO de símbolos Herder Lexicon.* Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1998. p. 142.

MUTARELLI, Lourenço. *Miguel e os demônios – Lourenço Mutarelli*. Companhia das Letras. 2009a. 4min21seg, son., color. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=vJaILE0LUwY>.
Acesso em: 07 nov. 2018.

MUTARELLI, Lourenço. *Miguel e os demônios ou Nas delícias da desgraça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

PLACE, Robert M. *Alquimia e tarô: uma investigação de suas conexões históricas*. Tradução Petrucia Finkler. São Bernardo do Campo: Presságio, 2016.

PEREIRA, Deise Q. *As moscas: ideologia e resistência. Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 18, n. 1, p. 133-147, jan./jun. 2014. Disponível em:
http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2015/05/art-11-IPOTESI_18_1.pdf. Acesso em: 11 nov. 2018.

RAMOS, Maria L. Drummond corta o baralho. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, n. 28-30, p. 95-115, 1994. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/articloe/view/10215/9113>. Acesso em: 03 fev. 2019.

SILVA, Guilherme. *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico*. 2015. Tese (Doutor em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto. Disponível em:
<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127745>. Acesso em: 09 nov. 2018.

THE FALL. Primeira temporada. Direção: Jakob Verbruggen. Produção: Allan Cubitt. Reino Unido; Irlanda do Norte: Content Television; ZDF Enterprises, 2009. Terceiro episódio, Insolência e vinho. 58min33seg, son., color.

ELEMENTOS HIPER-REALISTAS EM *O GRIFO DE ABDERA*, DE LOURENÇO MUTARELLI

*Alckmar Luiz dos Santos**

*“Sobre a nudez forte da Verdade, o manto
diáfano da Fantasia.”*

Eça de Queirós, epígrafe ao romance *A
reliquia* (1887).

*“... embora sejamos idênticos, ninguém
parece notar.”*

Lourenço Mutarelli, *O grifo de Abdera*
(São Paulo: Companhia das Letras, 2015,
p. 27)

Algumas reflexões sobre hiper-realismo

Baseado em fatos reais! Esse anúncio surge ao início de muitos dos filmes produzidos atualmente e exibidos nos circuitos (comerciais ou não) de cinema. A partir daí, aparece com destaque tanto em comentários soltos e descompromissados, quanto em críticas profissionais em jornais e revistas de cultura. Até mesmo a literatura contemporânea parece querer seu quinhão desse sucesso,

* Professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenador do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística.

quando envereda pela *autoficção*, estratégia através da qual a narrativa literária sugere estar produzindo apenas uma roupagem tênue que não chegaria a esconder os elementos realísticos a partir de que se desenvolveria. Ainda, nesse caso da autoficção literária, ao voyeurismo do leitor espiando deliciado uma pretensa intimidade do escritor, associa-se o frenesi exibicionista deste, fazendo com que a exposição de sua esfera privada se converta em possível garantia do acerto e do valor da obra de arte literária.

Nos dias de hoje, há, de fato, uma supervalorização de elementos pretensamente diretos da realidade, uma obsessão por ver e até tocar o que estaria distante do leitor ou do espectador. Contudo, quero ressaltar o advérbio **pretensamente**, logo acima empregado para modalizar o adjetivo **direto**. Essa ânsia exagerada pelo real — que leva a um paroxismo do realístico, alimentando-o e mutiplicando-o indefinidamente — tem um preço, aliás um preço alto: o barateamento que ela nos impõe de nossa própria relação com o real e, em última instância, com nós mesmos. Uma das muitas causas desse processo me parece, evidentemente, a vala comum a que tem sido relegada certa tradição filosófica menos antiga: para construir essa ilusão de um real que se nos daria a ver de modo quase imediato e espetacularizado, é preciso fazer tábula rasa, pelo menos, do kantismo e do hegelianismo, entre tantos outros. Com isso, a cultura contemporânea, em boa parte, adentrou alegremente, sem se dar conta e de modo insipiente, nos caminhos de uma ontologia direta reduzida a espetáculo de massas.

Em suma, essa estratégia do *baseado em fatos reais* se torna muito rapidamente uma poética do simplismo que abre as portas para uma estética da espetacularização. Ela fala

diretamente aos anseios de um público mediocrizado pela indústria cultural, ansioso por conhecer pretensamente (repito) a realidade de forma direta, rápida, fácil e... indolor. Dessa maneira, o que ocorre, na prática, é que se reduz muito perigosamente a intermediação da arte, também limitando drasticamente a atuação dos artistas. Reforça-se ainda um mecanismo narcisista (leia-se individualista e que, por isso, interessa sobremaneira ao Capitalismo), ao mesmo tempo em que se eleva às alturas o processo geral de espetacularização¹. Nisso tudo se esquece de lição importante: o real, quando fala por si, diretamente, fala pela boca da classe dominante; a verdadeira e profunda fala do real, aquela que nos liberta das amarras e das lógicas do poder dominante, só se dá quando o real fala através da arte. É como ensina Eça de Queirós, “sobre a nudez forte da Verdade, o manto diáfano da Fantasia”.

Ora, no caso, cumpre compreender um pouco melhor o que seria esse hiper-realismo, mapear alguns de seus elementos, discutir algumas de suas características, especificamente a partir do objeto com que os ocupamos, um romance, *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli, em que, a uma narrativa de feição tradicional, se adicionam elementos como uma história-em-quadrinhos (doravante HQ) intitulada XXX (e apresentada como tendo sido escrita por um dos personagens do próprio romance).

É a partir do final dos anos 60 e começo dos 70 que, nas artes plásticas norte-americanas, aparece o movimento do

¹ Vide LUIZ DOS SANTOS, Alckmar. “Solipsismo, espetacularização e exibicionismo nos intelectuais das Letras dos dias de hoje”. In: MOREIRA, Maria Eunice; KOHLRAUSCH, Regina; JACOBY, Sissa (org.). Histórias ou histórias: desdobramentos da história da literatura. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2014, v. 1, p. 1-19.

Foto-realismo como uma derivação da *Pop art* e que se contrapõe tanto à pintura expressionista abstrata, quanto à minimalista. Um de seus expoentes, Don Eddy, pintou telas como essa abaixo, sem título, de 1970:



Fig. 1²

Em 1973, o *marchand* belga Isy Brachot deu o título de *Hyperréalisme* a uma exposição com pintores do foto-realismo, organizada por ele em Bruxelas, reunindo obra dos norte-americanos Ralph Goings, Don Eddy, Robert Bechtle, Chuck Close e Richard McLean, além de europeus como

² Disponível em <http://www.1fmediaproject.net/new/wp-content/uploads/2011/09/Nbnqdoneddyuntitledvolkswagenp.jpg>. Acesso em 20/10/2019.

Gnoli, Klapheck, Richter e Delcol³. A partir daí, o termo *hiper-realismo* passou a ser usado para caracterizar os pintores foto-realistas, tanto os iniciadores desse movimento, quanto os que, posteriormente, foram influenciados por eles. A partir do início do século XXI, essa denominação consolidou-se, sobretudo com a pintura de Denis Peterson, em que o exercício do virtuosismo técnico é colocado a serviço de um hiper-realismo imagético de evidente denúncia social (à feição do realismo literário do século XIX). Além de Peterson, também nomes como Richard Estes, Audrey Flack e Chuck Close podem ser associados a esse movimento, em que, por vezes, o desafio é justamente partir de fotografias para fazer pinturas que praticamente se confundem com elas. De outro lado, o Hiper-realismo está relacionado, de alguma maneira, ao pensamento de Jean Baudrillard, sobretudo o que está em *Simulacres et simulation*, ensaio publicado originalmente em 1981. Ora, como critica o próprio Baudrillard com relação a outros elementos da cultura contemporânea, esse virtuosismo técnico hiper-realista se compraz em criar ilusões de realidade que se querem mais poderosas do que a própria realidade de onde parte o artista. Não é diferente a crítica que Umberto Eco também lhe dirige, em *Viagem na irrealidade cotidiana*⁴, sobretudo no ensaio em que comenta os museus de cera americanos.

Alguns elementos que caracterizam esse hiper-realismo das artes plásticas merecem atenção. Primeiramente, cabe ressaltar que, da pintura, essa poética que aposta no paroxismo

³ Ver <http://www.hyperrealisme.net/histoire.html>. Acesso em 15/10/2019.

⁴ Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

da verossimilhança passou para outras artes plásticas, como a escultura, e, algum tempo após, pode ter chegado ao cinema e à literatura. Ora, além dessa abertura para outros campos de criação artística, tal estratégia de criação foi, aos poucos, ultrapassando a barreira da perfeição mimética. O objetivo tornou-se ser mais real do que o... próprio real. De fato, a capacidade de ilusão da pintura ou do desenho é bastante antiga. Conta-se que Giotto, jovem aprendiz no ateliê de Cimabue, pintou uma mosca no nariz de uma figura de forma tão perfeita e convincente que seu mestre tentou várias vezes espantá-la, até se dar conta de que havia caído numa brincadeira de seu aprendiz⁵. A estratégia de reproduzir com exatidão o real imediato rapidamente deixou de ser o objetivo final, dando vez ao surgimento de uma outra, que se soma àquela primeira, de acumular elementos picturais suplementares de forma tão exaustiva que cria uma realidade impossível de ser detectada pelo olho humano. Trata-se, enfim, de paradoxo interessante: esses artistas se propõem a criar uma realidade tão real que ela acaba indo além do próprio real e que, em consequência disso, não existe! Curiosamente, temos aqui um paradoxo muito semelhante ao que afeta, dentro da Literatura, a prosa naturalista do século XIX. Esta persegue obsessivamente a comprovação de uma tese universal, isto é, de que coletividades e indivíduos são determinados por forças naturais a que ninguém escapa, o que seria o real acima de todos os reais contingentes ou particulares. Essa seria a lei mais geral, a regra absoluta a ser demonstrada nos romances de tese. Para que fique patente essa

⁵ Cf. MOUREY, Jean-Pierre & VRAY, Jean-Bernard (org.). *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*. Arts e littératures. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.

ação das forças naturais — desse supra-real —, os personagens adequados e que convenceriam os leitores são justamente aqueles em que tais forças influíram de maneira mais forte e, portanto, mais visível, mais evidente. Contudo, isso não ocorre com a média dos indivíduos, o que coloca os personagens naturalistas bem fora da média, tornando-os, portanto, muito pouco verossímeis. Em suma, para expor a regra de modo manifesto e claro, o escritor naturalista deve criar personagens que necessitam fugir à regra!

Assim, o Foto-realismo, para os adeptos do Hiper-realismo, acabou se tornando um limite a ser superado, por justamente não ir além da reprodução exata, literal (se me permitem o abuso da metáfora) da realidade. E ainda, ao enveredarem pelo Hiper-realismo, esses artistas propuseram uma nova sensibilidade que, na Literatura, foi expressa pelo *nouveau-roman*, conforme expressa Pierre Hyppolite em sua tese de doutorado, que ainda acrescenta:

La peinture hyperrealiste présente une réduplication minutieuse du réel déagée de toute psychologie, de toute affectivité, de tout subjectivisme a partir d'un autre *medium* reproductif : la photographie. La toile est froide, épurée, dominée par des aplats lisses, des proportions strictes. Elle réalise une hallucinante ressemblance du réel avec lui-même résolvant provisoirement la crise de la représentation non pas dans l'anti- ou l'auto-représentation mais dans l'hyperreprésentation.⁶

⁶ Cf. Pierre Hyppolite, em *Hyperréalisme et littérature*. Tese de doutorado, Universidade Paris 8, 2000. “A pintura hiper-realista apresenta uma reduplicação minuciosa do real, livre de toda psicologia, de toda afetividade, de todo subjetivismo, a partir de um outro *medium* reprodutivo: a fotografia.

Uma consequência direta do Hiper-realismo, quando trazido ao campo literário, é a hibridização textual. Num romance hiper-realista, por exemplo, como Maude Labelle afirma, pintura, cinema, música, televisão, escultura, arquitetura e até a própria literatura entram na construção da obra, o que representaria o que ela chama de “desvio representacional”⁷. De outro lado, a utilização de elementos literários dentro de uma obra também literária, como mencionado acima, poderia ser apenas, mais uma vez, a utilização da gasta (atualmente) metalinguagem que, desde as poéticas de fins do século XIX, tomaram conta da criação artística em geral. Todavia, o fato de esses elementos literários serem colocados no mesmo plano de outros de origem distinta (pintura, fotografia, cinema...), pode ter como resultado a superação, enfim, do emprego insistente e monótono da metalinguagem, pois tais elementos não aparecem mais como espaço ou perspectiva privilegiada de onde se articulam as estratégias narrativas. A bem da verdade, elementos outros, fora do literário, acabam chamando mais a atenção; embora não cheguem, ao final, a apresentar nenhuma importância, ao longo de quase toda a narrativa são insistente e

A tela é fria, depurada, dominada por superfícies lisas, por proporções estritas. Ela realiza uma alucinante semelhança do real com ele próprio, resolvendo provisoriamente a crise da representação não pela anti- ou auto-representação, mais pela hiper-representação” (tradução minha).

⁷ LABELLE, Maude. *Une esthétique hyperréaliste en littérature? Narrativité picturale et langage visuel dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob (1991-2005)*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales. Université de Montréal, 2009. Disponível em https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/3710/Labelle_Maude_2010_memoire.pdf. Acesso em 18/10/2019.

detalhadamente mostrados, parecendo indicar uma misteriosa chave de leitura⁸ que, no desfecho, pode até ficar sem amarração e parece ter sido usada apenas para ludibriar o leitor, ou seja, entretê-lo com algo que não é mais do que insignificância. Porém, justamente aí surge o paradoxo que resgata esses elementos e os coloca acima das referências livrescas (entre as quais as literárias) que vão aparecendo a cada passo: a importância deles reside justamente em sua insignificância; são usados muito possivelmente para reproduzir de modo indireto, não mais hiper-realista, a irrelevância a que somos submetidos avassaladoramente no cotidiano. Isso fica patente em romances como *A arte de produzir efeito sem causa*, do próprio Mutarelli: aí, entre muito outros elementos da paisagem cultural contemporânea (pintura, fotografia, cinema etc.) que o narrador utiliza, aparecem frases curtas do tipo “0270100424. Diodo negativo.” No caso, no plano do narrado, trata-se de códigos que o narrador sabia de cor devido a sua atividade profissional, como fica claro à medida que a narrativa vai-se encaminhando para o desfecho. Ora, não há propriamente uma explicitação de que se trata de peças automotivas, o que só se revela se o leitor for buscar na internet e der de cara com referências a catálogos de autopeças que existem de verdade (isto é, que existem no plano real externo ao literário). No caso, a inserção de elementos do campo tecnológico contemporâneo fica no mesmo plano de referências mais, digamos, eruditas a livros literários. Ambos funcionam como aberturas da escrita

⁸ Vale registrar que os elementos literários, muitas vezes, são apresentados claramente, indicando de modo direto um diálogo evidente entre a obra sendo escrita e as obras citadas.

literária a elementos de uma miríade caleidoscópica que, vinda do exterior da obra em questão, parece nunca se esgotar.

O romance propriamente dito, ou *O grifo de Abdera*

Temos aí um romance de 264 páginas numeradas que, entre as páginas (não numeradas) 111 e 190, traz uma HQ intitulada *XXX* cuja autoria é atribuída ao protagonista Oliver Mulato, um professor de educação física; também à página 231, aparecem dois quadrinhos de alguma HQ em que o estilo visual, em tudo semelhante ao de *XXX*, nos permite dizer que muito possivelmente foi criada também por ele. O enredo é tecido de maneira complexa, mas nunca deixa o leitor diante de dificuldades para ir acompanhando o fio da meada. Oliver Mulato e Mauro Tule Cornelli são os dois protagonistas que desenvolvem uma relação de duplicidade, argumento já bem utilizado na tradição literária ocidental, a exemplo do conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, e de alguns de Jorge Luis Borges, como “25 de agosto, 1983”, “O outro”, “O sul”, “O inverossímil impostor Tom Castro” e “O morto” (além de um verbete específico sobre *o outro*, em seu *Livro dos Seres Imaginários*). No caso do romance de Mutarelli, Mauro e Oliver passam a ser a mesma pessoa, em corpos e situações distintas, sem que se dê maior explicação para isso, a não ser uma misteriosa moeda antiga, o *grifo de Abdera*, que chega às mãos de Mauro e desencadeia justamente esse processo do duplo. Outros duplos vão-se incorporando à narrativa: Mauro e Paulo Schiavino constituem uma dupla (*sic*) de autores de HQ, em que este é o desenhista e aquele, o roteirista; eles publicam sob o nome fantasioso (no romance) de Lourenço Mutarelli, mas se fazem representar, em eventos sociais, por Mundinho,

que passa a ser, assim, o dublê do dublê, ou o duplo do dupla. Quando Paulo morre, Mauro envereda por uma carreira solo, mas é chantageado por Mundinho, que não quer perder sua função social de celebridade.

E que elementos do Hiper-realismo haveria nesse romance de Lourenço Mutarelli, além do fato de ele ser, ao mesmo tempo, personagem, autor e, sobretudo, escritor⁹? De certo modo, quando o personagem aponta para um nome existente — o nome do escritor que dá identidade mercadológica ao livro —, reforça aquela perspectiva do *baseado em fatos reais* discutida ao início deste trabalho, ainda que não chegue a ser uma autoficção. Lendo *O grifo de Abdera* junto com alguns outros romances de Mutarelli, não consigo me livrar da suspeita de que seu autor lança mão, propositalmente, do exagero, no que diz respeito justamente ao Hiper-realismo. Talvez se possa aproximar essa atitude daquela utilizada por Raul Pompeia, n' *O Ateneu*, com respeito, nesse caso, à retórica alambicada que marcou (e ainda marca, haja vista às marcas discursiva da escrita jurídica) o discurso público como gênero literário no Brasil. Ambos os romances operam com o paroxismo, exagerando evidentemente e até distorcendo os elementos mais típicos do gênero que pretendem empregar. Trata-se de uma ironia construída à base de hipertrofias no modo narrativo: o discurso precioso do século XIX; o Hiper-realismo de finais do século XX.

⁹ Não custa destacar que o autor é um elemento textual, uma espécie de ponto-de-fuga para as estratégias narrativas e ficcionais que conformam o romance, ou uma espécie de sobre-narrador, se quiserem assim pensar; já o escritor é mesmo o indivíduo de carne e osso, o intelectual com uma vida social, uma vida privada, família, profissão etc.

A cultura de massas contemporânea

Primeiramente, podemos explorar algumas das muitas referências diretas e indiretas à cultura de massa contemporânea¹⁰. Já na primeira página da narrativa, aparecem, citados na epígrafe do capítulo 1, dois dos Beatles, Jorge e Paul, vestidos de astronautas. O que caracteriza esses elementos, isto é, o modo como são trazidos ao leitor, é bastante chamativo: eles quase sempre estão associados a elementos da cultura erudita (sobretudo livresca). É assim que, aos Beatles, sucede rapidamente Antonin Artaud, em uma referência bastante específica a episódios de sua vida. Iremos falar especificamente desses elementos eruditos mais adiante, mas não é possível deixar de ver que, novamente, aqui, mais um duplo é escancarado para o leitor. De toda maneira, fazer uma revisão exaustiva do que é trazido ao romance proveniente da cultura de massa seria quase impossível, pela quantidade de referências indiretas e de citações diretas. Alguns são chamativos, outros curiosos, muitos são evidentes. Há descrições que se assemelham em muito a planos narrativos cinematográficos, como a ocasião em que, no metrô, Oliver Mulato recebe a moeda antiga de um desconhecido:

A situação toda me deixou meio ausente.
Quando me dei conta, procurei pelo cara,
mas ele tinha sumido. Caminhei para casa.
Moro na Rua Dr. Angelo Vita, 180, que fica

¹⁰ Aqui vou preferir esse termo ao que propõe Adorno em substituição, ou seja, indústria cultural. Ele ainda me parece mais justo, ou, ao menos, mais ajustado ao que penso e quero dizer.

próximo da estação. Ao chegar, preparei um café... (p. 24)

As referências ao cinema não são apenas por meio de estratégias de construção do discurso narrativo. Há intertextualidades quase evidentes (e, quase sempre, mais importantes), como a referência ao filme *Unbreakable*, de 2000 (anterior, portanto, ao romance de Mutarelli), cujos dois protagonistas também têm uma comunicação misteriosa entre si. Nesse caso, os defeitos de um são compensados pelos poderes do outro. Não é por acaso, certamente, que esse filme tem apoio importante nas... HQ's! É o universo pretensamente mágico dos quadrinhos que explicaria essa ligação espiritual entre os dois personagens do filme, por serem eles — os quadrinhos — uma revelação profana de um saber sagrado atemporal. Ainda com relação ao cinema, o narrador afirma, à página 39, que a HQ XXX tira várias de suas cenas de filmes eróticos ou francamente pornográficos, como são, respectivamente, *Calígula*, de Tinto Brass, e *Josefine Mutzenbacher* (no título original, *Josefine Mutzenbacher...wie sie wirklich war?*), “escrito e dirigido por Hans Billian, com a musa do pornô alemão, Patricia Rhomberg”.

Muitas vezes, essas referências à cultura de massa são curtas, a exemplo da música “O Conto do sábio chinês” de Raul Seixas, mencionada “como aquela fábula do sábio chinês que o Raul Seixas cantou” (página 36). Embora rápida, a referência repousa insistentemente na duplicidade e numa relação misteriosa entre dois personagens, como se pode ver pela letra da canção:

Era uma vez

Um sábio chinês
 Que um dia sonhou
 Que era uma borboleta
 Voando nos campos
 Pousando nas flores
 Vivendo assim
 Um lindo sonho...
 Até que um dia acordou
 E pro resto da vida
 Uma dúvida
 Lhe acompanhou...
 Se ele era
 Um sábio chinês
 Que sonhou
 Que era uma borboleta
 Ou se era uma borboleta
 Sonhando que era
 Um sábio chinês...

No que diz respeito aos compositores (ainda que não tão populares), vale ainda mencionar David Tibet, poeta e artista inglês fundador do grupo musical *Current 93*, a quem é dedicada justamente XXX. É claro que Tibet não tem o renome do escritor que dá a epígrafe da HQ, o estadunidense William Burroughs, embora ambos transitem, de certa forma, pela cena *underground* (para usar um termo bem de acordo com o modo como foram ou são vistos em boa parte de suas carreiras), em suas respectivas épocas. Ora, *underground* é claramente a situação em que se encontram os personagens mais importantes do romance de Mutarelli. E o curioso é que, aos poucos, essas referências desligadas umas das outras, começam a ganhar coesão, à medida que a leitura vai avançando, pois começamos a perceber certas relações que, numa primeira leitura, poderiam ter passado despercebidas. De fato, vai ficando cada vez mais frequente a necessidade ou a vontade de voltar atrás e reler alguma passagem ou repensar

algum elemento narrativo, à luz do que estamos lendo agora mais à frente. Por exemplo, da referência ao músico inglês acima mencionado, Tibet, na página 107, passa-se evidentemente a Tibete e a todo o esoterismo que envolve o Budismo, o que se liga a várias citações diretas e indiretas de elementos esotéricos, como é o caso do título do capítulo 5 (à página 40), “A tríade quadripartida”. Esta expressão, como outras ao longo do romance, expressam um imaginário que se associa facilmente a um esoterismo vulgarizado, isto é, sem nenhuma inserção em um espaço verdadeiramente ritualístico ou religioso.

Apesar dessa vulgarização do esoterismo, uma de suas estratégias discursivas (ou seja, das obras realmente esotéricas) aparece com destaque e é referida quase diretamente: a leitura como decifração. Na cultura contemporânea, ela está presente nas charadas de revistas de passatempo, em meio a palavras-cruzadas, assim como em filmes comerciais de grande público, como o que conta a vida do matemático inglês, pai da Computação, Allan Turing (com o título original de *The imitation game*), lançado em 2014. Afinal, o intuito inicial de Turing era justamente decifrar as mensagens codificados dos nazistas, durante a Segunda Guerra. Ora, na primeira página do romance, um personagem apresentado como real, isto é, com existência fora do espaço ficcional, chama-se justamente John Melvin **Cyphers** (ou seja, **Cifras**, em Português). Tomando o caminho da multiplicação de referências à cultura de massa contemporânea, não cometerá nenhum grande equívoco o leitor que associá-lo ao personagem de Robert de Niro, no filme *Angel heart* (*Coração satânico*, na versão brasileira). Trata-se de Lou Cyphre, nome facilmente decifrável por ser um parônimo evidente de

Lúcifer (que é, de fato, o personagem representado por De Niro).

Ainda da cultura de massas, temos a presença de gírias, às vezes bastante específicas, como é o caso de “lombras”, que aparece na página 257 e que indica o efeito causado pelo consumo de maconha. Ora, se as gírias podem ser vistas preconceituosamente como desleixos de linguagem, a elas somam-se outros trechos ou expressões que aparecem mais propriamente como desleixos com a linguagem. No caso, parece tratar-se de estratégia narrativa que dá coerência à voz narrativa: é como se uma obsessão em acumular hiper-realisticamente detalhes e elementos da cultura de massas contemporânea, acabasse distraindo o narrador do caminho de uma linguagem trabalhada e cuidada, desviando-o da norma culta. Os exemplos são até numerosos. À página 222, por exemplo, temos uma palavra grafada *glamorizam*, que se afasta da etimologia francesa; contudo, o mesmo radical, à página 229, resulta na palavra *glamourosa*, aqui estando mais próximo de sua origem. Se esses desvios ocorrem com o Português, acontecem também com o Espanhol, embora, nesse caso, se possa preterir ser efeito da síndrome de Tourette que acomete Oliver Mulato. Lembremos que ele, sofrendo dessa doença, põe-se a proferir palavrões e a falar em Espanhol, mas num Espanhol duvidoso, pois bastante aportuguesado: “Creo que **tiene** un cigarro en mi culo...” (página 25) ou “Quiero **llevar una esportada** en la cara” (página 77).

“Se vocês derem uma busca no *Google*...”

Um dos elementos narrativos em que a obsessão contemporânea pelo Hiper-realismo se mostra evidente, são as inúmeras referências a informações geográficas. De fato, é grande a frequência com que endereços exatos são colocados na narrativa, abrindo a possibilidade evidente de confrontar o que está na ficção com o que se pode encontrar no *Google Maps*. Ora, algum leitor menos próximo das minhas perspectivas poderia pretextar aqui um exagero de minha parte. Afinal, diria ele, o fato de o narrador mencionar um endereço com aparência de realidade não impõe que devamos ir atrás dele para confirmar sua existência. Há mesmo exemplos de boa ou excelente literatura em que a verossimilhança geográfica não impõe uma fidelidade cartográfica. Basílio da Gama deformou à vontade a geografia da região das Missões n’*O Uruguai*; Georges Perec, em seu *La vie mode d’emploi*, inventa a rua Simon Crubellier e, por consequência, o número 11, onde se desenrola parte importante da ação do romance; Juan Carlos Onetti e Gabriel García Márquez fizeram de cidades inventadas (Santa María e Macondo, respectivamente) um dos pontos de relevo dos universos ficcionais que criaram. Nesses casos, o grau de invenção dos dados geográficos não estorva a leitura nem a interpretação, pois propõe ao leitor lugares que podem ser imediata e facilmente transponíveis para sua própria experiência. É como se Macondo, Santa María, a rua Simon Crubellier, a região das Missões pudessem estar em qualquer parte. E mesmo quando a ficção se esmera na fidelidade ao contexto externo, como no caso de Guimarães Rosa (que dá a impressão de ter escrito o seu *Grande Sertão: Veredas* com um atlas das Minas Gerais aberto diante de si), não fica excluída a possibilidade de se ler simbólica ou alegoricamente a localização geográfica. No romance de Rosa,

afinal, o “sertão é o mundo”, como afirma seu narrador em várias passagens.

Ora, a meu favor pesa o fato de que esses escritores e essas obras, vivendo aqueles e sendo publicadas estas antes do advento da internete, não contavam com leitores afeitos e, em alguns casos, viciados nas deambulações pela internete. É claro que se pode, por exemplo, tomar *Grande Sertão: Veredas* e fazer todo um levantamento de dados de geolocalização, buscando alguma possível associação com narrativas menores inseridas no romance, ou com personagens que se ligam especificamente a tais lugares. As estratégias de leituras não são sobredeterminadas de modo fechado pela obra e um tal anacronismo (isto é, ler a obra de uma maneira que nunca poderia ter sido sequer imaginada pelo escritor) é perfeitamente justificável, desde que não atente à coerência interna da obra¹¹. Contudo, temos diante de nós outra situação, em que o escritor, da mesma maneira que seus leitores, está mergulhado numa sociedade em que o digital impõe ritmos e lógicas de (con)vivência. A pergunta que se deve fazer, então, com respeito a isso, não é se é desejável, possível ou interessante ir atrás de dados da internete que confirmem a verossimilhança paroxística (vale dizer o hiper-realismo) de obras contemporâneas. O que importa indagar é o que ganhamos e o que perdemos enveredando ou não por esse caminho. No caso, posso avançar uma conclusão a que cheguei já há algum tempo, ainda antes, evidentemente, de ler *O grifo de Abdera*: se faço uma crítica cheia de informações

¹¹ Discuti longamente essas questões de metodologia da crítica literária em minha tese de doutoramento, *Le palindrome critique*. Paris: Université Paris 7, 1993. Disponível em <http://tede.ufsc.br/teses/FR0108-T.pdf>. Acesso em 07/11/2019.

provenientes do *Google* (ou de qualquer outro buscador que se queira utilizar), estarei enveredando pela cultura de massa e talvez pondo de lado reflexões mais profundas e pertinentes, sendo seduzido pela informação fácil que leva rapidamente ao conhecimento mediocrizado. É claro que há também a possibilidade de poder cair em alguma armadilha de um narrador/autor que multiplica pontos de saída da obra, com convites a deambular pela internete, como uma espécie de percurso informacional que se mostra especular ao percurso literário da obra. Se a amarração entre a obra e sua imagem especular na internete é bem feita, o leitor não se perderá na informação fácil e no conhecimento mediocrizado. Confesso, contudo, que ainda não vi exemplo bem construído deste segundo caso... mas já vi inúmeros do primeiro!

A primeira tarefa do leitor, então, nesse caso, é procurar, na obra, indicações que atestem ou o interesse, ou a possibilidade, ou a necessidade, ou, finalmente, a obrigação de ir em busca de tais elementos do romance na internete. E, numa primeira vista, eles não faltam! Veja-se, por exemplo, a quantidade de endereços exatos presentes na obra de Mutarelli que nos levam quase a imaginá-la também como um passeio por certos locais da cidade de São Paulo. Alguns deles: Rua Padre Chico, 523 (citado à p. 16); Rua França Pinto (p. 19); Rua Dr. Ângelo Vita, 180 (p. 24); Rua Carlos Petit e Rua Vergueiro (p. 48); Rua Bartolomeu de Gusmão, 441 (p. 258). Todas essas ruas são facilmente localizáveis em uma busca no *Google Maps*. Assim como pesquisas no mesmo *Google* nos confirmam que o ônibus da linha 177X passa exatamente na Av. Pompeia e vai para a estação de metrô *Vila Madalena*. Ora, o último endereço acima — a Rua Bartolomeu de Gusmão — é também mencionado mais adiante, na página

263, acompanhado de um interessante elemento de convicção, um conselho do próprio narrador para os leitores: “Se vocês derem um busca no *Google* com o nome dessa rua...” Assim, não é apenas a quantidade de endereço exatos que chama a atenção e já incentivaria os leitores contemporâneos a uma pesquisa na internet; o próprio narrador nos aconselha a agir assim. Em verdade, ao longo de todo o livro, há mais treze menções ao *Google*, além dessa acima mencionada: “digitei no Google Tradutor”; “brincar no Google Tradutor”; “digitado no Google”; “no Google Tradutor”; “falar o espanhol do Google”; “teria brincado com o Google Tradutor”; “pesquisou o trajeto (...) no Google Maps”; “O Google tem sido um bom companheiro”; “O Google também foi um grande companheiro”; “dei uma busca no Google”; “ainda que o Google tivesse me dado todas as respostas”; “frases do Google Tradutor”; “conseguido todas as informações no Google”.

Outros elementos parecem conduzir nossa leitura no sentido de inserir *O grifo de Abdera* no Hiper-realismo ou, mais especificamente ainda, num Hiper-realismo cujos elementos estão amontoados na internet. À página 33, a escala de cotação de moedas é mesmo citada como tendo sido produto de pesquisa na internet: “... não encontrei nenhuma cotação específica para o grifo de Abdera. Em alguns sites, essas peças são classificadas como: C, comum; S, escassa; R1, rara; R2, muito rara, e R3, extremamente rara.” Nesse trecho, o narrador parece ter combinado duas escalas existentes (e que um suposto autor da obra teria encontrado), a escala de raridade de Sheldon e a de Scholten, conforme se pode ver na

internet¹². Porém, outros muitos, praticamente inumeráveis elementos se apresentam ao longo de todo o romance, sobretudo aqueles ligados à cultura de massa. Há, além de frases em Espanhol (devido à Síndrome de Tourette sofrida por Oliver Mulato), trecho em Alemão, na página 43: “Rauchen verursacht todlichen Lungenkrebs; Rauchen kann todlich sein” (que, em tradução do *Google Translate*, daria algo como “Fumar causa câncer de pulmão fatal; Fumar pode ser mortal”). Aparecem indicações de avisos sonoros do *Código Nacional de Trânsito*: “três silvos longos” (à página 78, e que significa “motoristas a postos”); “um silvo longo e um breve” (página 79, “trânsito impedido em todas direções”). Com respeito à doença acima mencionada, a par da descrição bastante exata dos sintomas (incontinência verbal e física), o narrador apresenta os medicamentos tradicionais utilizados, cuja descrição farmacêutica e indicação terapêutica constam de incontáveis sítios da internet: “Por fim, Oliver foi diagnosticado com síndrome de Tourette. Foi assim que os médicos compreenderam a causa das vocalizações. Oliver foi medicado. Haloperidol, fenotiazina e benzodiazepínicos” (p. 59).

Mesmo a cultura assim chamada erudita aparece por intermédio do Hiper-realismo, ainda que se trate de Hiper-realismo frequentemente associado à cultura de massa (cultura de massa, por sua vez, a que se pode ter acesso quase sempre pela internet, ao menos como indica o narrador¹³). Examinemos o caso da moeda chamada grifo de Abdera. A

¹² Disponível em <http://diniznumismatica.blogspot.com/2017/11/voce-saberia-classificar-conservacao-e.html>. Acesso em 11/11/2019.

¹³ Na página 26, temos: “A Wikipédia me ensinou que ‘Abdera foi uma cidade grega na costa da Trácia...’”.

descrição de suas faces, no romance, é exatamente o que se pode ver em imagens em sítios de numismática. O narrador diz que ela “De um lado tinha um animal. Desses animais misturados. Parecia um leão alado com cabeça de águia. No verso, um homem sentado sobre algo que parecia ser um boi” (página 24). No sítio *Numismatas*¹⁴, se pode ver precisamente isso que afirma o narrador:



De outro lado, o termo “grifo” é verbete de dicionário de símbolos, como o de Chevalier et Gheerbrant, em que sua simbologia esotérica e iniciática é explicada detalhadamente¹⁵. Ora, no romance, esse sentido esotérico tem importância capital, pois a moeda se reveste de um poder nunca explicado, mas grande o suficiente para alterar a vida do protagonista e dar matéria e coerência ao espaço ficcional, quando estabelece

¹⁴ Disponível em <https://www.numismatas.com/phpBB3/viewtopic.php?t=14434>. Acesso em 13/11/2019.

¹⁵ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Edição revista e aumentada. Paris: Editions Robert Lafont; Editions Jupiter, 1982, pp. 486-7.

ou revela uma identidade espiritual e corpórea entre Mauro Tule Cornelli e Oliver Mulato. E ondem entram, nesse caso, as referências à cultura de massas? Primeiramente, na associação da moeda a um certo poder mágico, capaz de despertar ou de revelar uma misteriosa identidade entre dois personagens até então (e em tudo) distintos. O que os dicionários de símbolos tentam descrever de maneira sofisticada e até científica, lançando mão de estudos antropológicos, psicológicos e até arqueológicos, no romance se torna um recurso ficcional quase à maneira de um *deus ex machina*, ou um artifício de romance espiritualista como os inúmeros que se vendem na atualidade.

Muitos outros elementos da cultura erudita vão surgindo ao longo do romance, parecendo o resultado de pacientes e detalhadas pesquisas bibliográficas (ou mesmo pela internet), pois se associam com precisão e justeza ao momento e às necessidades da narrativa naquele ponto específico em que são citados. Alguns são mencionados explicitamente, como Aqueronte, da cultura greco-latina, citado na página 234; ou o *Dicionário mítico etimológico*, de Junito (de Souza) Brandão, que aparece às páginas 26 e 31. Outros são já o resultado de intertextualidades bem mais trabalhadas e, portanto, bem menos evidentes, parecendo restringir-se apenas ao espaço da erudição. É o caso dos poetas Mário de Andrade e Fernando Pessoa, e do desenhista J. Carlos, disfarçadamente citados numa mesma página, a 17. O nome do desenhista é até nomeado diretamente, embora ele seja tratado como o primeiro editor de Mauro Tule Cornelli, narrador do romance. Já os poetas podem ser associados a uma frase do mesmo Mauro, "... às vezes somos muitos" (página 17), quando começa a preparar o leitor para a duplicação do eu que corresponde à relação entre Mauro e Oliver. O "somos muito"

não pode deixar de lembrar ao leitor mais curioso um bem conhecido verso de Mário de Andrade ("Eu sou trezentos... sou trezentos-e-cinquenta", em poema que está no livro *Remate de Males*), além da heteronímia pessoana, assim explicada no poema "Sentir tudo de todas as maneiras," de Álvaro de Campos:

Multipliquei-me para me sentir,
 Para me sentir, precisei sentir tudo,
 Transbordei, não fiz senão extravasar-me,

Ainda como exemplo de citação erudita disfarçada, podemos citar uma possível menção a *Morte em Veneza*, romance de Thomas Mann (que é também um filme de Luchino Visconti). À página 30, o narrador Mauro Tule Cornelli diz que "Em XXX, Oliver conta a história de um professor que se vê num jovem aluno. E isso nos remete aos eromenoi." Ora, este último termo é didaticamente explicado uns parágrafos antes, na página 26: "Como não fazia ideia do que seria um eromenos, cliquei no link e descobri que 'o (em grego ἐρώμενος — plural: 'eromenoi') era um adolescente do sexo masculino envolvido em uma relação amorosa com um homem adulto..." Estão justamente aí os elementos principais do argumento do romance de Thomas Mann. E é assim que um romance, adaptado em filme, se transforma agora em HQ. Ora, os dois primeiros, o romance e o filme, inserem-se inquestionavelmente no grupo das obras eruditas, muito embora haja possibilidade de discussão sobre o papel massificador do cinema. E saliente-se que se trata, enfim, de obra de um escritor alemão que afirmava que devia ser proibida a leitura dos livros bons, pois existem os livros

ótimos, o que estabelece uma contraposição clara entre cultura erudita e cultura de massas, justamente o que o romance de Mutarelli tenta confundir. Contudo, acerca especificamente da HQ, pesa o preconceito de ser apenas... objeto da cultura de massas!

No que toca ainda à cultura erudita, vale comentar a presença da metalingagem n’*O grifo de Abdera*. Bem examinada de perto, o recurso a elementos metalinguísticos é muito frequente, nas diferentes artes, a partir do início do século XX, na Europa. Embora associados à arte erudita, eles se entronizaram de tal forma nas poéticas artísticas que não é descabido falar que propiciaram mesmo uma espécie de massificação na cultura erudita e, por extensão, da própria cultura erudita. De fato, o sentido das artes que vêm das vanguardas modernistas está bastante ligado à apresentação e à discussão de suas operações de construção discursiva. Nesse caso, a obra de Lourenço Mutarelli não se distingue do que há de mais comum na ficção ocidental, sobretudo a das últimas décadas. As referências à escrita do romance são abundantes, o que impediria o exame, mesmo que superficial, delas todas. Vamos a uns poucos exemplos que, posto sejam evidentemente metalinguísticos, trazem alguma informação mais — e informações importantes — da armação ficcional da obra. No início do capítulo 3, à página 29, o narrador diz que “Depois de concluir os **três**¹⁶ primeiros capítulos, sofri um bloqueio e fiquei sem escrever por quase sete meses. Mesmo assim, vou tentar descrever certas passagens voltando um pouco ao tempo em que aconteceram.” Ora, a inserção dessa passagem, a par de ser uma digressão metalinguística,

¹⁶ Grifo meu.

explicita aos leitores que esse capítulo 3 — e outros, por que não?! — foi, portanto, reescrito. É como se ele nos mostrasse que, após concluir esses capítulos, ele voltou a eles e os reescreveu, numa espécie de escrita iterativa, isto é, repetitiva, recursiva, em que várias camadas de discurso se foram depositando umas sobre as outras ao longo do tempo. Ao leitor, o que resta, nesse caso? Uma arqueologia da escrita é impossível, por não termos acesso a nada além da última camada de escrita e, se ficamos a par da existência virtual de outras, é por uma informação do narrador, que nos concede o privilégio de saber que há algo embaixo da coberta, mas sem nunca exhibir o que há. É uma situação completamente distinta daquela que ocorre com *Quincas Borba*, de Machado de Assis, em que uma primeira camada textual (bem distinta do romance em livro que ficou conhecido dos leitores) está disponível nas páginas da revista *A Estação*. No caso d’*O grifo de Abdera*, ambas as camadas estão no universo ficcional e só temos acesso a elas por intermédio do narrador e das pouquíssimas insinuações que ele nos deixa vislumbrar. Mais além, na página 41, o narrador afirma: “percebi que este livro não era um mas três. Foi a partir desse ponto que descobri que Mundinho, a quem desprezava e por quem, devo assumir, sentia ódio, era na verdade o substituto de Paulo.” Ora, essa digressão, embora aparentemente apenas metalinguística, acaba sendo, de fato, mais do que isso, pois passa da situação do **isso é escrito assim** para a situação do **isso deve ser lido assim**. O que o narrador está aqui dizendo ao leitor é bastante claro: não há apenas um romance que foi escrito e que pode ser lido, há um romance que foi escrito para ser lido como três. Três histórias interdependentes de três personagens interdependentes (Mauro, Oliver e Mundinho), dando ao leitor

a chance de reorganizar sua história em ao menos três perspectivas distintas¹⁷. Contudo, falta aí um quarto personagem a que o narrador, estrategicamente, não se refere: Lourenço Mutarelli, o escritor que, aqui, vira autor inventado pelos personagens. Mas ressalte-se que ele não é propriamente o autor do romance *O grifo de Abdera*, mas inventado para ser exposto falsamente como o autor de uma obra que tanto está dentro da narrativa, quanto fora (nesse caso, está possivelmente na biblioteca do leitor ou, ao menos, em alguma sua lista de intenções de leitura) — romances como *Jesus Kid*, *O cheiro do ralo* etc., e HQ's como *A caixa de areia*. Mas o mais interessante, nessa invenção de Lourenço Mutarelli pelos personagens é o jogo de espelhos a que ele dá forma: é o fato de ele ser apresentado ficcionalmente (**dentro da narrativa**) como escritor de uma obra que existe fora da ficção (e tome lá mais uma boa porção de referentes hiper-realistas). A mistura dos planos narrativos entre si, e destes com o contexto externo é dos mais complexos e vai bem além da mera apresentação de elementos metalinguísticos.

Depois de todas essas discussões, volto a uma questão que apresentei mais acima. Será que *O grifo de Abdera* seria então aquele segundo tipo de obra explicitamente ligada à internet, isto é, aquela cuja leitura se resolve ou se constrói preferencialmente nos elementos externos à obra e localizados no espaço digital- informacional? Ora, é muito grande a quantidade de elementos do romance que são passíveis, de modo evidente, de verificação e, por conseguinte, de leitura

¹⁷ É impossível não pensar, nesse caso, na armação narrativa de *O dicionário kazar*, de Milorad Pavić, em que também três personagens entrelaçados nos dão a ler três romances, por sua vez também entrelaçados.

seguindo o meio digital. De um lado, isso implicaria a impossibilidade de estabelecer a relação acima mencionada entre os elementos externos — os da internete — e os internos — os da própria obra —, realizando a leitura desta a partir da leitura especular daqueles. De outro lado, isso também implicaria que o espaço de leitura literária deixaria de ser a própria obra, convertida esta, então, em um pretexto para uma leitura aleatória e superficial da internete. Trocando em miúdos, se escolhermos compreender *O grifo de Abdera* como um acúmulo excessivo de informações que se apoia evidentemente no Hiper-realismo, cairíamos, de fato, numa impossibilidade de leitura, pois nos perderíamos rápida e facilmente na internete. Se assim fosse, o interesse do romance estaria severamente limitado. Mas vamos ver que é exatamente o oposto disso. Ao mesmo tempo em que fornece informações aparentemente tiradas do *Google*, que impressionam pela exatidão, o romance também multiplica ocasiões em que outras informações são falseadas, ou seja, são deformadas para, a seguir, serem introduzidas na narrativa. Queremos dizer com isso que a obra de Mutarelli desenrola explicitamente um longo novelo de referências hiper-realistas encontradas, ao que tudo indica e pelo que afirma o próprio narrador, através do *Google*, para, em seguida, retirar, sutilmente, o fundamento e a coerência delas. Um exemplo já ao início: a primeira rua mencionada no romance, à página 16 (Rua Padre Chico) existe, como pode ser comprovado no *Google Maps*, mas o número mencionado (523) não! Assim, se a obra multiplica ocasiões em que nos convida a um mergulho no Hiper-realismo voyeurista, sutilmente ela também como que puxa o tapete do próprio Hiper-realismo.

Assim, se o Hiper-realismo é a vitória do contexto sobre o literário, parece que o autor do romance de Mutarelli se compraz em esticar esse Hiper-realismo até seu limite máximo, para, em seguida, colocá-lo sutilmente em xeque, produzindo, ao revés, um reforço na supremacia ou, se quiserem, na autonomia do campo literário com respeito ao contexto externo. De fato, esse mecanismo ficcional já fica patente em vários elementos que vão aparecendo ao longo da narrativa. Podemos citar, por exemplo, as brincadeiras com nomes de personagens, sejam elas explícitas ou não. No plano ficcional, o nome do narrador, Mauro Tule Cornelli, deu, por anagrama, no de Lourenço Mutarelli. Ora, o contexto da obra indica exatamente o contrário! Esse fato já interpõe uma barreira entre romance e contexto externo, e põe abaixo qualquer tentativa de leitura exclusiva pela perspectiva hiper-realista. E ainda, se fôssemos atrás de relações entre nomes de personagens e referências externas, poderíamos encontrar elementos hiper-realistas que muito dificilmente teriam sido propostos pelo autor do romance. Tomemos como exemplo o personagem Oliver Mulato. Ele é apresentado como ex-jogador de voleibol, o que remeteria a um ex-jogador, chamado... Moreno, Antônio Carlos Moreno, ídolo desse esporte nos anos 70¹⁸. Contudo, até aqui, não encontrei nada que pudesse justificar esse referência ao jogador da vida real, ou seja, nada que, através dele, revelasse alguma perspectiva de leitura válida ou coerente, por menos que seja. O certo é que enveredar por esse tipo de leitura nos levaria possivelmente ao grau máximo de arbitrariedade e, por

¹⁸ Ver em <https://saidaderede.blogosfera.uol.com.br/2017/03/12/moreno-primeiro-idolo-surgiu-antes-do-boom-do-volei-no-brasil/>. Acesso em 20/11/2019.

consequente, a ler o que quiséssemos, da forma como quiséssemos. Com isso, *O grifo de Abdera* se tornaria mero pretexto para navegações desenfreadas dentro da internet e para divagações desamarradas acerca do romance.

Nossa hipótese é, em suma, que essa obra de Mutarelli aponta para uma reafirmação do espaço literário e, paralelamente, para um rebaixamento do Hiper-realismo. De fato, se este parece ser inicialmente uma das vias privilegiadas de construção do sentido do romance, até rapidamente nos damos conta de que ele está sendo potencializado ou exagerado, chegando mesmo à caricatura. Ao contrário, assim, do que poderia parecer de início, o resultado é que se dá primazia à fabulação literária. E ainda outras operações textuais são inseridas nessa lógica de privilegiar o literário, sabotando uma pretensa prioridade das referências externas hiper-realistas. Uma delas são as junções de objetos provenientes de distintos extratos culturais. É exemplo disso a união entre os Beatles e a ficção científica (e logo na primeira página do livro!) — a mescla de dois elementos tão distantes um do outro aponta para uma incoerência quase explícita, invalidando assim, no nascedouro, qualquer tentativa de compreender a ficção predominantemente através de múltiplas referências externas. Outro exemplo está nas inúmeras intertextualidades que se mostram possíveis e coerentes entre cada uma delas, de um lado, e o romance, de outro, como se pode ver por alguns entre muitos casos:

1. Acima já havíamos apontado a presença indireta de Mário de Andrade e de Fernando Pessoa;

2. o personagem do duplo — também já o dissemos — está presente em uma longa tradição que reúne escritores como Poe, Borges e outros;

3. novamente com referência ao duplo, o narrador afirma, à página 33, que “Se você deixar de ser eu, vou fazer que deixe de ser você também”, fala que dialoga de modo quase direto com uma passagem de *Grande sertão: Veredas*, em que justamente se trata de duas pes¹⁹oas que se deixam confundir uma com a outra, levando um dos personagens envolvidos a afirmar que “*Um outro pode ser a gente, mas a gente não pode ser um outro, nem convém...*”²⁰;

4. o título do capítulo 1, “As pernas verdes do Diabo”, remete a outra longa tradição de que faz parte, por exemplo, Alexandre Herculano (e seu conto “A dama dos pés de cabra”, que fala justamente do Diabo), ou Julio Cortázar (em seu conto “Las babas del Diablo”, a expressão “fango verde” aparece duas vezes e seu sentido estaria muito próximo justamente da expressão que dá título à narrativa);

5. o título do capítulo 5, da parte III, “Rancor”, associado à ambientação e aos personagens paulistanos que traz o romance, não pode deixar de remeter, para o leitor cuidadoso, ao escritor João Antônio e seu livro *Abraçado ao meu rancor*.

¹⁹ GUIMARÃES ROSA. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 460.

²⁰ GUIMARÃES ROSA. *Grande sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 460.

Mas não só intertextualidades disfarçadas ou quase insuspeitas aparecem ao longo d’*O grifo de Abdera*. Há muitas referências ou citações explícitas — corretas ou alteradas —, provenientes da cultura erudita. Uma referência direta é, por exemplo, a menção a Antonin Artaud logo à primeira página (15):

Havia em Marselha em 1906, ou 1907, um menino chamado Nanaqui. Na realidade seu nome era Antonin Artaud e ‘morreu’ no manicômio de Ville-Evrard em agosto de 1939, aos quarenta e dois anos. Morrer aos quarenta e dois anos não é nenhum milagre e todos viram sair do manicômio de Ville-Evrard o cadáver de Antonin Artaud, o milagre é que depois desse crime o mundo tenha continuado, e sobretudo que alguém tenha podido ocupar o lugar de Antonin Artaud e assumir sua dor. Esse alguém se chama Antonin Nalpas...²¹

Temos aí informações que se obtêm em escritos biográficos a respeito do artista francês sem muita dificuldade.

Em outras ocasiões, há uma espécie de imitação de referências, ou seja, o narrador traz informações verdadeiras que, para entrar no espaço ficcional, são quase sempre alteradas. Talvez se possa falar de uma erudição inventada à Borges²², em que se parte de elementos muito provavelmente

²¹ A grafia original é Nanaki; Nalpas é o sobrenome da mãe de Artaud. Aqui já aparece, desde o começo, a dinâmica do duplo d’*O Grifo de Abdera*, associada hiper-realisticamente a Antonin Artaud, através de elementos de sua biografia.

²² Muito embora saibamos que a imensa maioria das citações do escritor argentino, com aparência convincente de invenção, são verdadeiras.

pesquisados ou, ao menos, pesquisáveis na Biblioteca de Babel contemporânea — a internete —, para serem trazidos ao espaço literário. A partir daí, tais elementos perdem seu enraizamento no contexto externo para entrarem, então, no espaço da fabulação artística. Há inúmeros casos desse procedimento, posto a funcionar desde os primeiros parágrafos. Trata-se de assimilações transformadoras que provêm de uma estratégia textual única, baseada prioritariamente no literário, não se subordinando mais ao campo de origem de onde vêm tais elementos citados. Em suma, importa, nesta altura de minhas análises, expor os procedimentos por meios dos quais o romance constrói aparências de citações hiper-realistas — que estariam *baseadas em fatos reais* —, para, a seguir, deslocá-las, alterá-las, retirando quase completamente sua inserção do contexto externo. Daí minha insistência em explorar justamente o começo da obra, em que, ao que parece, o autor do romance já quis expor as regras de seu jogo para o leitor que vai em busca de aprofundar sua compreensão sem socorrer-se da comodidade enganadora das referências externas. Ora, logo a seguir às menções a Artaud, mais cinco nomes são referidos, apenas dois deles de fato conhecidos. Ao lado do físico sérvio Nikola Tesla e do matemático indiano Srinivasa Ramanujan, temos John Melvin Cyphers, George Jones e Ulrich Kahlweiss, todos ilustres desconhecidos. Se, ao iniciar a leitura, o leitor, ingênua e apressadamente, quiser fundamentar sua leitura no Hiper-realismo, não encontrará dificuldades para encontrar montanhas de informações sobre os dois primeiros. Até mesmo curiosidades sobre Tesla trazidos pelo narrador são facilmente encontráveis. Ele diz: “Isso sem falar no famoso caso de Nikola Tesla, que reencontrou seu amor numa

pomba.” (p. 16). No sítio *tesla universe*²³, encontramos a seguinte explicação para essa imagem:

Tesla had many pigeons he fed and cared for, but one, he was particularly fond of. He described it as being a beautiful female bird, pure white with light gray tips on its wings. One night the bird flew into Tesla's room at Hôtel St. Regis, and he perceived that she was attempting to tell him she was dying. Tesla said a light came from her eyes more intense than he had ever produced by the most powerful lamps in his laboratory. The bird then died and Tesla said that at that same moment, something went out of his life and he knew his life's work was finished.²⁴

Contudo, o leitor que quiser subordinar sua leitura a essas informações externas, vai enredar-se num cipoal de referências que se multiplicam ao infinito, levando à impossibilidade de avançar com a leitura do romance. O que quer que se vá ler (e se vai ler muito!), não será certamente *O grifo de Abdera*, mas um costurado mal organizado de informações múltiplas e desconstruídas. Com respeito aos outros três nomes — Cyphers, Jones e Kahlweiss —, a arbitrariedade da escolha deles, completos desconhecidos!

²³ Disponível em <https://teslauniverse.com/>. Acesso em 21/11/2019.

²⁴ Tesla tinha muitos pombos que ele alimentava e de que cuidava, mas de um, ele gostava particularmente. Ele a descreveu como uma linda ave fêmea, de um branco puro com pontas cinza-claro nas asas. Uma noite, ela voou para o quarto de Tesla no Hotel St. Regis e ele percebeu que estava tentando lhe dizer que estava morrendo. Tesla afirmou que proveio de seus olhos uma luz mais intensa do que ele jamais havia produzido com as lâmpadas mais poderosas de seu laboratório. O pássaro morreu e Tesla disse que, naquele exato momento, algo saiu de sua existência, ele sentiu que o trabalho de sua vida havia terminado.

salta aos olhos. Contudo, esse desconhecimento é, por assim dizer, atenuado. No caso de John Melvin Cyphers, nome bastante incomum, ele é associado, pelo narrador, ao conhecido matemático indiano, cuja história foi bastante popularizada pelo filme *O homem que viu o infinito*²⁵. Já o desconhecimento dos dois últimos como que se apoiam um no outro, afinal George Jones (nome bastante comum) e Ulrich Kahlweiss (este nada comum) não são nem um pouco famosos. Se há uma infinidade de informações sobre várias pessoas que têm o primeiro deles, nenhuma delas reúne as que estão no romance: "George Jones", Essex, 1919, 1859, London. Muito menos aparecem as particularidades dadas sobre sua morte, à página 16: "apesar de ter levado seis facadas, três no peito e três no pescoço, agia como se não se desse conta disso. Passou três dias no hospital antes de morrer.". De outro lado, o garoto alemão, que, segundo o romance, viveu em Bonn, está na *Murderpedia*, um sítio que se descreve como "a free online encyclopedic dictionary of murderers and the largest database about serial killers and mass murderers around the world"²⁶. Esse menino foi vítima de um assassino em série, o que o romance não afirma. Ora, estes dois personagens são submetidos a ficcionalizações que, inicialmente, são opostas: do adulto inglês, o romance traz informações que não são verificáveis na internet; já do menino alemão, o romance não traz informações que estão disponíveis na rede. De toda maneira, algo os une, no final das

²⁵ No original, *The Man Who Knew Infinity*, lançado em 2015, após, portanto, a publicação do romance de Mutarelli.

²⁶ "Um dicionário enciclopédico de assassinos e a maior base de dados do mundo sobre assassinos em série e matadores em massa". Disponível em <https://murderpedia.org/>. Acesso em 24/11/2019.

contas — a mesma importância dada à fabulação literária. Afinal, no primeiro caso, é como se o autor do romance nos indicasse que a fabulação é o mais importante, só ela é capaz de nos dar a ver, através da obra de arte, uma coerência com que possamos minimamente enfrentar a incoerência ou a multiplicidade do mundo vivido; no segundo caso, o mesmo autor poderia estar nos dizendo que a coerência do espaço ficcional é mais importante do que a contextualização imediata, ou seja, que não valeria a pena preencher apressadamente as lacunas de indeterminação²⁷ do romance com informações que se obtêm com facilidade do contexto externo à obra.

À guisa de inconclusões

O autor d'*O grifo de Abdera* esmera-se numa caricatura do Hiper-realismo. De um lado, acumula detalhes, informações, referências que pululam no romance e parecem saltar facilmente para seu contexto externo, convidando o leitor a realizar também esse salto, seduzindo-o com a facilidade de uma interpretação *baseada em fatos reais*. De outro lado, ele como que puxa o tapete do Hiper-realismo, seja exagerando ao máximo seus procedimentos, seja distorcendo evidentemente o que deveriam ser *fatos reais*. São inúmeros os exemplos disso, como:

1. O Espanhol estropeado de Oliver Mulato, com palavras que vêm do Português, embora não se confirme o fato de que

²⁷ Estou aqui me remetendo evidentemente a esse mesmo conceito de Roman Ingarden.

pacientes com a síndrome de Tourette falem alguma língua estrangeira²⁸;

2. o Lycée Louis-le-Grand, situado pelo narrador em São Paulo, no universo ficcional (à página 18), que se encontra em Paris, no mundo real²⁹;

3. se o Café Badalona, mencionado na página 61, fica em São Paulo (embora exista um famoso café com o mesmo nome em Barcelona), o Bar do Marujo, colocado pelo narrador no bairro paulistano da Vila Mariana (página 38), estaria em São Paulo, mas no Jardim São Luiz³⁰ (para os lados de Santo Amaro, bem longe, portanto, do que aparece no romance);

Em suma, ao lado de informações e referência corretas — parecendo resultados de pacientes buscas pela internete —, muitas outras são alteradas, distorcidas, como o próprio narrador indica em comentário feito à página 194 a propósito de... desenhos: “Abro o saco. Os desenhos enchem meus olhos. Traços nervosos e imprecisos. Gente feia e disforme.” Ora, **desenhos** remete a *XXX!* É assim que um dos propósitos dessa HQ, que o narrador entremeia à narrativa, tem a função (entre outras, reafirme-se!) de justamente chamar a atenção

²⁸ Aparecem apenas informações de que fazem gestos obscenos, como em *Canal Vie*, disponível em <https://www.canalvie.com/sante-beaute/sante/index-des-maladies/syndrome-gilles-de-la-tourette-1.1342575> (acesso em 24/11/2019). O falar em línguas, que remeteria antes ao pentecostalismo ou às possessões, fica por conta do narrador.

²⁹ <http://www.louislegrand.org/index.php/portugais-presentations-64>. Acesso em 21/11/2019.

³⁰ Conforme <https://foursquare.com/v/bar-do-marujo/5cdf5b3342d8c2002c14aa1a>. Acesso em 24/11/2019.

para o trabalho deformador (e apenas equivocadamente hiper-realista) do autor do romance. De fato, a própria HQ apresenta esse processo em dois níveis, pois ela promove uma deformação da deformação: um mesmo desenho, já uma deformação de aparências humanas reais, é retomado em vários locais, deformado de maneiras diferentes a cada vez. Na página 3, temos:



Uma das pessoas que descansa as mãos sobre as pernas tinha o rosto desfigurado o professor lia e tudo naquele cômodo era verde. Como um livro

Na página 28:



Na página 45:



Na página 55:



Na página 61:



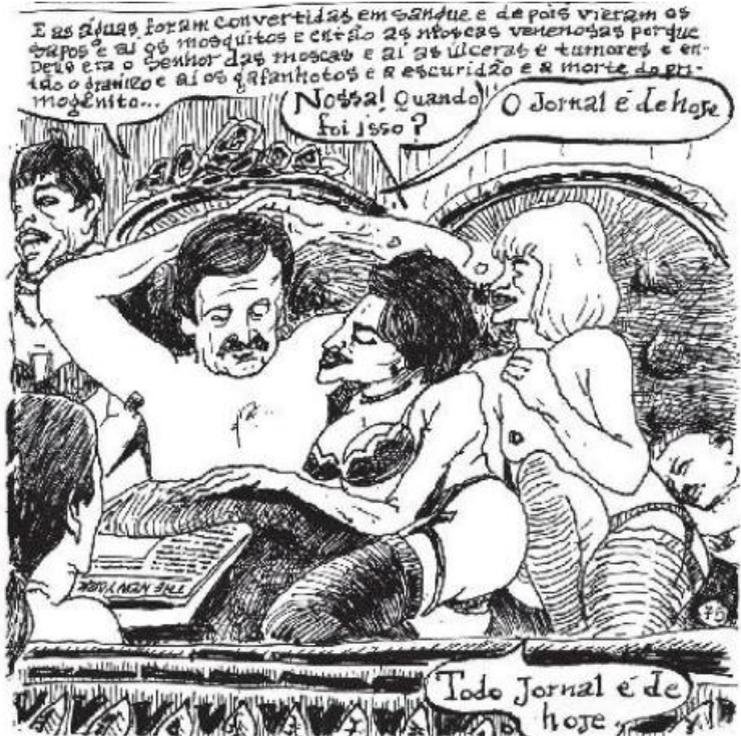
Na página 63:



Na página 73:



E na página 75:



Ou seja, não se trata apenas de deformar os personagens da HQ, pois as próprias deformações são, a seguir, deformadas! E essa ligação entre a HQ e o romance está materializada na numeração das páginas do volume. Enquanto aquela vai de 1 a 80, este se estende de 1 a 264, com uma particularidade para que cumpre chamar a atenção: as páginas de 111 a 190 do romance não aparecem numeradas, pois nelas está justamente a HQ XXX, o que nos indica

claramente a imbricação entre ambos, sobretudo a utilização de processos visuais desta na construção daquele.

Outra matéria de discussão diz respeito à obsessão em ironizar a compulsão contemporânea pelo hiper-realismo, apoiada também na confusão entre autor e escritor. De um lado, esse procedimento talvez seja usado com relação ao modismo contemporâneo da autoficção. Muitos dos leitores d'*O grifo de Abdera* irão se perguntar a respeito do Lourenço Mutarelli que aparece, entre outras muitas passagens, na página 22 como autor das HQ's *Transsubstanciação* e *A caixa de areia*, e do romance *O cheiro do ralo*. Ora ele é autor dessas obras tanto no mundo ficcional, quanto no mundo real externo. Ainda, na página 27, temos uma personagem, Lucimar, apresentada como esposa do narrador, que vem a ter o mesmo nome da esposa real do escritor Lourenço Mutarelli (aliás, Lucimar já havia aparecido na HQ *A caixa de areia*). Contudo, se isso aponta para a autoficção, processo que reforça a leitura pelo viés do Hiper-realismo, também parece ser usado justamente para tirar a sustentação do processo autoficcional e, por extensão, uma vez mais, do próprio Hiper-realismo. A confusão entre o narrador e o escritor é tão problemática quando aquela que se pode dar entre personagens da ficção e pessoas da vida real. Na página 34, escritores da vida real (Ferréz, Marcelino Freire, Marçal Aquino, Paulo Lins) são citados de modo zombeteiro e até irreal (ou seja, evidentemente distorcido), como que para indicar que o caminho decididamente não é o referencial externo. No que toca às relações entre o personagem e o escritor do romance, na página 76, há uma citação da HQ *Sequelas*, de autoria do personagem do romance Lourenço Mutarelli, quanto do escritor Lourenço Mutarelli. O trecho citado é assim:

Alguém me disse que antigamente o nanquim era extraído do polvo.
 Me parece que o polvo desprendia sua tinta quando se sentia ameaçado.
Creio que, quando desenho, eu devolva ao nanquim sua função primitiva.
Eu sou como o polvo.

Na HQ³¹, temos:

Alguém me disse que antigamente o nanquim era extraído do polvo.
 Me parece, que o polvo desprendia sua tinta quando sentia-se ameaçado.

Creio que quando desenho eu devolva ao nanquim sua função primitiva.
 Eu sou como o polvo.

Da HQ de 1998 para o romance de 2015, algumas alterações foram feitas: os dois últimos períodos foram colocados em destaque por meio do itálico; foram feitas algumas adequações à norma culta (extraído ganhou acento agudo no I; o pronome **se** passou de enclítico para proclítico; o verbo **desenhar** passou do presente do subjuntivo para o presente do indicativo). Contudo, como nós leitores leríamos isso, quer dizer, como entenderíamos essas alterações? Na chave hiper-realista e autoficcional, veríamos o papel do escritor Lourenço Mutarelli dando um nível mais erudito a criações realizadas quando ele era apenas um quadrinhista desconhecido. Mas creio já ter ficado exaustivamente

³¹ MUTARELLI, Lourenço. *Sequelas*. São Paulo: Devir, 1998, p. 1.

desmonstrada a insuficiência dessa perspectiva. Do mesmo modo, fica evidente a insuficiência ou a inutilidade de termos de ir até a HQ *Sequelas* para entender melhor o romance. De fato, sairmos do romance para entendê-lo melhor não é apenas desnecessário, é inútil e até mesmo contraproducente. Dentro do romance já temos uma HQ com que trabalhar ao longo de nossas sucessivas leituras (sim, *O grifo de Abdera* é desses bons livros que nos exigem várias e sucessivas leituras). Para que, então, trazer mais outra, *Sequelas*, se dificilmente vamos encontrar explicações não arbitrárias para as diferenças entre as duas citações acima transcritas?!

Na página 27 do livro, há uma frase muito interessante que me chamou a atenção: “... embora sejamos idênticos, ninguém parece notar”, que coloquei justamente como epígrafe deste trabalho. Embora se fale aqui do duplo (Oliver Mulato e Mauro Tule Cornelli), obsessão narrativa do romance (assim como da HQ XXX), parece ser indicação para o leitor de que algumas semelhanças devem ser levadas muito a sério. E quais são elas? Justamente as que estão dentro da obra e são tramadas intratextualmente. No que diz respeito a identidades hiper-realistas, o caminho a ser tomado já é o oposto (cabe insinuar: creio já ter afastado essa hipótese com bastante veemência e propriedade nas discussões que propus até aqui). Finalmente, no que tange a identidades intertextuais, já o leitor deve tomar o cuidado de transformar a busca por igualdades numa construção de analogias de leitura, para que não leiamos no romance apenas as outras obras que ele cita. É assim que essa frase, “... embora sejamos idênticos, ninguém parece notar”, pode estar apontando para um mecanismo interessante também abordado, por exemplo, na série *Sense8*, da Netflix. Nela, o argumento gira em torno de personagens que têm uma

conexão psíquica entre si; eles possuem uma capacidade misteriosa de viverem uns as vidas dos outros, o que metaforiza, de modo suficientemente claro, um ideal de vivência comum do sentido de humanidade, o que lhes causa problemas por se oporem aos autoritarismos e repressões representados pelo vilão da história. Será que não poderíamos associar um sentido um tanto semelhante à relação que se dá entre Oliver e Mauro, n' *O grifo de Abdera*?! Embora realizada após a escrita do romance de Mutarelli, o argumento da série pode nos dar base para entender um pouco melhor alguma das lógicas narrativas do romance. Na série, poucos percebem que um personagem é também outro, a não ser, inicialmente, o vilão da história. No caso dos leitores do romance, justamente para não serem os vilões da história da leitura do romance, eles devem perceber justamente o que poucos percebem, o fato de que somos todos, seres humanos, o mesmo, isto é, feitos da mesma matéria. Em outras palavras, a humanidade nossa, comum a nós todos, nestes tempos atuais, é percebida por poucos. De fato, esse é o dever de qualquer criação ou fruição de obra artística — indicar o sentido comum de humanidade que está em nós, a intersubjetividade que não é apenas garantia e fundamento primeiro da existência de linguagens comuns, mas que nos faz a todos partícipes de uma mesma humanidade. E a referência aqui a *Sense eight*, objeto da indústria cultural, implica que nem todo conhecimento produzido através desses objetos é superficial ou alienante; o que se torna superficial e alienante é o mero uso fetichizado que fazemos deles. O uso criativo, independente de simplismos e de modismos, alarga o alcance da obra e multiplica os resultados da leitura. Esta passa a ser uma

pequena moeda que vale muito... exatamente como *O grifo de Abdera*.

O [NEO]EXPRESSIONISMO E L. MUTARELLI: UM ESTUDO DE ESTILO

*Camila Harger Barbosa**

A presente investigação estética procurou apresentar as características que constituem o estilo expressionista, ao longo de momentos fundamentais para a constituição deste movimento artístico e cultural. Dando ênfase histórica em seu contexto de origem na Alemanha pré-guerra, período que foram desenvolvidas sua estilística original e a teoria que o fundamentam. Um extenso levantamento de dados históricos e teóricos foram feitos, no intuito de apresentar a relevância desta vanguarda, desde suas características formais à sua *weltanschauung* (visão de mundo). Posteriormente, foram apresentados os desdobramentos deste movimento no contexto do fim dos anos 1980, com o surgimento das neovanguardas. E, por fim, o artigo utilizou o exemplo da obra do artista plástico e literato paulistano Lourenço Mutarelli, demonstrando a influência deste estilo em sua produção artística, dos quadrinhos à literatura romanesca e dramática. O artigo se centra em contribuir com a compreensão deste estilo artístico em diferentes tempos históricos, deixando de lado uma noção progressista da história da arte. Incluindo aqui como arte não apenas as Artes visuais, mas a Arte teatral e a

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES.

própria Literatura, enquanto expressão artística. Nesse sentido, foi utilizada a filosofia de Walter Benjamin e Ernst Bloch. Ambos aplicam a forma-montagem como um modelo filosófico que rompe com o "objetivismo" evolucionista na leitura das obras de artes, pois entendem a progressão histórica de forma descontínua e fragmentária.

Segundo este modelo de análise, a pesquisa observou que as obras de arte contemporâneas estão diretamente ligadas aos movimentos de vanguarda europeus do início do século passado, sobretudo conceitualmente. Estes movimentos, como o expressionismo, tiveram seu auge nas duas primeiras décadas do século passado, período do caldo cultural que propiciou as revoluções e movimentos políticos-culturais, inclusive, o fenômeno do nazismo. Este último foi o grande problema filosófico da época, particularmente em torno do círculo de intelectuais da esquerda de língua alemã. Isto é, o reflexo político-social das proposições artísticas naquele momento histórico e suas consequências para o futuro da humanidade. Diante desta perspectiva, foram consideradas determinantes as questões políticas que tornaram obscuras o legado do expressionismo. O professor de Filosofia da Arte Carlos Eduardo Jordão Machado, dedicou sua dissertação de mestrado, *Um capítulo da história moderna estética: debate sobre expressionismo* (2016)¹, ao esclarecimento deste debate

¹ Este trabalho foi parte da dissertação de mestrado de Carlos Eduardo Jordão Machado (1954 – 2018), defendido em junho de 1991, para o Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, publicada posteriormente sobre título homônimo *Um capítulo da história moderna estética: debate sobre expressionismo*. Em uma segunda edição, a que utilizaremos aqui, inclui a tradução dos textos de Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács, Bertolt Brecht e também Theodor Adorno. O autor foi

histórico, este é o primeiro eixo desta investigação. Em um segundo momento, foi feito um levantamento dos principais elementos que constituíram o estilo como tal, com especial atenção a originalidade da “forma-montagem” para Ernst Bloch e Walter Benjamin. Este trecho incluiu a contribuição que Benjamin formulou em memória de Franz Kafka, no ano de 1934, autor que seria o elo principal entre Mutarelli e a teoria crítica a cerca do Expressionismo.

Lourenço Mutarelli é um grande apreciador do estilo literário expressionista e possui formação acadêmica em Artes Plásticas (campo que posteriormente estendeu-se às Artes Visuais). Foi um artista que iniciou sua trajetória no final da década de 1980 e que sempre transitou entre as diferentes expressões artísticas. No terceiro eixo deste trabalho, foi apresentado o surgimento do neoexpressionismo, no período entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990. Um gênero que surgiu na Alemanha e EUA no contexto das artes visuais, mas que esteve nas grandes metrópoles de todo o mundo e influenciou a geração de artistas de diversos segmentos. Neste fragmento, o trabalho procurou apontar que, embora Mutarelli desenvolva diferentes linguagens, sua poética possui uma unidade de estilo. Foi desenvolvido um estudo empírico de verificação da hipótese sobre o gênero de classificação mutarelliano, isto é, se sua obra é fundamental e predominantemente caracterizada como neoexpressionista.

I – O expressionismo como vanguarda

No intuito de esclarecer a dificuldade de conceituação das vanguardas históricas, Carlos Eduardo Jordão Machado analisou os principais antecedentes políticos, imediatos ao debate do expressionismo, que foram: a intervenção de Bloch no "1º Congresso dos escritores pela defesa da Cultura"; a criação da revista *Das Wort*; e a exposição organizada pelo regime Nazista de título "Arte Degenerada". Como antecedentes teóricos apresenta o livro de Bloch *A herança deste tempo* (1935), sobre a herança cultural e suas respectivas digressões sobre Benjamin; os ensaios de Lukács sobre o expressionismo, em especial *Trata-se de realismo!* (1938), e a contenda do caso de Gottfried Benn, que estreitaria a relação entre o expressionismo e o nazismo.

Segundo Machado, o processo de nazificação da vida cultural alemã ainda era bastante recente e se desenvolvia em vários níveis contraditórios e ambíguos. Principalmente no que se referia “ao passado cultural alemão mais recente, isto é, em relação à época do expressionismo” (MACHADO: 2016, p. 13). No início dos anos 1930, os expressionistas continuavam a participar de importantes exposições e ocupavam espaços de curadoria. Esta permanência na representação das vanguardas históricas, em importantes espaços da cultura alemã, não demorou a ter uma reação negativa. Logo houveram críticas violentas ao expressionismo, que foi o principal movimento da vanguarda alemã. No “*Deutscher Almanach*”, do ano de 1934, foi publicado um artigo de enorme repercussão que os apresentavam como “esnobistas”, “imorais”, “sem tradição ao amor à pátria” e distantes da “vida espiritual do povo”, um resumo das novas diretrizes culturais Hitlerianas.

No entanto, o médico e poeta Gottfried Benn, então integrante do Partido Nazista, saiu em defesa de sua geração e

reagiu às acusações. Carregado de um confuso argumento místico e biológico, defendeu o expressionismo, que seria para ele um genuíno estilo europeu. Apesar, colocava Benn, de sua utilização pelo "bolchevismo cultural" por "degenerados", "desertores" e "anarquistas". O poeta chegou a citar uma grande lista com os nomes de relevantes artistas expressionistas, mas cuidadosamente deixando os judeus de fora, assim como o fez com seu conteúdo ideológico. Benn tomou esta defesa em uma tentativa de tornar as vanguardas como o melhor exemplo a ser seguido pela Alemanha de Hitler, como o futurismo de Marinette foi na Itália. Seu argumento era carregado de um "niilismo médico", conforme Benjamin o descreveu². Possuía um resquício do romantismo anticapitalista que repudiava a realidade, para ele "a realidade

² "Acerca dessa curiosa fusão de elementos arcaicos e míticos com uma sensibilidade clínica, resultando em um tipo particular de niilismo, é de Benjamin uma observação essencial: Na produção de Jung um dos elementos que apresenta um efeito tardio e particularmente enérgico, como é hoje evidente, foi trazido explosivamente à luz primeiramente pelo expressionismo. Trata-se de um niilismo médico, como aquele que se manifesta na obra de Benn e que encontrou um expoente tardio em Céline. Esse niilismo é provocado pelo choque que o interior do corpo transmite àquele que o trata. O próprio Jung atribui ao expressionismo o crescente interesse pelo fenômeno psíquico e escreve: 'A arte expressionista antecipou profeticamente esta mudança, assim como a arte antecipa sempre intuitivamente as mudanças incipientes da consciência universal' [...] A este respeito não se deve perder de vista as relações que Lukács estabeleceu entre o expressionismo e o fascismo. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, p.590". O trecho teria sido escrito em meados de 1937, segundo Machado, que teria encontrado na carta endereçada a G. Scholem, de julho de 1937, o seguinte comentário: "Proponho-me a consolidar metodologicamente certos fundamentos das *Pariser Passagen* através de uma polêmica contra a doutrina de Jung, especialmente contra a teoria das imagens arcaicas e do inconsciente coletivo... Pretendo aprofundar o estudo da particular figuração do niilismo médico na literatura: Benn, Céline, Jung². Carta n.287. In: Benjamin, *Briefe*, p. 731" (BENJAMIN *apud* MACHADO: 2016, p. 15 – 16).

era um conceito capitalista” (MACHADO: 2016,15). Benn se engajou em elementos de sua própria poesia, criando uma cosmovisão que cumpriu uma função antiliberal do partido nazista, sob o signo do ritual, propunha uma fusão da estetização da vida política:

Retorno dos Asen, terra branca de Tule e Avalon encimada pelos símbolos imperiais: tochas e achas, e a seleção das raças superiores, das ‘elites’ para um mundo meio mágico e meio dórico. Distâncias infinitas que se aproximam! Não da arte, o ritual se fará em torno de tochas, ao redor do fogo. (Benn *apud* MACHADO: 2016, p. 16)

Entretanto, esta tentativa de salvação da vanguarda alemã estava fadada ao fracasso; foi o neoclassicismo pequeno burguês que se tornou o estilo oficial do regime. Mesmo que houvesse divergências formais entre a direção, como Goebbels e Rosenberg, foi um programa imposto pelo alto escalão do partido. A condenação do expressionismo, que seria então a experiência de maior grau de complexidade na pesquisa figurativa alemã, encontrou expressão em 1937 na mostra “Arte degenerada” (*entartete Kunst*). A exposição teve expressão de visitantes recorde, chegando a receber “2.009.899 visitantes só em Munique” (MACHADO: 2016,20). Dentre as 730 obras expostas, contava com trabalhos de artistas como Lasar Segall, Pablo Picasso, Van Gogh, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, Piet Mondrian, Emil Nolde, entre outros. Além do motivo mais evidente de difamação dos artistas de vanguarda, que continha um interesse claramente ideológico, havia também o interesse

econômico de usurpação de algumas dessas obras que possuíam grande valor de mercado:

As telas eram acompanhadas de slogans ridicularizando-as. Ao lado delas, eram expostos também desenhos de doentes mentais, para que o público pudesse “comparar”. Colocaram preços exorbitantemente caros e irrealistas para se “compreender” como esses artistas “ganhavam dinheiro” quando a população no mesmo período (anos 1920, ou de acordo com a data da obra) sofria as misérias da hiperinflação. Algumas telas de Van Gogh foram arrematadas por Goering em seu próprio benefício. Muitas outras obras foram vendidas na Suíça aos museus estrangeiros. As telas não vendidas foram queimadas em Berlim, juntamente com os livros de poemas, as peças de teatro, as esculturas etc. (MACHADO: 2016, p. 121).

E, por mais contrastante que possa parecer, Gottfried Benn não foi um caso isolado de representantes importantes da cultura alemã que aderiram ao nacional-socialismo, ao exemplo de Hans Johnst, Emil Nolde e, o próprio filósofo do Terceiro Reich, Martin Heidegger.

Das Wort

A revista *Das Wort* foi fundada através de uma resolução do primeiro 1º Congresso Internacional dos escritores pela Liberdade da Cultura (1935), em um importante evento realizado em Paris. Figuras ilustres como o próprio Alexis Tolstói estavam presentes. Além dele, muitas outras figuras importantes como Walter Benjamin, Henri Barbusse,

André Gide, Bertolt Brecht, Klaus Mann, Ernst Bloch, Ernst Toller, entre outros. Os Escritores buscaram inverter a discussão do Congresso, da tendência política e voltaram-no para temas mais culturais do que políticos, em defesa da liberdade de criação, da cultura e da democracia. Entre essas pautas, foi dada a "proposta à criação de uma revista da emigração alemã antinazista", a *Das Wort*. As resoluções do congresso acabavam por uma via mais retórica, entretanto, as intervenções dos escritores alemães registravam as diversas posições presentes. Assim como coloca Machado, a importante intervenção de Bloch, que apresentava uma abordagem inovadora à teoria marxista da época sobre a cultura, em contraponto com o dogmatismo da política cultural stalinista.

O caso Benn recebeu grande repercussão e destaque entre as publicações da revista *Das Wort*, mesmo antes da célebre polêmica entre Lukács-Bloch, que foi publicada apenas no penúltimo número da revista. Importantes intelectuais contribuíram com artigos da revista, com uma temática em torno dos caminhos da arte no modernismo diante do nazismo, e sobre a contenda de diferentes concepções estéticas e políticas sobre o expressionismo e as vanguardas artísticas. Em defesa do expressionismo livre de uma apropriação nazista, o autor Klaus Mann escreve pessoalmente uma carta para Benn, condenando sua ligação ao Partido Nazista. A ligação do poeta e médico com o expressionismo lhe parecia absurda diante do massacre que os artistas expressionistas sofreram com a exposição arte degenerada. Alfred Kurella vai além de K. Mann, e publica no nº 9 da revista um artigo sobre Benn, “para ele o desenvolvimento de uma literatura antifascista tinha que acertar contas com o

passado artístico na Alemanha e com o expressionismo em particular [...], o expressionismo seria a criança e o fascismo o adulto” (MACHADO: 2016,137). Para o escritor, o artista progressista deveria buscar uma nova relação com a herança clássica, diferenciando-se, contudo, do formalismo que é inimigo da literatura revolucionária, com intuito de encontrar uma nova relação entre arte e povo. Por outra via, Franz Leschnitzer refuta a posição de Kurella na edição nº 12 da revista. Em suma, para F. Leschnitzer seria absurdo reduzir a experiência do expressionismo pelo fato de artistas como Benn ou Johnst terem tornado-se fascistas. Muitos outros artistas expressionistas tornaram-se antifascistas radicais, como é o caso de Brecht, Wolf, Becher e Zech.

A polêmica Lukács-Bloch, assim como anos depois Adorno-Lukács³, eternizou o debate sobre o expressionismo. A contenda envolve ao todo vários ensaios escritos em diferentes ocasiões, mas nem todos chegaram a ser publicados, ou foram publicados muitos anos depois do ocorrido. O motivo seria o de que os editores da época, de resistência ao nazifascismo, procuraram não gerar uma polarização entre os fragmentos de esquerda. Pois as concepções de arte entre os dois influentes pensadores divergiam e muito. Não cabe aqui nos estendermos a toda profundidade deste rico debate.

³ Dentre as discussões do ‘debate sobre o expressionismo’, que aconteceu duas décadas mais tarde, a polêmica entre Adorno e Lukács envolveu uma especulação normativa sobre a oposição entre as vanguardas artísticas modernistas (não orgânicas) e os valores universalistas do Realismo (arte orgânica). O debate teve início em um artigo no qual Theodor Adorno (Frankfurt 1903 – Visp 1969) comentou as posições do filósofo húngaro György Lukács (Budapeste 1885 – Budapeste 1971), foi em um artigo em resposta à Adorno que Lukács acabou por envolver Bertolt Brecht, que integrava o movimento expressionista na juventude. A resposta de Brecht a Lukács só foi publicada após sua morte. (Cf. MACHADO, *Ibid.*, p.173-175).

Entretanto, foram apresentados os argumentos que resgatam sinteticamente o debate, e permanecem atuais nas discussões estéticas sobre os rumos da arte hoje.

Ernst Boch criticava Lukács por sua atenção totalmente voltada à literatura, ignorando a pintura, que daria maior expressão ao movimento. Seu ensaio mais importante foi publicado em 1938, no nº 6 da revista *Das Wort*, intitulado "Discussões sobre o expressionismo". Embora o alemão reconhecesse mais prudência nos argumentos posteriores do húngaro, pensava que para ele o expressionismo e o fascismo são "nascidos do mesmo espírito" (MACHADO: 2016,155). Lukács, segundo Bloch, não compreenderia as rupturas realizadas pelas vanguardas e se manteria preso as suas concepções "idealistas e contemplativas do conceito de totalidade" (MACHADO: 2016, p. 156). Bloch diferencia expressionistas superficiais, como seria o caso de Benn, do expressionismo autêntico, isto é, sua expressão verdadeira:

É o que se vê do lado mais claro, não apenas na superfície, mas essencialmente, um conteúdo original, belo e bom de anticapitalismo, subjetivamente sem ambiguidades, objetivamente ainda obscuro. Que contém objetivamente as sombras arcaicas e as luzes revolucionárias mescladas. A sombra vinda do inferno subjetivista não dominado, a luz vinda do futuro, da riqueza e da autenticidade da expressão humana. (Bloch *apud* MACHADO: 2016, p. 157).

A principal contribuição de György Lukács ao debate sobre o Expressionismo foi publicado na edição nº 3 da *Das Wort*, em Moscou, sob o título de *Trata-se de Realismo!*. De

fato Lukács considerava que os verdadeiros clássicos são para nós modelares, não no sentido esquemático, mas "uma medida e um modelo para isto, como uma rica e profunda humanidade pode ser configurada de maneira rica, profunda e comovente. Nossos contemporâneos... perderam quase toda medida da efetiva configuração do homem" (MACHADO: 2016, p. 167⁴). Em contraponto, para ele, ao caótico irracionalismo das vanguardas, que se perdia em inovações apenas na sua forma, fazendo uma mediação superficial da realidade. Para Lukács a literatura seria a linguagem mais capaz de tornar visível a totalidade da realidade e a visão, do "expressionismo verdadeiro", e Bloch ignoraria as obras literárias mais importantes da época, como *A montanha mágica* de Thomas Mann. Entretanto, ele confere o mérito de Bloch à "demonstração da evolução necessária que por meio do expressionismo leva ao surrealismo; é o mais consequente de todos os 'vanguardistas'" (LUKÁCS *apud* MACHADO: 2016, p. 162). De Bloch, admira ainda a demonstração profunda da importância da montagem não apenas na arte, mas também na

⁴ Esta posição presente em Lukács em *Problemas do realismo* foi revisada em 1969, em seus ensaios "O primeiro círculo" e "O pavilhão dos cancerosos". Nesta fase madura de Lukács, aos 84 – apenas dois anos antes de sua morte, estava empenhado em resolver problemas teóricos complexos de sua obra, e esboça a base da reformulação de sua teoria literária contemporânea. Nestes ensaios ele resgata seu método histórico sistemático, que havia utilizado de modo meramente esquemático em suas avaliações das vanguardas históricas. Desta vez, ao invés de ver a narrativa realista de nosso tempo como uma simples continuação formal dos romances do século XIX, apenas atualizadas pelas técnicas da Vanguarda, o filósofo húngaro apresenta uma nova formulação segundo a qual os novos pressupostos sociais e ideológicos do capitalismo moderno conduziram a uma reconfiguração formal da estrutura do romance, que não teria como centro a figuração de uma "totalidade de objetos", como nos clássicos, mas de uma "totalidade de reações" (Cf. COUTINHO, em "Lukács, Proust, Kafka", 2005).

filosofia burguesa da época, em a *Herança deste tempo*. Lukács admite a importância revolucionária da experiência expressionista, mas apenas como "estado ideológico de transição", pois o expressionismo não alcançaria o "progresso no sentido revolucionário" (MACHADO: 2016, p. 163).

Estas divergências da esquerda europeia se apresentam como antagonicas, mas, na verdade, falham em sua mediação estratégica entre a teoria da arte e a sociedade. Resultando em análises teóricas e políticas insuficientes, no que se refere ao programa antifascista, se revelam neste debate toda sua riqueza de nuances, seus acertos e falhas. Ainda hoje podemos sentir os ecos deste que foi um dos maiores debates da teoria estética da história ocidental. Sem uma resposta adequada da esquerda em seu momento histórico, ficaram várias lacunas abertas no campo da Arte. Suas respostas ficaram no subterrâneo da teoria crítica, restrita aos que tiveram acesso à crítica especializada. Deste episódio mal resolvido, ainda resta a necessidade de mediação que conecte o significado das vanguardas naquilo que elas possuem de mais profundo e verdadeiro, pois elas se direcionam a quebrar os paradigmas expressivos da arte popular e dos dispositivos de massa.

II – A forma expressionista

A montagem

Walter Benjamin e Ernst Bloch se propuseram a experimentar filosoficamente a experiência das vanguardas históricas, não apenas para compreensão crítica da arte (seja ela na pintura, na arquitetura, na literatura, na música, no teatro, no cinema etc.), mas também como método criativo, no caso deles, na forma montagem. Ainda, segundo Machado, Bloch teria incorporado à sua filosofia a experiência do expressionismo e, Benjamin, a do surrealismo. O professor brasileiro coloca que, embora curiosamente Walter Benjamin não tenha sido citado na *Das Wort*, ele seria a figura teoricamente decisiva do debate. Pois os “cortes transversais” de Benjamin constituiriam o exemplo filosófico de Bloch, da "montagem mediata", assim como o teatro de Brecht constituiu o exemplo artístico para ambos. E, por ser mais distanciado do que Bloch, W. Benjamin extraiu consequências importantes da crítica que Lukács faz da conexão entre fascismo e expressionismo, chegando a incorporar, parcialmente, aspectos dessa formulação em sua crítica contra Jung.

As afinidades filosóficas formais dos dois alemães são várias. No início dos anos 1920, Bloch chega a afirmar que seu amigo filósofo teria com ele uma "simbiose espiritual". Embora, Benjamin não pensasse do mesmo modo e chegou a insinuar em cartas⁵ a Scholen, seu mentor cabalístico, que o

⁵ Na carta n.67, 73, 69 e 76 de Benjamin a Scholem. *In*: Scholem, “Teologia e Utopia”, 170; 183-4; 167; 189. Benjamin acusa Bloch de plágio em especial no ensaio “Hieróglifos do século XIX” e comenta que não iria mais

colega filosófico o teria plagiado. Entretanto, independente de como tenha sido o percurso de cada um, a afinidade teórica Benjamin-Bloch se dá essencialmente no que se refere ao uso da montagem, embora a utilização deles fosse diversa. Para W. Benjamin “a “montagem literária” é utilizada como método de representação da história, isto é, o modo que ele utiliza para alcançar sua versão do “materialismo histórico livre da ‘ideologia do progresso’, que radicalizasse a ‘tangibilidade da própria história’” (MACHADO: 2016, p. 100).

Em a *Herança deste tempo* (publicação original em 1935), Bloch coloca que a importância do expressionismo estaria na experimentação livre, pois a principal inovação deste movimento seria a liberação da arte não ter de seguir ou superar um padrão material. A compreensão da montagem de Bloch fornece a ele um instrumento teórico mais flexível, que lhe permite diferentes possibilidades no uso desta concepção crítica. O autor distingue de modo sistemático a forma montagem “mediata” da “imediata”. Elas podem ser observadas apenas de acordo com seu uso, por este motivo é “extremamente significativa a sua análise particular da montagem nos romances de Joyce, no teatro de Brecht, nas narrativas de Kafka e, sobretudo, na filosofia de Benjamin.”. O uso “imediato” seria a expressão da reificação, a transformação das coisas em mercadoria, isto é, sua manifestação sob o capitalismo; e o “mediato” seria a partir de seus elementos utópicos, em sua potência sonho. Como em Benjamin e em Brecht, o critério que decide sua natureza, “mediata” ou “imediata” é político.

discutir o teor de suas investigações em “Passagens” com ele e Krakauer. (BENJAMIN *apud* MACHADO: 2016,98-99).

Para Ernst Bloch “o impulso, a objetividade, assim como a montagem são definidos na sua forma ‘imediate’ e ‘mediate’”, também em razão de sua utilização. A noção de “objetividade” blochiana está ligada a uma forma de produção capitalista, que busca uma racionalização abstrata. Por sua vez, a montagem não se limita a trocar as partes técnicas e fazer uma colagem. A montagem desenvolve um relativismo autêntico, ela joga com fragmentos interrompidos. As combinações das montagens, a partir de suas interrupções, assumem diversas possibilidades de forma. Possibilidades estas que são eternamente inacabadas, ruínas que assumem uma nova configuração, o que as preenche de uma polissemia de sentidos. Como a superfície da realidade é incoerente, o seu reflexo deve ter o mesmo sentido que a forma original. O expressionismo autêntico deve “montar as caretas grotescas com os fragmentos do mundo”. A objetividade e a montagem seriam partes do mesmo, que E. Bloch denomina de espaço vazio (*Hohlraum*): “Este espaço vazio nasceu do desabamento da cultura burguesa; e nele joga não apenas a racionalização de outra sociedade, mas certamente a criação de uma nova formação da herança cultural tornada hoje um caos” (BLOCH *apud* MACHADO: 2016, p. 70). No entanto, a montagem não deve ser assimilada apenas pela sua forma “imediate”, que expressa a “decadência da decadência” do “vazio burguês”, mas inclui seu oposto à “‘montagem-sonho’ dos expressionistas, à ‘bizarria’ em Joyce, ao seu sentido de ‘força produtiva’ no teatro (político) de Brecht, à forma das ‘passagens’ de Benjamin e à ‘cristalização do caos originário’ dos surrealistas”. (MACHADO: 2016, p. 74).

Franz Kafka em digressões benjaminianas

"Faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas Réus inocentes, mas também Réus ignorantes".

(Kafka *apud* Benjamin, 1994, p. 140)

Neste trecho foi utilizado o ensaio que Walter Benjamin escreveu em homenagem a Kafka, publicado pela primeira vez em 1934 sob o título de "Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte" (1994). Nele, Benjamin comenta, em forma de conto, a estrutura formal do legado kafkaniano. A partir de trechos de seus trabalhos e historietas resgatadas do imaginário popular, Benjamin contesta a crítica especializada, que se baseia essencialmente em suas reflexões e não na própria obra do autor. Equivocam-se, para o crítico, aqueles que recorrem a uma interpretação "natural" ou "sobrenatural". Tanto as explicações psicanalíticas, quanto as teológicas, esvaziariam a essência do próprio objeto artístico. O autor coloca que, sem dúvida, é mais fácil extrair conclusões especulativas de suas notas do que investigar os temas que aparecem em seus contos e romances, mas que somente o próprio objeto artístico pode esclarecer as "forças arcaicas" que o atravessam.

O universo kafkiano seria muito mais antigo do que o mundo mítico contemporâneo a ele. Os ancestrais de seu universo mítico seriam, na verdade, os judeus e os chineses, assim como aqueles que vieram um pouco mais tarde, os gregos. No entanto, Kafka não teria cedido à sedução mitológica. Segundo Benjamin, ele teria apreendido os mitos através da razão e da astúcia, lhes introduzindo "estratagemas". Seus contos seriam uma forma de vitória sobre

esses poderes. Em suas histórias havia pequenos truques, perceptíveis apenas para os “espíritos dialéticos”.

Kafka, segundo W. Benjamin, desenvolveu vários grupos de personagens, como os ajudantes; suas figuras femininas; os animais que na verdade são humanos e, também, os animais que não são humanos. Os ajudantes, por exemplo, seriam personagens que circulam entre os grupos e possuem função de Mensageiros. As criaturas de Kafka não possuem norma de comportamento, assim como nenhuma delas possuem algum “contorno”, um “lugar fixo”. São figuras que estão sempre “subindo ou descendo” e são intercambiáveis, de modo que não permanecem imaturas, ou estão completamente esgotadas.

A obra de Kafka é configurada de modo aberto. A princípio, nem o próprio autor poderia conhecer ao todo sua significação simbólica, pois ela é articulada em códigos gestuais que recebem significação após inúmeras tentativas e experiências em contextos múltiplos. Com o refinamento de seu estilo, cada vez menos cotidiana era a sua gestualidade: “A Estranha maneira que tem o chefe de sentar-se em sua escrivaninha e falar de cima para baixo com seu empregado, que além disso precisa chegar muito perto, devido à surdez do patrão” (KAFKA *apud* BENJAMIN: 1994, 146). Os gestos dos personagens kafkianos são tão excessivamente enfáticos que, estranhos à sua contemporaneidade, ultrapassam para um além-mundo. Liberados da sua matéria cotidiana, são transformados por ele em temas de intermináveis reflexões: “Como El Greco, Kafka despedaçou o céu, atrás de cada gesto; mas como em El Greco, padroeiro dos expressionistas, o gesto é o elemento decisivo, o centro da ação” (BENJAMIN: 1994, 147).

Para Walter Benjamin, seus romances são desdobramentos de suas parábolas. O mesmo sentido aberto destes é encontrado em suas histórias alegóricas. As parábolas de Kafka são semelhantes a sua criação literária. Elas tratam das questões que envolvem a organização da vida e do trabalho humano em comunidade – seriam estas as impenetráveis questões que mais o preocuparam.

III – L. Mutarelli: quadrinhos, literatura e teatro

O artista contemporâneo Lourenço Mutarelli nasceu na capital paulista, no ano do golpe militar brasileiro (1964). Ele mantém-se criativamente ativo e trabalha com diversas linguagens, como romancista, cartunista e dramaturgo. Mutarelli possui formação acadêmica em Educação Artística, na Faculdade de Belas Artes de São Paulo e segue sua formação como autodidata. No início da carreira trabalhou como cartunista dos Estúdios Maurício de Sousa, mas precisou sair da empresa por questões pessoais, que serão apresentadas posteriormente. Desde então, sua trajetória como artista independente foi marcada por elementos autobiográficos. Começou como desenhista de HQs, nesta linguagem ele desenvolveu uma coleção de vinte álbuns que se tornaram famosos no circuito underground. Os quadrinhos lhe renderam um número recorde de troféus HQ Mix (treze), mas apesar do reconhecimento da crítica, a falta de reconhecimento de seus pares, assim como de perspectivas criativas e financeiras, o afastaram da área.

O autor investiu na literatura despretensiosamente, no entanto obteve um reconhecimento do meio artístico muito significativo. Ao todo, ele escreveu oito romances e,

paradoxalmente às suas investidas nos quadrinhos, seu primeiro romance, *O cheiro do ralo* (escrito em 2001, publicado em 2002), logo se tornou uma célebre adaptação para o cinema, a partir da qual Mutarelli se tornou um ícone da literatura brasileira contemporânea. A visibilidade lhe propiciou uma ampla perspectiva de atuação, chegando a receber encomendas para trabalhos literários e oficinas regulares da rede SESC. Houve outras passagens de Mutarelli pelo cinema como *Quando eu era vivo* de 2014, adaptação do romance *A arte de produzir efeito sem causa*, de 2008. No ano seguinte, recebeu uma encomenda de roteiro cinematográfico, que não se concretizou enquanto filme e se tornou o romance *Miguel e os Demônios* (2009). Houve também algumas participações do autor como ator, como no próprio *O Cheiro do Ralo*, de 2006, e em *Que horas ela volta*, de 2015. A imersão de Mutarelli nas Artes da Cena não se limitou ao cinema, ele escreveu cinco peças teatrais publicadas na coletânea *Teatro de Sombras*, em 2007. A primeira delas, “O que você foi quando criança”, escrita em 2004, chegou a ser encenada em vários estados brasileiros.

Como pudemos observar, nesta longa trajetória como artista em diversas áreas, a recepção de Mutarelli foi heterogênea. Ele foi um importante cartunista no universo dos Zines e HQs. Se destacou pelo traço acurado, no entanto, publicou em editoras pequenas e teve repercussão restrita ao circuito alternativo, para, em seguida, se tornar um artista de grande abrangência e inserção no mercado editorial e indústria cinematográfica. Embora ele trabalhe com diferentes linguagens, sua unidade poética é bem marcada por fortes traços estilísticos. E, por mais que ele tenha desenvolvido sua pesquisa expressiva, em cada linguagem na qual se inseriu, é

possível identificar uma linha coerente em toda sua obra, assim como uma sofisticação do seu estilo neste percurso, que permanece em andamento.

A influência expressionista no trabalho de L. Mutarelli foi notada por vários críticos e é, inclusive, declarada pelo artista em entrevistas (MUTARELLI, 2010⁶). Em especial, por uma admiração ao autor Franz Kafka, que é considerado uma referência da literatura deste estilo. Kafka foi um autor de ascendência tcheco-judia, mas que viveu na Áustria e tinha como língua principal a alemã. Outra referência importante para o autor é o cartunista, de traços expressionistas, Will Eisner, nova-iorquino, mas filho de pais austríacos, de origem judaica. No entanto, Mutarelli coloca que, para sua formação, lhe foram relevantes também os realistas, como Machado de Assis, Fiódor Dostoiévsky e os pais do teatro do absurdo, Samuel Beckett e Eugène Ionesco (Cf. MUTARELLI; NICIÉ, 2016).

Os temas de Mutarelli são frequentes nos diversos meios que atua; eles giram em torno da loucura, da morbidez, do misticismo/religiosidade, do circense e do absurdo. E recorrente é também sua forma, presente em seus personagens tipificados que, em alguns casos, são os mesmos (em universos distintos); os dispositivos que utiliza da forma montagem, como a forma narrativa, distorção, fragmentação e caráter episódico; assim como os recursos de quebra, como a citação, uso de narrador, elementos gráficos na imagem, presença do personagem-autor, a gestualidade e o ritmo, quase coreográfico, que compõem a estrutura de suas narrativas.

⁶ Informações retiradas das entrevistas concedidas ao canal “Saraiva” na plataforma *Youtube*, sem os coautores identificados, em 2010.

Este estudo parte da hipótese de que o estilo predominante em Muterelli seria o neoexpressionismo. O ressurgimento do movimento expressionista é encontrado em sua geração de artistas; no entanto, a partir deste período, há uma tendência à hibridização estilística nos movimentos de “transvanguarda”, que também seria uma hipótese a ser considerada. Durante o levantamento de hipóteses para a pergunta do estilo predominante no trabalho do artista em pauta, esta pesquisa identificou algumas influências de outras escolas presentes em seu trabalho, como o surrealismo e o absurdo. Ambos seriam, segundo a concepção de Bloch, desdobramentos da forma montagem expressionista e, deste modo, se alinhariam a este movimento e não haveria uma ruptura formal e ideológica neste caso. Porém, em alguns trabalhos foram encontrados traços barrocos, o que introduziria um novo elemento à análise. Sob um olhar atento a estas questões, seguiremos com a apresentação do exercício demonstrativo, sem a intenção de aqui nos precipitar.

O [re]surgimento das [neo]vanguardas

A artista plástica e professora Flávia Duzzo coloca, em “O Debate Crítico gerado pela produção dos anos 80” (2002), que, na produção artística internacional dos anos 1980, figuravam os artistas da “transvanguarda” e “neoexpressionismo”, inclusive nos principais pólos artísticos do Brasil, como o eixo Rio-São Paulo. Neste momento, a economia mundial estava em crise política, com a queda do bloco socialista, dando uma guinada ao conservadorismo de direita. Nos anos 1990, a perspectiva política foi se transformando, com um retorno da responsabilidade moral do

artista, ao passo que a informação estava chegando mais rapidamente devido aos novos meios de massa como internet, nos países desenvolvidos economicamente. Assim como no contexto das primeiras vanguardas europeias, a crise econômica provocara guerras imperialistas absurdas que, em resposta, tiveram movimentos que vieram para questionar profundamente a condição humana, ao passo paradoxal que o *boom* tecnológico do serviço de inteligência da Guerra Fria propiciara que novos veículos de comunicação surgissem.

Como nas vanguardas históricas, existia para os artistas uma ruptura com a ideologia do progresso, o que trazia uma linha direcionada para utopia social. Tiveram como características essenciais uma ruptura com os modelos de belo estabelecidos e, em contraponto, um foco para experimentações voltadas a novas formas de expressividade. Na “transvanguarda”, idealizada por artistas italianos, os trabalhos não possuíam um foco único de interesse, sua atenção era eclética. Uma mistura que permitiu desde a cultura erudita, elementos das tradições vanguardistas, à cultura de massas; tanto em seus temas como materiais e conceitos. Segundo Duzzo, a questão do ecletismo causava incômodo aos críticos, pois seria esta uma arte que interessava ao mercado, como mostra o posicionamento do filósofo francês Jean-François Lyotard, (*A Condição Pós-Moderna*, 1979), que considerou o ecletismo como “kitsch”, um rebaixamento da arte em mero entretenimento pela cultura de massa. No neoexpressionismo figuravam duas correntes principais: a alemã e a estadunidense. Em ambas, as premissas formais seriam muito semelhantes às vanguardas originais, em um contexto diverso, que se voltaria mais a uma progressão da evolução interna da própria linguagem do autor, somadas aos

novos meios de expressão como *performance art*, *happening*, *site specific*, *fanzine*, entre outros.

Entretanto, não há consenso que o neoexpressionismo se configuraria como um estilo na história da arte. A autora Ana Cláudia de Freitas Resende, no artigo “Expressionismo Alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e influências” (RESENDE, 2014), diferencia um “estilo” de um “estilema”. Ela analisa as características do cinema neoexpressionista e suas possíveis afinidades com o cinema expressionista. Apesar de a autora admitir que ambos possuem as mesmas características formais como clima melancólico por meio do exagero; contraste de luz; sombras com vida própria; natureza e rostos deformados; confusão entre o real e o subjetivo; indefinição da temporalidade; personagens alucinados, nojentos e feios; ângulos absurdos; recusa do realismo e relação de ódio entre pai e filho; entre outros. Para ela, os elementos formais não bastariam para caracterizar uma obra, pois o contexto histórico seria diverso e não teria um aprofundamento filosófico e ideológico como o estilo original.

Entretanto, se partirmos da noção não progressista da história da arte, como vimos no trecho sobre a “formamontagem”, desenvolvida pelos próprios filósofos Benjamin e Bloch, de que a história seria descontínua, não linear, mas constituída de ciclos, fragmentos que contêm o acúmulo e acrescentam o novo às condições anteriores (condições estas que voltam a surgir de outro modo, porém similar, por ainda não terem sido superadas sistemicamente; assim, as mesmas contradições que culminam nas guerras, na superinflação e no combate corporativo às ideologias revolucionárias), estas características dariam sequência também a seu reflexo

invertido, isto é, a necessidade de renovação das formas hegemônicas cristalizadas.

Se a crise pariu as vanguardas, sua demanda permanece atual e é possível encontrar sua essência em novas resoluções formais das neovanguardas, que contêm em si as questões identitárias que formularam as primeiras. Podemos encontrar em Mutarelli várias ressonâncias destas características, como a busca de uma linguagem própria e autoral, a estética marginal dos fanzines, a crítica às instituições, a reificação do homem no sistema capitalista e a relação conturbada com o pai, questões que veremos melhor mais adiante. Seriam estas escolhas meramente casuais, pautadas superficialmente, ou seu conteúdo ideológico se vincularia mais profundamente através da forma e tema, pois estariam intimamente vinculadas às questões que formularam o expressionismo enquanto estilo? Veremos a seguir.

A atmosfera biográfica e a obra de Mutarelli

O contexto biográfico do autor foi muito significativo em sua trajetória criativa. Ele teve uma longa trajetória do fim dos anos 1980 para cá, a essência de sua forma se manteve, mas os elementos brutos se tornaram mais polidos, principalmente, em termos atmosféricos. Mutarelli sofreu um tropeço abusivo dos colegas de trabalho, esta foi uma importante questão que assombrou o autor. O incidente foi planejado como parte da recepção, que antecederia uma festa surpresa no aniversário do então cartunista dos estúdios Maurício de Souza. Os colegas de empresa simularam um sequestro-relâmpago, colocando uma arma na cabeça do aniversariante durante horas. Este evento trouxe grande decepção com a vida

e sentimento de vazio a Mutarelli, que chegou a desenvolver um quadro clínico de síndrome do pânico e depressão profunda. Em 1998, ele publicou um livro ilustrado de título "Réquiem", que narra este grande trauma, em ilustrações de uma página cada. No documentário "Transmutação: Lourenço Mutarelli" (Cf. PLAZA; *Et al.*, 2017), o autor fala que neste período a arte foi uma válvula de escape para seu trauma. A sua relação com a produção artística seria tão catártica que, quando foi se curando, o trabalho passou pelo mesmo processo e deixou de ter um aspecto tão pesado.

Se partirmos de uma perspectiva puramente objetiva da influência de Kafka no estilo de Mutarelli, poderíamos ver seus traços estilísticos presentes em: suas criaturas híbridas; a religiosidade judaico-cristã; o ceticismo com as convenções sociais; a reificação do sujeito na sociedade capitalista, o humor obscuro; a bizarrice. Entretanto, se fizermos um retorno à crítica de Walter Benjamin à obra de Kafka, e observarmos que, assim como colocou o crítico alemão em relação à questão de Kafka, sobre o erro de análise de sua obra a partir dos elementos biográficos, deixando o trabalho em si como importância secundária. O contrário também é verdadeiro. Então, como Benjamin, nos atentaremos às questões biográficas, sem perder as conexões que verdadeiramente nos interessam.

Por coincidência ou não, Kafka e Mutarelli possuíam relações conflituosas com a figura paterna. Essa questão influenciou suas personalidades, assim como seus traços estilísticos. Em Kafka, isto ficou evidente apenas em sua publicação póstuma que reunia escritos íntimos do autor, publicados sob o título de *Carta ao pai*. No caso de Mutarelli, como ele mesmo coloca (Cf. MUTARELLI; VARELLA,

2017), sua relação com o pai foi se transformando ao longo de sua vida, mas a grande motivação que teve para seus HQs era o elo paternal. Em seu trabalho ele traçava um diálogo com pai, que era um fã dos quadrinhos. Este tema é tão evidente em seu trabalho que até mesmo chegou a se tornar uma queixa de sua editora, Cia das Letras (Cf. PLAZA; *Et al.*, 2017). Outro elo entre os dois autores foi a educação religiosa. O brasileiro recebeu uma educação religiosa na infância, que o reprimiu, assim como o tcheco. Conforme coloca Walter Benjamin, no ensaio supracitado, em diversos momentos o filósofo relaciona a importância da cultura judaica ao pensamento kafkaniano, que, no entanto, pelo caráter aberto da obra, sua significação viria apenas das reflexões insistentes. O que pôde nos remeter a uma questão de que a assimilação de Mutarelli sobre a estrutura formal de Kafka teria sido tão profunda, porque seus temas são semelhantes.

Os quadrinhos: exemplos imagéticos

Para verificação desta análise supracitada, serão apresentadas a seguir algumas das referidas características mutarellianas em trechos dos Álbuns “Transubstanciação” (1991) e “Degenerados” (1993). Os elementos expressionistas são constantemente citados no trabalho de Mutarelli, seja de forma direta ou indireta, como nos exemplos 1 e 2, que fazem leituras da obra *O grito* de Edvard Munch:



Figura 1 – Álbum *Transubstanciação*



Figura 2 – Álbum *Transubstanciação*

Na figura 3, de “Desgraçados”, o olhar de Elizabeth apareceu em foco, como um *zoom* cinematográfico, através da fragmentação do rosto da personagem. No contexto da trama, houve uma inexplicável e súbita mudança em seu estado de espírito, que fez com que a personagem tivesse uma recaída ao seu antigo vício de morfina. A mudança foi anunciada através do recurso de repetição de recortes múltiplos de seu olhar. Este efeito também funcionou aqui como elemento de quebra no momento de transformação da personagem.



Figura 3 – Fragmentação

Na quarta imagem vemos Zoster, uma criatura de quatro braços, que podemos comparar as criaturas kafkianas, como Gregor Samsa. Na quinta imagem vemos Zoster novamente, desta vez, afastando os caracteres do quadrinho, numa tentativa de projetar-se para fora daquele subuniverso literário que se encontrava: será que voltou do inferno para buscar o filho?! – A criatura literalmente interrompe a narrativa para anunciar uma mudança de plano astral.



Figura 4 – Criatura híbrida (*Transsubstanciação*)



Figura 5 – Quebra/ Interrupção (Transsubstanciação)



Figura 6 – Distorsão



Figura 7 – Religiosidade Institucional (*Transsubstanciação*)

Na **figura 6**, vemos a atmosfera distorcida que amplia a inserção sinestésica do leitor no contexto ficcional. A **figura 7** traz uma imagem de uma religiosidade dessacralizada, o sacerdócio aparece em Mutarelli como um cargo político degenerado. Aqui se pode fazer uma comparação paradoxal com as estruturas institucionais sacralizadas de Kafka, como em *O processo*. Na próxima imagem, **figura 8**, do álbum

Transubstanciação, há um homem tirando a própria vida, à esquerda com uma arma na cabeça, outro sendo defenestrado, ao centro, mas o amigo de Thiago ainda inveja sua “bela vista”.



Figura 8 – Reitificação do sistema capitalista



Figura 9 – Objetificação

Na imagem de *Desgraçados*, figura 9, vemos uma menina sendo fitada (pelo pedreiro branco) e um diálogo entre um pedreiro branco e um negro. Este trecho tem exemplos de reificação feminina, pedofilia e também uma crítica ao

racismo jurídico. Com um humor obscuro, porém muito sagaz, o autor consegue apreender a gravidade destas três questões em uma só fala: “Bicho! Isso dá cadeia até prá tu que é branco!” (destacada com uma seta vermelha, grifo meu).

O gesto em letras

Os elementos gestuais nos quadrinhos são notórios e possuem assimilação mais rápida, por se tratar do seu caráter imagético. Sem dúvida é mais fácil reconhecer traços ao direcionar dos olhos, entretanto, a forma expressionista [montagem] está presente também nas outras linguagens abordadas pelo artista, inclusive no romance. As características apresentadas pelos exemplos dos quadrinhos, também está presente através da gestualidade descrita nos romances. Exemplos podem ser encontrados tanto no que se refere ao seu trabalho literário que virou filme, quanto do roteiro que seria filmado e virou obra literária:

Miguel abre a porta do apartamento. Entra empurrando o pai na cadeira de rodas.

O pai que agora não fala e não anda.

Miguel Afasta a velha poltrona, cadeira do pai, substitui o vazio com o novo e talvez provisório trono.

Liga a TV e se acomoda do lado direito.

Ninguém fala.

Um casal de avental

rala cenouras,

sem graça.

O telefone

toca,

toca,

toca

Não há ninguém

que queira

atender.

Anoitece na penumbra. (Mutarelli, 2009, p. 109)

Em *Miguel e os Demônios* (MUTARELLI, 2009), além da gestualidade ele utiliza referências visuais que apontam para uma alteração de “estado” na cena. Uma mudança de “filtro”, para o sépia, anuncia que algo extracotidiano acontecerá:

23 de dezembro. Avenida Vinte e Três de Maio. Estranhamente faz frio. Chove. Miguel está na loja de conveniência de um posto de gasolina. Pedro entra na loja.

– E aí?

Miguel balança a cabeça quase afirmativamente.

– Vou pegar um café e nós vamos.

Miguel compra cigarros.

Pedro toma café e compra um pacote de Fandangos.

Entram no carro. O carro é frio. As placas são frias.

– Trouxe o gabarito?

– Claro. – Miguel mostra arma.

– Vamos nessa?

Miguel balança a cabeça quase afirmativamente.

Partem. Silêncio. Apenas o farfalhar do saco de Fandangos.

Sépia.

O menino cutuca com um graveto o cão morto. Os olhos do cão estão abertos.

Como se pode morrer de olhos abertos? O menino não entende. Agora o menino toca o cão com a ponta do dedo. O cão é frio. Era a vida que fazia o cachorro quente. O menino percebe o trocadilho e ri. Não do cachorro. Nem da morte, mas da vida.

– Quer fandangos?

– Obrigado.

Rodam pela Amaral Gurgel.

A madrugada nessa região apresenta uma legião de criaturas. Seres que parecem ter pedido a humanidade. Travestis, viciados, mendigos. Na entrada de um botequim estão os meninos. Os alvos. Dividem um cachimbo de crack. (Mutarelli, 2009, p. 23)

O humor obscuro, as repetições, as pausas e a sequência de ações, conferem um ritmo, quase coreográfico, ao fragmento textual. Outra questão, bastante frequente para Mutarelli é a reificação do corpo feminino:

Eu não quero casar com tua bunda.

Eu quero comprá-la pra mim. Penso.

Você é casado?

Não.

Porque, se for, eu tô fora.

Não, eu não sou casado. É que tenho um compromisso.

Negócios, você sabe.

Você trabalha com o quê?

Imóveis. Chuto.

Devolvo o olho ao bolso.

Me traz um refrigerante.

Agorinha mesmo! Ela vai.

Put a olho da sorte.

Com a mão no pau faço um vai e vem.

Ela demora de costas. Vai na pia do outro lado.

Lava a lata demoradamente, a pia é baixa.

A bunda empina até não poder mais.

Ejaculo com força. Até fecha os olhos. O gemido, procuro conter. Tremo de fraqueza.

E esse, qual é?

Mostro a capa.

Geleia de quê?

Rococó. Glauco Mattoso, Geleia de rococó.

O Glauco escreve na cadência que o penso.

O Glauco trata a escatologia como deve ser tratada.

Com amor.

Dou bala de framboesa.

É para melar tua boca. Ela ri com a cara disforme. Melado, saio. (Mutarelli, 2011, p. 44)

O conteúdo deste trecho de *O Cheiro do Ralo* (2011)⁷ é exageradamente escatológico. Ele funciona como um mecanismo de estranhamento, diante da reificação da bunda da garçonete. Agora, retomando o contexto biográfico do autor, no documentário *Transmutação: Lourenço Mutarelli* (PLAZA; *Et al.*, 2019), Mutarelli coloca que este livro foi todo escrito em apenas um feriado de carnaval, no qual sua família havia viajado. A exploração do corpo feminino como um objeto pela televisão, característica que possui especial ênfase no período carnaval, o teria incomodado muito e também inspirado seu nervo criativo. Tanto é que a reificação seria a tese da história, como no exemplo da redução da mulher à “bunda”. Assim como no fato de os objetos penhorados possuírem um maior valor que as pessoas na vida de Lourenço, o personagem protagonista.

Helôisa Pisani defendeu sua monografia de mestrado sob o título *O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. Na qual a autora argumenta que o autor faria uso de elementos narrativos mais recorrentes no cinema do

⁷ Embora “O cheiro do ralo” tenha sido publicado na Cia das Letras em 2011, sua primeira publicação foi em 2002, pela Devir, com baixa circulação. O longa-metragem homônimo foi lançado em 2007. Devido ao sucesso de público, o romance se tornou um best-seller e Mutarelli ficou conhecido para além do circuito da arte independente.

que na linguagem literária, nos exemplos da fragmentação e de seus cortes que seriam “costumeiramente utilizados em técnicas de edição do cinema que propõem a ordenação dos fatos pelo espectador/leitor” (PISANI, 2012, p. 11). Lembremos que estas características que são atribuídas ao cinema, conforme vimos antes, são da forma montagem, e foram apropriadas pelo cinema posteriormente do que pela literatura. No entanto, ela coloca que o diretor do filme, Heitor Dhália, teria escolhido a estética expressionista para representar o trabalho de Mutarelli. Não é por acaso que, para Pisani, o filme *O cheiro do ralo* possui inspiração no estilo expressionista, uma vez que Dhália se inspirou na literatura de Mutarelli:

O filme é uma clara referência ao cinema expressionista, tanto no tema quanto visualmente. Há a predominância de contraste de cores e luz, (Quadro 3) bem como de algumas pequenas distorções pela proximidade da câmera, principalmente em contra-plongée³ (Quadro 4) ou uso do “olho-mágico” da porta (olho-de-peixe) para o enquadramento, e utilização de sombras que se estendem pelo cenário (Quadro 5). Algumas transições entre diferentes sequências são feitas em fade preto, tal como em *O Gabinete do Dr Caligari*. (p. 67).

O significado do barroco

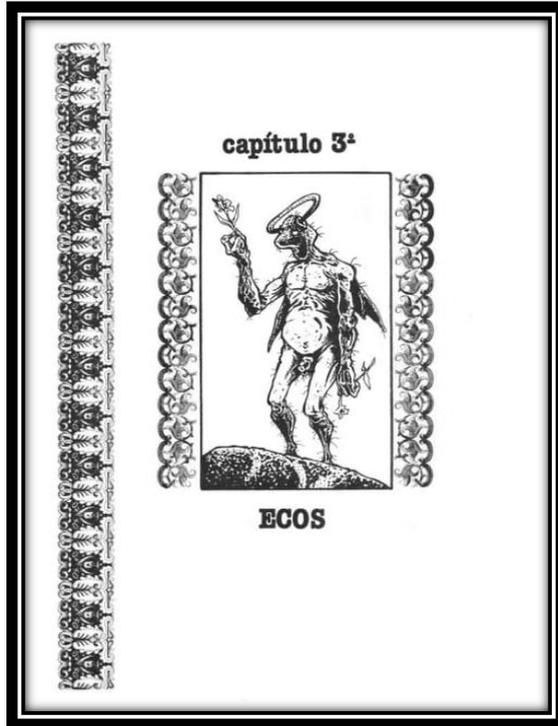


Figura 10 – Retirada de *Transsubstanciação* (Op. Cit.)

Em uma entrevista dada para a revista eletrônica *Questão de Crítica* (MUTARELLI; NICIÉ, 2006), Mutarelli foi questionado sobre “a relação entre vazio e invenção”. Em sua resposta, ele mostra que por mais que traga um grande conteúdo na pesquisa de referências estéticas, também aproveita muito do material que recebe ao acaso, conforme

elas vão surgindo no cotidiano. Em sua resposta, fala que o “vazio barroco”, tal qual ele ouviu falar, lhe interessa:

O vazio talvez seja insuportável. Alguém disse uma frase sobre o Barroco, não lembro quem, mas, dizia que o Barroco era uma tentativa de cobrir o vazio. Você vai enchendo de detalhes para que não haja o vazio. A gente faz muito isso. O vazio é a não-vida, é o nada, é o ser e o não ser. Então, acho que o Carlton (esse é o nome de um personagem que aparece no álbum A Caixa de Areia) inventava histórias para que eles não tivessem que suportar aquele deserto. Embora, eu adore histórias que não são meras fugas ou alegorias para distanciar a gente. Gosto de histórias que façam com que a gente perceba ou reflita sobre esse vazio.

Como coloca Mutarelli, o vazio para ele não possui a função de cobrir espaços, mas provocar a reflexão perante o mesmo. Pois, de modo geral, é mais presente no discurso de seus personagens a forma da “montagem imediata”, do vazio da reificação. O caso citado seria uma exceção nele, estaria voltado à “montagem mediata”, da utopia, do sonho. No entanto, ambos se caracterizam pelo expressionismo teorizado por Bloch. Por outro lado, este comentário também pode se aplicar a outros “vazios”, como, por exemplo, esta imagem destacada que possui traços evidentemente barrocos. Entretanto, a ambiguidade entre o sagrado e o profano, tipicamente barrocos, aparecem mais nos adornos do que na figura bestial. Esta ironia profana seria unilateral, um barroco sem a face do sagrado ou possivelmente outro gênero. Retomaremos essa discussão mais adiante.

O circo em cena

Como vimos, ao longo da trajetória de L. Mutarelli se repetem os gestos, estruturas narrativas e dispositivos técnicos. Ele se interessa em criar características que tornem o seu estilo marcante. Esta repetição também é feita nos temas que o autor escolhe. O circo aparece em Mutarelli muitas vezes, seja nos quadrinhos, seja no teatro, no humor ou simplesmente no bizarro. Nos quadrinhos, apareceu em duas vezes muito marcantes. A primeira foi em transmutação, que conta a história de Thiago. O rapaz é um poeta angustiado que deseja se libertar através da morte. Ao ser liberado da cadeia, ficou obstinado com a ideia de ser morto pela mulher que amava. Ele teve um passado duro e gostaria de morrer para se libertar, talvez da culpa de ter matado o pai, ou talvez apenas por ser louco mesmo. Era filho de Zoster, uma criatura deformada de quatro braços. Matá-lo foi um dever que Thiago se impôs, para libertar o pai de sua condição.

Em *Diomedes, a trilogia do acidente* (2012) o circo aparece novamente, no caso do palhaço Chupetin. O palhaço é casado com a mulher barbada. Ele quer ajudar o detetive Diomedes, com as informações que precisava, mas Diomedes não o leva a sério e ri de tudo que fala, apenas pelo fato dele ser um palhaço:



Figura 11 – O palhaço Chupetin, em *Diomedes, a trilogia do acidente*

Embora o circo siga mais vezes nesta história, este trecho nos interessa, em particular, pelo palhaço Chupetin. A mesma situação voltaria a aparecer em outro trabalho de Mutarelli, desta vez como o ex-palhaço Boris, que nesta história é casado com a mulher invisível. Um homem desesperado que é subestimado pelos outros personagens, por pura soberba. Assim como o palhaço da trama *Diomedes*, com

a exceção de sua esposa, os personagens em torno de Boris riem de tudo o que ele fala, não por ser engraçado, mas por sua condição de palhaço profissional, o que aparentemente, para eles, condicionaria sua existência à graça dos outros. A história do palhaço Boris faz parte da peça *O que você foi quando era criança*, na coletânea de cinco peças teatrais escritas por Mutarelli, *O Teatro de Sombras* (2007).

O espetáculo *O que você foi quando era criança* foi o primeiro texto teatral do autor, escrito sob a encomenda do grupo de teatro “Cia da mentira”, que se interessava justamente em tratar do tema “a decadência do circo”. Foi um processo colaborativo entre Mutarelli e os atores, que lhes escrevia cenas abertas, para serem improvisadas com vários estímulos e com subtextos: “Eu passava muito para os atores ‘o que não era dito’. Mandei blocos de texto dizendo o que ele estava calando em alguns momentos, como eu via, como eu sugeria” (MUTARELLI; NICIÉ, 2008). Os atores do grupo integraram o CPT – Centro de Pesquisa Teatral, então coordenado por Antunes filho. Com o grupo, os atores deram continuidade ao projeto “Prêt-À-Porter”, que desenvolveu um método de criação baseado em uma “dramaturgia do ator”, a partir de técnicas improvisacionais e técnicas dramatúrgicas aprendidas com seu mentor.

Mutarelli conta que se inspirou em experiências que teve e que, como sugere o título, a peça fala sobre o frustrante mundo dos adultos que estão passando dos trinta anos e “tinham se esquecido de qual era o sonho deles” (MUTARELLI; NICIÉ, 2008). O espetáculo tem um “quê” de absurdo, um ar de realismo fantástico, o que faz todo sentido por ele ter se inspirado em Beckett e Ionesco. Boris é um palhaço que ficou desempregado com o fechamento do circo e

voltou à cidade com sua esposa Olga, a mulher invisível. Ele pede abrigo ao seu primo José Manuel, supostamente bem-sucedido, mas que também acabou de ficar desempregado e só saberemos disso mais adiante. A peça inteira se passa durante uma festa de recepção que o primo e a esposa fizeram para receber o casal circense (onde estaria o verdadeiro circo que os anfitriões e seus amigos fizeram, por investirem todos seus esforços em parecerem bem sucedidos). O primo, José Manuel, é casado com Shirley. Ela não suporta seu marido, mas o despreza ainda mais quando se interessa por outras mulheres. Sua melhor amiga, Lila, seria a única pessoa com quem ainda possui algum sentimento elevado. A amiga vive em Miami e voltou para refazer as cirurgias plásticas que haviam deixado seu rosto totalmente deformado. O primo se sente atraído por Carmela, a esposa de Erasmo, um funcionário público e colecionador de frases, eles são um casal de amigos que tem um casamento infeliz, assim como os anfitriões. Olga, a esposa de Boris, é a mulher invisível, mas na peça deve ser interpretada por uma atriz com uma roupa invisível, como apresenta a descrição do autor. Nenhum dos outros personagens pode vê-la, somente quando ela dorme, esse detalhe remete a várias situações estranhas e até absurdas, não por ela, que é uma pessoa discreta, mas pelos outros que fingem querer recebê-los bem, mas são o extremo do individualismo e o desprezam por serem artistas de circo e pobres.

Mutarelli comenta a presença do circo em sua obra, em um trecho que foi retirado da entrevista que concedeu em 2006 à Michele Nicié, publicada pela Revista *Questão de Crítica* em 2008, que possuía como tema central a peça *O que você foi quando era criança*:

Quando a gente vê um circo pela primeira vez, não parece que é a primeira vez que a gente está vendo. Acho que é uma coisa que... [...] Em algum lugar ancestral, mas não ancestral da minha pessoa, talvez da minha carga genética, não sei. Isso me fascina muito. Principalmente, o circo de horror, o circo das aberrações. Acho que se você passa um tempo no circo vendo todo aquele universo, quando você sai, não tem como você não perceber que entra para um outro circo. Que é a nossa sociedade, um circo tão engraçado e tragicômico como o outro só que o ingresso é bem mais caro. Na peça, eu parti desse princípio. Onde começa e onde acaba o circo? [...]

É um subtexto. Era para eles [os atores] aprofundarem os personagens com alguma gênese, algo interno deles. A tensão também é que a gente está falando na peça de um terceiro circo. O mais macabro de todos, perverso. O circo religioso. A coisa do palhaço que diz “se fosse Jesus, eu salvaria as pessoas”. A Igreja é um imenso circo. É um circo mais luxuoso, tem a parafernália, a indumentária, a desumanização, as figuras e os ícones. Esse momento que eles estão vivendo é também o fim desse circo. Através da reflexão da vida de cada um, do social, dos sonhos. Nem os sonhos infantis eles conseguem sustentar. A religião está muito defasada do nosso mundo, das coisas que a gente acredita. A religião sempre foi contra os sábios, contra as pessoas que se instruíam. O mundo hoje é muito cheio de informação, a Igreja ficou retrógrada e os homens nunca foram tão pagãos. Esse circo que não se sustenta mais reflete um peso nesse sentido. (MUTARELLI; NICIÉ, 2008)

O espectro circense manifesta-se em sua fala como um arquétipo, algo do imaginário ancestral do homem, para depois se revelar com uma dimensão social mais profunda, uma metáfora da organização da sociedade e suas estruturas de poder, como a própria Igreja. Esta é uma importante chave do pensamento mutarelliano. A sua relação com a religião não se dá na relação ambígua entre o sublime e o profano, mas na denúncia desta estrutura de poder “retrógrada”. Sua identidade ideológica está ligada ao movimento de antialienação. E é por isso que ele não se apresenta como um híbrido do barroco. Mutarelli parodia o barroco para fazer uma crítica à Igreja enquanto instituição.

Voltemos a Ernst Bloch, ele coloca que o expressionismo autêntico possuía a função de "montar as caretas grotescas" (Cf. BLOCH *apud* MACHADO: 2016, p. 70), como fragmentos do espaço vazio, oriundo do “desabamento da cultura burguesa” (Ibid.). Esta é a principal afinidade entre Mutarelli e o movimento [neo]expressionista, a ideológica.

Conclusão – seria Mutarelli um neoexpressionista?

Acompanhamos o debate sobre o expressionismo da década de 1930, e pudemos ver que mesmo os grandes filósofos e críticos especializados de esquerda da época divergiam sobre a finalidade ideológica do expressionismo. Talvez por possuírem outra expectativa sobre os rumos da arte; ou por não terem assimilado a novidade; ou até por estarem frustrados com a falta de consciência do povo alemão diante do fenômeno nazista. Muitos deles culpavam as escolas

vanguardistas por não terem sido acessíveis às massas, deixando uma perspectiva mais crítica inacessível ao grande público. Conhecemos o “caso Benn”, a defesa do expressionismo por um adepto do nazismo; ainda vimos a perseguição dos vanguardistas pelos regimes autoritários, como na exposição “Arte degenerada”. E uma herança desta época ficou: a falta de compreensão das vanguardas históricas, devido às difamações que sofreram. A própria teoria filosófica das vanguardas procurou explicar este fenômeno. Aquilo que Ernest Bloch (*apud* MACHADO, 2016, 49 - 68), chama de tempo “não contemporâneo” em “A herança desta época”, isto é, os setores da sociedade que não acompanham seu tempo histórico, em seu contexto social, não podem compreender as formulações que surgem para responder o contexto deste tempo “contemporâneo”.

Mas o que significaria este debate nos dias atuais? Mesmo que haja vários elementos novos que integraram o contexto das neovanguardas à arte contemporânea, a significação que as massas fazem hoje da arte de vanguarda, assim como o abismo entre esta arte e a cultura de massa, é muito similar ao contexto pré Segunda Guerra Mundial. É possível constatar pela trajetória do artista Lourenço Mutarelli, que ele teve acesso à alta literatura expressionista, não só por sua formação acadêmica, mas como autodidata, que possuiu um processo autoconsciente de investigação artística. Dos anos 1980 para cá, seu trabalho teve uma "evolução", desde os primeiros quadrinhos, com um caráter mais “precário” e “marginal”, ao seu refinamento poético atual. Esta mudança não teria acontecido simplesmente no acabamento formal, mas em sua qualidade no que tange a um maior controle técnico e maturidade estilística.

Mutarelli é um artista que não se acomodou com um suposto sucesso. Pelo contrário, ousou experimentar o quanto pôde, e se inseriu em novas formas de linguagem ao longo de sua trajetória. Em seu caminho, acabou por encontrar uma unidade estilística nas três principais linguagens que experimentou: os quadrinhos, o teatro e a literatura. Seu estilo autêntico integra o momento da arte atual, que se evidencia pela poética autoral. O contexto de formação artística de Lourenço Mutarelli valorizava a progressão da evolução da própria forma da linguagem. O principal ímpeto de Lourenço Mutarelli está na sua pesquisa prática, em expandir seu horizonte de experimentação artística. Na contemporaneidade, nas artes visuais, assim como na literatura dramática e romanesca, a trajetória do autor e o estilo próprio é uma tendência geral. Mas a sofisticação de um estilo próprio e original não é algo comum de ser alcançado.

No momento de produção artística não se tem controle total de todos os efeitos de sua obra. Esta percepção fica ao crítico. Seria mais cômodo classificar Mutarelli como um híbrido. Poderíamos interpretá-lo como uma mistura entre o Expressionismo (e seus filhos, o Surrealismo e o Absurdo) e o Barroco. Mas, conforme foi colocado anteriormente, segundo a concepção de Bloch, e respaldada por Lukács, o surrealismo e o absurdo seriam herdeiros da forma montagem expressionista, e seriam desdobramentos dele. O Barroco, de outro modo, seria muito anterior às vanguardas e não manteria relação direta com o movimento sucessor.

As aparições supostamente barrocas em Mutarelli se manifestam mais como ironias dessacralizadoras do que como características de seu estilo. A religião, para Mutarelli, é política. O que importa neste contexto é desmascarar “o circo”

desta estrutura de poder, o que pode ser mais expressionista? – Considerá-lo um híbrido seria menos arriscado do que a estratégia que foi aqui tomada, porém Mutarelli não possui traços que o associem ao “transvanguardismo”. Assumiu-se o risco de início, no entanto, a análise conclui que o refinado acabamento formal do autor se articula de modo totalmente coerente com os conteúdos e temas que elege, portanto, conforme demonstrado no corpo do texto, ele desenvolveu uma unidade estilística predominantemente neoexpressionista.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagneben. – 7. Ed – São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas v. 1).
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust, Kafka*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DUZZO, Flávia Lima. *O Debate Crítico gerado pela produção dos anos 80: na visão de Bonito Oliva e Suzi Gablick*. Periscope Magazine - Espaço de veiculação de artigos científicos e reflexões de artistas, n. 3, Ano 2, Mai.2002.
- LOURENÇO, Mutarelli; NICÉ, Michelle. *Conversa com Lourenço Mutarelli: Conversa com o autor de O Natimorto*
 <<http://www.questaodecritica.com.br/2008/12/conversa-com-lourenco-mutarelli/>> Acessado em: 30 de outubro de 2018.
- LOURENÇO, Mutarelli *Diomedes: A trilogia do acidente*. – 1ª Ed.– São Paulo: Cia das Letras, 2012.

- LOURENÇO, Mutarelli; VARELLA, Drauzio. *Drauzio Entrevista*: Lourenço Mutarelli
<<https://www.youtube.com/watch?v=Io7rWcnZFcY>>
Acessado em: 7 de fevereiro de 2019.
- LOURENÇO, Mutarelli. *Lourenço Mutarelli, parte 1*: o processo criativo. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=dScRw2jIjQ0>>
Acesso em: 7 de fevereiro de 2019.
- LOURENÇO, Mutarelli. *Miguel e os Demônios – Ou Nas delícias da desgraça*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOURENÇO, Mutarelli. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LOURENÇO, Mutarelli. *Os Desgraçados*. 1ª Edição. São Paulo: Vidente, 1993.
- LOURENÇO, Mutarelli. *O Teatro de Sombras*. São Paulo: Devir, 2007.
- LOURENÇO, Mutarelli. *Transubstanciação*. São Paulo: Graphic Dealer, 1991.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2ª Edição – 1ª reimpressão. São Paulo: Editora UNESP, 2016.
- PIZANI, Heloisa. *O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2012.
- PLAZA, Alexandre; FERNANDES, Danilo. BIASI, Julia; CRUZ, Julio; ALVES, Lucas; CARVALHO, Wallace. *Transmutação - Lourenço Mutarelli*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=N58CdPftIIg>>
Acessado em: 28 de fevereiro de 2019.
- RESENDE, Ana Cláudia de Freitas. *Expressionismo Alemão no cinema atual: contexto histórico, artístico e*

influências. Pós: Belo Horizonte, v. 4, n. 7, Maio, 2014,
pp. 17 – 26.

**A SIMBIOSE ENTRE TEXTO E IMAGEM EM *A ARTE DE
PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA*, DE LOURENÇO MUTARELLI,
E SEU PAPEL NA NARRATIVA DE UMA OBSESSÃO**

*Luíza Salgado Mazzola**

Introdução

O escritor e quadrinista paulistano Lourenço Mutarelli, nascido em 1964, estreia sua produção romanesca em 2002, com *O Cheiro do Ralo*, posteriormente adaptado para o cinema por Heitor Dhalia e lançado em 2007. Depois de mais dois romances, lança, em 2008, *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, sua primeira publicação pela Companhia das Letras, que inspira a adaptação cinematográfica *Quando Eu Era Vivo* (2014), dirigida por Marco Dutra. Embora, nos últimos anos, Mutarelli tenha preferido a prosa como forma de narrar, tendo lançado oito romances até o momento, são frequentes os acenos do autor à outra de suas expressões artísticas conhecidas: os quadrinhos. Desenhos, ilustrações, esquemas e símbolos adornam, em maior ou menor medida, as páginas de seus romances, abrindo uma segunda dimensão de significado a ser deslindada e apreciada pelo leitor. Texto e imagem se justapõem em uma experiência ampliada de leitura, se comparada a romances mais "tradicionais" – compostos exclusivamente por texto – no que tange à disposição visual

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista FAPESC.

do texto na página e à própria materialidade da obra. É inegável que a visualidade tem um papel particularmente importante na obra de Mutarelli.

Além da questão da hibridez verbal e visual, destaco também a presença recorrente, em seus romances, de personagens acometidos por distúrbios psicológicos, (obsessão, paranoia, neurose, psicose, etc.). Daniel Levy Candeias aponta, em sua dissertação, a presença da fixação em três obras de Mutarelli, *O Cheiro do Ralo*, *O Natimorto* e *Jesus Kid* (CANDEIAS, 2007, p. 12). No caso de *O Cheiro do Ralo* (2002), o protagonista, proprietário de uma loja de penhores, se torna obcecado pela bunda de uma garçonete que conhece e também pelo cheiro que emana do ralo nos fundos da loja. Com relação ao romance *O Natimorto* (2004), Candeias destaca a fixação por "uma cantora que não pode ser ouvida e as embalagens de cigarro" (2007, p. 12), e em *Jesus Kid* (2004), a fixação é por um roteiro que o narrador-personagem precisa elaborar. Nas três obras citadas por Candeias, "não apenas o narrador assume um discurso cujo efeito de sentido é se mostrar psicologicamente perturbado, como a perturbação serve de figura e tema" (2007, p. 12).

Acrescento ainda outras duas obras que apresentam a mesma característica, *O Filho Mais Velho de Deus e/ou Livro IV* e *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*. Ambas trazem personagens atormentados pelas próprias obsessões: em *O Filho Mais Velho de Deus e/ou Livro IV*, o personagem principal se apegua à lembrança de uma relação sexual ocorrida muitos anos antes, com uma mulher que nem mesmo se recorda dele. Já em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, o personagem principal (Júnior) desenvolve, gradualmente, uma obsessão por pessoas do presente e do passado, por pequenos

objetos recebidos em pacotes ou encontrados na casa do pai, entre outros. Em obras anteriores, contávamos com a presença de narradores-personagem, enquanto em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, narrador e personagem nos são apresentados de forma dissociada. O narrador se mantém lúcido e são até o fim, narrando em terceira pessoa, enquanto Júnior se afunda em intensas fixações e se torna cada vez menos coerente.

A fixação por figuras femininas é outra característica que permeia os romances de Mutarelli. Em *O Cheiro do Ralo*, é a garçonete de um bar onde almoça todos os dias; em *O Natimorto*, a cantora (e há, ainda, uma menção a uma traição da esposa sofrida pelo personagem principal); em *O Filho Mais Velho de Deus e/ou Livro IV*, a mulher que participou de um encontro sexual marcante para o personagem principal. Em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, Júnior se torna obcecado pela estudante Bruna (que aluga um quarto no apartamento de seu pai) e também pela própria mãe, ou pelo menos, por lembranças desta e associações entre eventos do passado e do presente.

A trama do romance se passa, majoritariamente, no apartamento do pai do protagonista, e também nas ruas da cidade, no apartamento da vizinha Miranda e em um boteco. Os devaneios obsessivos do protagonista se intensificam gradualmente, como acontece em *O Cheiro do Ralo*. Candeias (2007, p. 14) ressalta que os elementos que permitem entrever o personagem "inconscientemente desequilibrado" na obra de 2002 "não aparecem, desde o início do romance até o desfecho, com a mesma frequência e grau de importância". É na progressão da relação do personagem com o objeto de sua fixação que percebe uma intensificação do distúrbio

psicológico, como coloca o mesmo autor (2007, p. 14-15), o que se aplica também à obra aqui discutida.

Júnior, personagem central de *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, passa pelo mesmo processo progressivo, as relações que estabelece com os objetos de sua obsessão se tornam cada vez mais intensas no decorrer da narrativa. E é na folha de papel que Júnior encontra uma maneira de extravasar suas fixações, através de desenhos, frases e símbolos, ao mesmo tempo em que tenta dar sentido à essa coleção de imagens produzidas por seu processo mental perturbado. O personagem acaba por elaborar uma espécie de *sketchbook*, um caderno de anotações em que registra suas divagações e que ilustra sua insanidade crescente. Algumas de suas criações visuais são mostradas ao leitor, fazendo com que o próprio livro se pareça com um *sketchbook*, um misto de texto e imagem que se alimentam mutuamente e cuja apresentação dissociada reduziria a experiência da leitura, especialmente com relação à questão psicológica do protagonista.

Analiso aqui, portanto, a relação simbiótica entre texto e imagem e sua importância como um recurso para a construção progressiva do desequilíbrio psicológico do personagem principal. Em outras palavras, o suporte físico elaborado pelo personagem Júnior (suas anotações e desenhos) constitui uma materialização imagética de seu desequilíbrio mental que complementa a prosa e é por ela complementada. A obsessão e a paranoia de Júnior são materializadas em desenhos e frases que só fazem sentido se compreendidos através das fixações do personagem, já que se originam de um emaranhado de relações estabelecidas por Júnior, a partir dos estímulos externos que recebe.

Aspectos gerais e a dimensão visual da obra

A obra *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* é narrada em terceira pessoa e marcada por frases curtas, diretas e pouco rebuscadas, estilo que Mutarelli adota também em outros romances, como o já citado *O Filho Mais Velho de Deus e/ou Livro IV*. A capa da edição da Companhia das Letras (2008) traz uma série de rabiscos desenhados sobre inúmeros quadradinhos, a maioria deles contendo as letras do alfabeto, e alguns contêm letras formando uma frase pela qual o protagonista fica obcecado ao longo da narrativa: "Heir's pistol kills his wife. He denies playing WM Tell". Em alguns trechos, o narrador parece reproduzir o fluxo de consciência do personagem misturados à sua própria descrição dos eventos, o que também contribui, na prosa, para a construção do distúrbio psicológico.

Júnior sobe os lances de escada como quem escala uma enorme montanha. Precisa fumar menos, beber menos, comer menos. Corpo são em um mundo enfermo. A máxima dos nossos dias: o importante é morrer com saúde. 20030550056. Haste de recuperação para a partida KB. O pai não está lá para saber o seu futuro. Júnior se instala em seu leito. Ouve ruídos que ecoam pelo prédio. Procura identificá-los. O jogo. Uma brincadeira. Um passatempo. Alguém dá descarga. O velho tosse. Por descuido, ou com propósito, algo de vidro estilhaça. Aspirador. Uma pequena reforma, martelam. (MUTARELLI, 2008, p. 42)

Nas frases, curtas e aparentemente desconexas, o narrador mescla coisas do ambiente externo, como os "ruídos

que ecoam pelo prédio", e coisas da mente de Júnior, como o código numérico acompanhado do nome da peça à qual o código corresponde. A própria prosa entra e sai, portanto, da mente do protagonista para o mundo externo repetidas vezes.

Os capítulos, não numerados, são introduzidos por uma página que traz o título do capítulo (como "Inventário" ou "A lápide azul") e um desenho geométrico, em geral circular, contendo letras e números e, ocasionalmente, a frase "Heir's pistol kills his wife. He denies playing WM Tell" decomposta em letras ou fragmentos. Os desenhos imitam os traços de caneta esferográfica azul ou preta, e a reprodução deles nas páginas fazem com que o leitor possa experimentar contemplar o que seriam os próprios desenhos e anotações de Júnior. Nesse aspecto, Mutarelli prefere *mostrar* a *narrar*, aumentando o impacto da dimensão visual.

Ana Hatherly, ao falar de poesia visual em *A Reinvenção da Leitura*, ressalta a primazia da imagem como forma de comunicação, muito antes da escrita alfabética (1975, p. 5). Após a invenção desta última, era (e é) comum que se encontrasse as duas representações lado a lado, escrita e imagem. Todavia, a autora destaca o caráter imagético da escrita, ao citar Houédard quando fala da natureza comum de ambas as formas de expressão: palavras e imagens são meios de comunicação, e "a escrita é uma pintura de palavras" (HATHERLY, 1975, p. 6). Mesmo levando em consideração o aspecto imagético da escrita, para efeitos de discussão, trato aqui escrita e imagem como expressões visuais de naturezas distintas, já que para a imagem, tende a ser menor a necessidade de um aprendizado formal por parte do observador, uma pessoa pode reconhecer facilmente representações visuais de objetos para os quais encontra

representação no mundo, representações que são mais "universalizadas". No entanto, mesmo as imagens podem exigir algum grau mais elevado de decifração. A escrita, por outro lado, não pode ser decifrada sem uma apropriação prévia de um código.

No romance de Mutarelli, *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, é possível observar que existe um alto grau de relevância dado à composição visual da página, definida por Hatherly (1975, p. 8) como "a disposição de palavras, letras e outros signos" que "concorrem para a formação duma pluralidade de significados e, naturalmente, de leituras". Ao definir a composição da página, a autora se refere aos textos-imagens da poesia experimental portuguesa e brasileira, no entanto, a mesma definição pode ser aplicada a obras em que a disposição visual tenha um papel de mais destaque, como é o caso do romance aqui analisado, em que grande parte das representações gráficas não lineares e imagéticas presentes na obra tem relação com a obsessão crescente do personagem principal, como vestígios de seus processos mentais.

Essa representação visual é por vezes apresentada de forma dissociada da prosa, como é o caso dos desenhos introdutórios de cada capítulo, e por vezes, mesclada à ela. Ainda, os desenhos não são facilmente decifráveis, embora sejam identificáveis se decompostos em partes: são cubos, círculos concêntricos ou formas espiraladas contendo números e letras, símbolos facilmente reconhecidos por alguém que tenha passado por um ensino formal básico. Mesmo assim, quando juntas, as partes não dão a ver nenhum tipo de sentido ou lógica ao leitor, o que permite inferir que não é exatamente o significado embutido nas imagens que importa, mas sim sua própria existência como produto da mente do protagonista e

sua presença em meio ao texto como uma forma de veicular sua obsessão ao leitor.

O que os poemas visuais e a obra de Mutarelli também têm em comum é que uma das implicações dessa hibridez de representações entre verbal e imagético é a perda da dimensão imagética da obra no caso de uma leitura em voz alta. Em outras palavras, a realização de uma leitura oral "achatada" a experiência de leitura, já que não se trata de apenas *ler*, mas também de *ver* o romance de Mutarelli. Por outro lado, uma distinção importante entre o romance de Mutarelli e os poemas visuais, além do fato evidente de não se tratar de um poema, é a ausência de simultaneidade de comunicação verbal e não verbal, no caso do romance. Essa é uma das características apontadas por Hatherly (1975, p. 12) a respeito dos poemas visuais: a questão da simultaneidade e da coincidência da comunicação verbal e não verbal.

No caso de *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, trata-se, sobretudo, de um revezamento entre os dois tipos de comunicação. A comunicação verbal dá lugar à comunicação não verbal, a prosa se desenrola até o momento em que é interrompida por uma imagem ou uma reprodução fac-símile do que se veria dentro da narrativa. No entanto, dentro do que se classifica como comunicação não verbal, os desenhos e imagens são, também, compostos por letras, palavras, frases e/ou números. Deste modo, a dimensão imagética está intimamente vinculada aos eventos da narrativa, pois é dela que se alimenta.

Portanto, para uma análise mais clara, faço uma divisão dos elementos presentes na materialidade da obra em três tipos: 1) a prosa: comunicação verbal do narrador, digitada e impressa na folha de papel, linear e composta apenas por

letras; 2) imagens: desenhos ou figuras, que podem ser compostos também por letras, frases, palavras ou números; 3) fac-símiles: reproduções que visam representar textos ou imagens existentes *dentro* da narrativa, de forma indireta. No caso da obra em questão, os fac-símiles podem ser identificados pela mudança de fonte do texto. A divisão tipológica desses elementos tem o objetivo de tornar o presente texto mais claro, através do uso de uma terminologia distinta para cada elemento usado como exemplo de texto e/ou imagem. Consequentemente, isso deve permitir que se compreenda melhor como esses recursos se relacionam na obra física de Mutarelli.

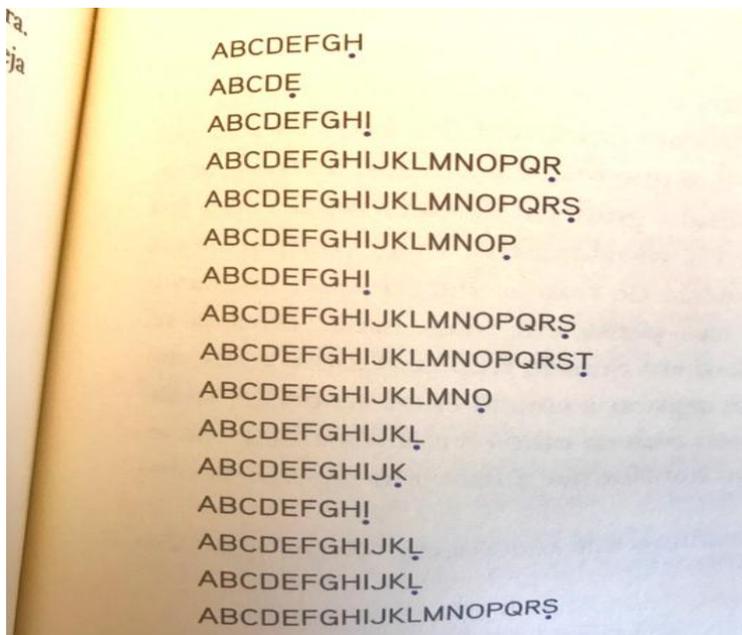


Figura 1 – fac-símile das anotações de Júnior (MUTARELLI, 2008, p. 157).

A imagem acima, por exemplo, é uma reprodução fac-similar do que Júnior escreveu em um caderno. Ele repete a escrita do alfabeto diversas vezes, colocando um ponto embaixo de cada uma das letras que formam a frase objeto de sua fixação. Na vertical, as letras que foram marcadas formam a frase. Essa composição pode já carregar em si um sentido, se analisada de forma isolada da narrativa. No entanto, é em sua imbricação com a prosa que seu significado se aprofunda: Júnior acabava de lembrar um momento de sua infância, em que aprendia a escrever as letras do alfabeto com sua mãe.

Em seu estupor obsessivo, o personagem lembra o diálogo tido com ela e a imagem de suas mãos de criança na folha. Essa lembrança se mistura ao momento presente da narrativa, ele, aos 43 anos, reproduzindo o mesmo movimento, o de escrever as letras como se estivesse aprendendo a escrevê-las pela primeira vez. Ele conecta, na folha, passado e presente, na escrita repetitiva e mecânica do alfabeto, "encontra" a frase que tem lhe perturbado desde sua chegada à casa do pai, como se ela ali estivesse desde sempre, oculta. O mesmo ocorre, em outra ocasião, com um trecho do diário de Bruna (FIGURA 4), que Júnior folheia sem que ela saiba.

O personagem parece repetir a busca (e o descobrimento) das palavras pelas quais está obcecado, tanto em textos já existentes (diário de Bruna) quanto em textos que ele mesmo produz (o alfabeto repetido diversas vezes). Com relação à análise das imagens presentes na obra, faço uso de uma passagem de Hatherly (1975, p. 17-18). A autora cita uma definição importante para a leitura da poesia concreta, extraída da revista inglesa *LINK*, de 1964, a partir de um texto intitulado "Como Ler Poesia Concreta":

171 A SIMBIOSE ENTRE TEXTO E IMAGEM EM *A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA*, DE LOURENÇO MUTARELLI, E SEU PAPEL NA NARRATIVA DE UMA OBSESSÃO

Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela.

A sugestão de metodologia aplicada aos poemas visuais pode também ser aplicada às imagens presentes no romance de Mutarelli, especialmente com relação aos desenhos que misturam linhas e letras ou palavras, como no exemplo abaixo:



Figura 2 – imagem que abre o último capítulo (MUTARELLI, 2008, p. 189).

Como sugere a passagem do texto "Como Ler Poesia Concreta" citada por Hatherly, deve-se considerá-la uma

imagem e só então perceber as ideias que dela surgem. É a partir desse tipo de análise que se pode perceber também a relevância do imagético dentro da narrativa em questão (na trama) e fora dela (na composição gráfica do objeto físico do livro). Com relação à Figura 2, portanto, pode-se apontar seu vínculo com o processo psicológico perturbado de Júnior tanto no aspecto visual quanto no aspecto verbal. A imagem é composta por círculos concêntricos que formam um objeto cônico, quase espiralado, remetendo à ideia de fixação obsessiva: gira-se em círculos em torno do mesmo ponto. No tocante ao aspecto verbal, a forma cônica é preenchida pela frase "Heir's Pistol Kills His Wife, He Denies Playing Wm Tell", de forma linear ou decomposta, uma palavra em cada círculo, acompanhadas por setas e números. É como se a figura resumisse um ponto central da trama: é a frase que desencadeia o processo obsessivo do protagonista.

Assinalo, todavia, dois aspectos importantes: 1) as imagens mistas (com elementos verbais e não verbais) não se pretendem poemas, distinção importante entre os textos de que fala Ana Hatherly em *A Reinvenção da Leitura*, e; 2) a forma das imagens não tem uma relação direta com o conteúdo das mesmas, como é o caso de alguns poemas visuais, não existindo, portanto, uma relação de transparência ou justaposição entre a forma e o conteúdo das imagens.

A simbiose entre texto e imagem na obra

O ponto de partida da narrativa é a chegada de Júnior, o protagonista, à casa do pai. O personagem passou, em um tempo anterior à trama, por uma situação familiar que o

abalou: descobriu que sua esposa teve um caso com um amigo do filho, um adolescente. Ainda, o pai do garoto havia descoberto a transgressão sexual da esposa de Júnior e a chantageia: ela deve ter relações sexuais com ele em troca de seu silêncio. Júnior descobre tudo, deixa a mulher e o filho adolescente e vai para a casa de seu pai. Esse evento, cujos detalhes vão sendo revelados aos poucos, desencadeia os demais acontecimentos da trama e tem ligação com um tópico que ressurge ocasionalmente na narrativa, o feminicídio.

Nos primeiros dias na casa do pai, o protagonista recebe um pacote Sedex, sem nenhuma indicação do remetente, endereçado a ele, José Lopes Rodrigues Jr., seu nome completo. Cogita que seja uma bomba, em seguida, abre o pacote, "sem ter muito a perder" (MUTARELLI, 2008, p. 43). No pacote, uma caixa de sapatos, encontra um pedaço de veludo vermelho medindo 15 por 10 centímetros, três CDs aparentemente gravados de forma caseira, e um recorte antigo de jornal, a chamada de uma notícia sobre um assassinato ocorrido na Cidade do México. A representação visual desse trecho reproduz a manchete como um fac-símile (FIGURA 3), com uma fonte diferente da fonte utilizada no romance até então. Essa mudança de fonte é recorrente no romance, usada para ilustrar um texto *dentro* da narrativa, como recortes de jornais, anotações dos personagens, textos lidos pelos personagens dentro da narrativa, entre outros. É a mudança de fonte que permite que o leitor entenda de que se trata de algo que os próprios personagens contemplam dentro do texto.

de largura...
 e amarelado recorte de jornal. Apenas a cabeça
 fato ocorrido na Cidade do México.

Daily News, Saturday, September 8, 1951

HEIR'S PISTOL KILLS HIS WIFE;
 HE DENIES PLAYING WM. TELL

Júnior não é bom no inglês. Não entende
 tecido. A cabeça dói. Apanha uma aspirina no

Figura 3 – Fac-símile da manchete da notícia que Júnior recebe

As duas frases que compõem a chamada da notícia ganham importância para Júnior, que não entende bem inglês, por isso, busca um dicionário para tentar extrair algum sentido da manchete. Na impossibilidade de conseguir compreender, pede ajuda à Bruna, que consegue, enfim, lhe dizer o que as palavras significam: "Pistola de herdeiro mata esposa. Ele nega que estava brincando de WM Tell". É a partir dessas duas frases que a obsessão de Júnior começa a tomar forma e se infiltrar nas páginas que o leitor tem nas mãos. Ele relaciona a manchete, talvez de forma inconsciente, à sua própria situação familiar, a algum ódio ou ressentimento latente que sente por sua esposa e pela traição por ela cometida, que parecem fazer com que Júnior sinta alguma identificação com aquelas palavras.

A mágoa de Júnior com relação à esposa parece se refletir em outras mulheres de sua vida. Durante sua estadia na casa do pai, ele parece particularmente fixado em duas mulheres específicas, Bruna e sua própria mãe. Através de suas atitudes investigativas paranoicas, ele dirige sua atenção para coisas que parece perceber nas duas mulheres, eventos do

passado, no caso de sua mãe, e eventos do presente, no caso de Bruna. O personagem passa a anotar repetidas vezes a mesma frase e, em uma ocasião, "encontra" a frase em um contexto bastante improvável. Ao folhear o diário de Bruna, ele lê algumas de suas anotações (FIGURA 4), das quais acaba por depreender uma relação oculta com a frase pela qual se encontra obcecado.

Júnior destaca sílabas do texto de Bruna formando a chamada da notícia, como se a mensagem estivesse oculta sob o texto do diário da jovem o tempo todo. A moça também se torna alvo das obsessões de Júnior. Ele tenta observá-la sem roupa por um buraco na parede que divide os quartos, e parece bastante interessado na jovem, sexualmente. O ápice dessa fixação ocorre quando ele comete uma tentativa de estupro contra a jovem, que se mostrava, até então, bastante compreensiva com o estado emocionalmente alterado e/ou embriagado do protagonista em diversos momentos da narrativa. Ela relata a tentativa de estupro na passagem do diário que Júnior examina e na qual faz suas intervenções, dando pouca importância ao conteúdo, e se concentrando nas letras e sílabas das palavras.

curiosidade provocada pelo pacote, mas que cresce até que o personagem perca a razão.

O próprio livro lembra, por vezes, um *sketchbook*, é como se estivéssemos lendo os papéis de Júnior, por conta da presença dos desenhos, detalhados, mas ainda rudimentares, e frases escritas de forma repetida, evidenciando seu estado obsessivo. A força motriz por trás dessa expressão criativa parece ser o desejo de dar vazão à sua fixação e encontrar sentido no que o personagem julga serem enigmas que precisa decifrar, sem nenhuma preocupação com a qualidade estética de seus desenhos. No entanto, os desenhos vão se tornando cada vez mais complexos e elaborados, em um processo inverso à sua capacidade de fala, que vai se deteriorando cada vez mais, até chegar ao estado final de afasia expressiva no livro.

A intertextualidade, outra característica presente nos romances de Mutarelli, também surge nesta obra. Dentre os elementos com os quais a trama dialoga, cito as menções ao escritor norte-americano William S. Burroughs na narrativa. O recorte de jornal presente no primeiro pacote recebido por Júnior, que desencadeia seu processo obsessivo, é justamente o recorte que conta o assassinato acidental da esposa de Burroughs, Joan Vollmer, na Cidade do México, em setembro de 1951. Burroughs admite, posteriormente, que estava embriagado e sugeriu à esposa que brincassem de William Tell, lendário herói europeu do século XIV, conhecido por sua pontaria infalível, que atirava em maçãs e outros objetos sobre a cabeça de outras pessoas, sem feri-las.

Júnior recebe também um DVD do filme *Naked Lunch* (1991), dirigido por David Cronenberg e baseado na obra homônima de William S. Burroughs, publicada em 1959. O

filme contém uma cena em que William Lee, o personagem principal, mata a própria esposa (que também se chama Joan) da mesma maneira como Burroughs matou Joan Vollmer em 1951, tentando atirar em um copo sobre sua cabeça. O mesmo crime ressurge, portanto, sob duas formas distintas: no recorte de jornal e no DVD do filme que Júnior recebe. Pode-se inferir, a partir daí, que quem quer que esteja enviando os pacotes ao protagonista tenha conhecimento da situação que motivou sua estadia na casa de seu pai.

Do mesmo modo, o fato de se tratar de um crime envolvendo um marido que assassina a esposa parece afetar Júnior, ainda que de forma inconsciente, pois é justamente a frase da chamada do recorte de jornal que se torna objeto de sua escrita frenética. A menção a Burroughs no romance é, portanto, fundamental para o desenvolvimento não só da obsessão de Júnior mas para a própria elaboração das imagens que compõem a narrativa. É da manchete sobre o escritor que o personagem retira o principal substrato para suas anotações e desenhos que vão, eventualmente, extravasar a dimensão da prosa e aparecer como imagens ou reproduções de imagens no objeto físico do livro.

É possível também fazer uma associação do processo pelo qual passa o protagonista com *A Metamorfose* de Franz Kafka, influência assumida de Mutarelli (2008, p. 175). De certa forma, Júnior passa por uma metamorfose que desumaniza, que rouba dele algo essencial ao ser humano: a capacidade de se comunicar verbalmente com racionalidade, lógica e sentido. Tal como Gregor Samsa, que acorda de um sono conturbado para uma nova aparência, menos humana e mais animalésca, Júnior acorda cada vez menos humano, a cada noite de entorpecimento alcóolico ou de devaneio

compulsivo que se passa. Desencadeadas pela traição da esposa, as fixações de Júnior encontram impulso nos objetos que recebe.

Um segundo vínculo com William S. Burroughs é a relação entre a manifestação da doença de Júnior e a técnica de *cut up* utilizada pelo escritor, um método de escrita em que um texto linear é recortado e reordenado de outro modo, como forma de romper o fluxo linear e hierarquizado das palavras. A partir de um texto linear, outros textos ou frases são formados através do *cut up*. De forma análoga, no processo de degeneração linguística vivido por Júnior na narrativa, suas manifestações de fala se parecem, de certa forma, com o que seriam *cut ups* verbais, já que a coerência sintática de suas frases é inexistente.

Ainda, suas próprias anotações e desenhos revelam um processo similar: o personagem tenta recombinar as letras e palavras de forma aleatória, em busca de um sentido, distanciando-se da sintaxe de uma frase linear compreensível. Gradualmente, os desenhos e esquemas de Júnior vão se tornando cada vez mais sofisticados e elaborados, ao passo em que sua capacidade de fala começa a fazer o processo inverso: o protagonista é acometido por uma espécie de distúrbio em que não consegue combinar adequadamente as palavras de forma que seja compreendido pelos que o rodeiam, até chegar à afasia expressiva. Esses eventos também remetem a níveis iniciais do desenvolvimento infantil, o balbúcio, a falta de coerência e de nexos e a própria inabilidade de se comunicar.

A decadência permeia toda a narrativa, nos espaços ocupados pelos personagens, como o sofá malcheiroso em que Júnior dorme no apartamento do pai, nas ações do personagem principal, como os episódios de embriaguez descritos na obra,

nas tentativas para obter dinheiro após ter largado o emprego e a dificuldade em retomar a vida e a rotina. A trama termina à beira de um abismo, com Júnior aparentemente já desconectado da realidade, incapaz de se comunicar coerentemente e de cuidar de si mesmo, após ter um surto em que cogita matar as duas pessoas com quem convive. É seu pai quem assume então a responsabilidade por seus cuidados, enquanto Bruna se torna triste e depressiva. A derrocada de Júnior atinge seu ponto mais baixo.

Conclusão

Na obra analisada, que narra a acelerada decadência emocional e mental do protagonista, Lourenço Mutarelli utiliza alguns recursos para retratar o processo, entre eles, o aspecto visual da materialidade da obra. O autor recorre a três tipos de expressões visuais/textuais: a prosa, a imagem e o fac-símile. A prosa e o fac-símile nos são apresentados em fontes distintas, é essa diferença que permite que se constate uma mudança do ponto de observação.

No caso da prosa, trata-se do leitor que contempla as palavras escritas no livro, e, neste caso, o uso de fluxo de consciência de Júnior por parte do narrador também nos dá um *insight* sobre as associações feitas pela mente do personagem, suas reações internas aos eventos externos. No caso do fac-símile e da imagem, o leitor pode contemplar, de certa forma, os textos e imagens apresentados dentro da trama, já que são reproduções do que os personagens veem. Os elementos visuais apresentados na materialidade do livro acabam por

aproximar a experiência do personagem dentro da narrativa da experiência da leitura.

Na obra em questão, a progressão da derrocada mental de Júnior é reforçada pela presença desses elementos visuais, já que o crescimento progressivo da obsessão do protagonista é narrado não somente pela prosa, mas também pelas imagens e descrições de imagens (ocasionalmente, Mutarelli usa somente a prosa para descrever e orientar o leitor sobre imagens na narrativa). Através dos desenhos e anotações de Júnior, o autor permite que se possa acompanhar a progressão crescente de densidade e complexidade das imagens e rabiscos, conforme o estado psicológico de Júnior se deteriora. Assim, é na intersecção entre prosa e imagem, um aceno à faceta de quadrinista de Mutarelli, que a trama se desenrola.

Há, portanto, uma espécie de leitura dupla, proporcionada pela simbiose entre texto e imagem na obra. As imagens são produzidas pelo personagem dentro da narrativa, mas são apresentadas ao leitor fora dela, o que pode complementar e intensificar o impacto da trama. A primazia da prosa, tradicional em romances, dá lugar a uma dimensão complementar, a visual, que a alimenta e que dela se alimenta também. A impossibilidade de se contemplar a materialidade da obra, com todas as representações visuais que encerra (no caso de uma leitura em voz alta, por exemplo, sem consulta à obra física) resultaria em uma experiência de leitura menos rica, já que a construção do desequilíbrio psicológico é baseada largamente na dimensão imagética. Ressalto, portanto, a importância da relação simbiótica entre texto e imagem para essa obra. É justamente através de uma narrativa produzida conjuntamente por Mutarelli romancista e Mutarelli quadrinista, ancorada tanto em prosa quanto em imagem, que

se pode acompanhar o percurso de Júnior enquanto cartografa sua própria obsessão.

REFERÊNCIAS

- CANDEIAS, Daniel Levy. *Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia*. 2007. 107f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo. 2007.
- HATHERLY, Ana. *A Reinvenção da Leitura*. Editorial Futura: Lisboa, 1975.
- MUTARELLI, Lourenço. A estranha arte de produzir efeito sem causa. [20 de agosto de 2008]. São Paulo: *ide - Psicanálise e Cultura*, v. 31, n. 47. Entrevista concedida a Cláudio Rossi.
- MUTARELLI, Lourenço. *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

**O GÓTICO E A MOEDA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE A
LITERATURA GÓTICA E *O GRIFO DE ABDERA*, DE
LOURENÇO MUTARELLI**

*Murilo Ariel de Araújo Quevedo**

Uma das últimas obras de Lourenço Mutarelli, *O grifo de Abdera* narra a história de um escritor que publicou seu primeiro romance assinando com seu próprio nome e que está no processo de escrita de um novo livro. À primeira vista, parece uma narrativa tola, incapaz de se sustentar. Todavia, as semelhanças entre personagem e autor são expostas, de modo que se torne difícil dividir o que é real e o que é fictício na narrativa. Além desse jogo autor-personagem, há uma relação personagem-personagem quando em um acontecimento quase sobrenatural uma conexão é formada entre dois protagonistas que passam a dividir pensamentos e memórias, como se se tornassem um só. Além desses, outros elementos considerados góticos aparecem na obra (ALEGRETTE, 2017; ALONSO-COLADA, 2014; FRANÇA, 2015, 2016, 2017), especialmente o tropo da dicotomia/duplo, possibilitando uma análise sob esse viés. Podem ser vistos ainda a perversão, a violência e o sobrenatural.

A partir dessas primeiras observações, será feita uma leitura da obra de Mutarelli sob o viés do gótico, observando

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

particularmente a figura do duplo que é recorrente na literatura, e de outros tropos que podem servir para classificar (ainda que apenas parcialmente) o livro como um romance gótico contemporâneo brasileiro. Para tanto, será utilizado o artigo de Maggio (2015) que faz um apanhado do gótico desde Chaucer até a década de 1990, com Neil Gaiman, além dos artigos já mencionados no parágrafo anterior. A autora aponta que o gótico possui certas características originais, modificadas completamente no século XVIII e resgatadas e adaptadas por Gaiman em *Sandman*. Busca-se, a partir dessa análise, refletir sobre o que faz uma obra ser considerada gótica e se *O grifo de Abdera* pode ser assim pensada.

O grifo de Abdera

Nas primeiras páginas da obra, são apresentadas dois preâmbulos. O primeiro deles é uma citação do que depois seria apresentado como o livro *Uma ocasião exterior*, escrito por um dos protagonistas de *O grifo de Abdera*. Nessa citação, os dois personagens do romance fictício – Paul e George – têm um último diálogo, no qual é revelado que George escreveria a história real de Paul. Este último, então, embarca em uma nave, abandonando George. O segundo preâmbulo apresenta um escrito atribuído a Antonin Artaud, que é conhecido por *O teatro e seu duplo*. Nessa citação, Antonin denuncia ter morrido e tomado a identidade de outra pessoa – ou vice-versa – em um manicômio. Também são contados casos como o de Snirivasa Ramanujan que, ao morrer, “confessou” ser também John Melvin Cyphers, e o caso de George Jones que, ao ser esfaqueado em Londres, “revelou” ser também um garoto alemão de onze anos (MUTARELLI, 2015, p. 15).

Só depois desse prólogo os personagens de *O grifo de Abdera* são expostos, a começar pelo narrador, o escritor Mauro Tule Cornelli, cujo nome é um anagrama do nome do autor Lourenço Mutarelli. Tanto Cornelli quanto Mutarelli são escritores que começaram como quadrinistas e passaram a escrever romances. Além disso, algumas das obras citadas por Mauro como de sua autoria – ou co-autoria, como veremos mais tarde – são relacionadas com a obra do Lourenço Mutarelli: seja *Diomedes*, seja *O Cheiro do Ralo* ou ainda, *Transubstanciação*. Diomedes é personagem principal da Trilogia do Acidente, obra de Mutarelli que é referenciada no livro como um dos trabalhos anteriores de Cornelli.

A diferença entre os dois autores se dá pela colaboração de outros dois personagens no processo criativo de Cornelli: Paulo Schiavino, que o auxiliava como desenhista nas HQs, e Raimundo Maria Silva, o Mundinho, que atuava como *persona* pública em qualquer divulgação ou evento a que o autor fictício precisasse comparecer. O autor é um personagem criado por Mauro e Paulo, chamado Lourenço Mutarelli. Há aqui um jogo em que os personagens criam um personagem fictício, com o nome do autor real.

Foi a partir da morte de Paulo que Mauro passou a escrever romances, ainda assinando como Mutarelli – com a participação de Mundinho. Por fim, Mauro escreveu e publicou com seu próprio nome o livro *Uma ocasião exterior*, citado logo no começo da obra. Lendo esse livro está Oliver Mulato, o outro protagonista da história, apresentado por Mauro como aquele cuja vida ele destruíra. Oliver é um homem de 48 anos, ex-atleta e professor de Educação Física que teve sua vida destruída “de forma involuntária,

inexplicável” (MUTARELLI, 2015, p. 16) por Mauro. E, mesmo isento de culpa, Mauro se dedica a ajudar Oliver.

Oliver era um jogador de vôlei que sofreu uma grave lesão no joelho, o que o forçou a se retirar das quadras. Tornou-se introspectivo e com pouca autoestima. Nesse período, ele conheceu sua ex-mulher, Martha, com quem teve um filho, Bruno. Passou a lecionar Educação Física em uma escola particular e a se dedicar a leituras e desenhos até o momento em que “o diabo resolveu mostrar suas verdes pernas” (MUTARELLI, 2015, p. 18). Foi a partir do incidente que a vida de Oliver mudou. Mauro recebeu uma moeda de um estranho em uma estação de metrô. Ao receber a moeda, ele e Oliver tornaram-se um. Oliver passou a pronunciar frases de baixo calão em espanhol, que na verdade eram escritas por Mauro no *Google Tradutor*. Oliver expeliu esses termos chulos em dois momentos cruciais: durante um jantar com os chefes de Martha, um deles espanhol. Esse episódio foi um fator determinante para o divórcio – e perda de vários bens. O segundo momento foi durante uma aula, o que o fez perder o emprego e um dente.

A moeda que Mauro recebeu lhe foi entregue por um sujeito que “devia ter uns cinquenta anos. Careca, com tufo de cabelo sobre a orelha e dentro dela” (MUTARELLI, 2015, p. 24). O homem, nunca antes visto por Mauro, entregou-lhe a moeda dizendo que com isso estava pagando uma dívida milenar e, depois, desapareceu na multidão. Tal moeda é o grifo de Abdera, de acordo com pesquisas feitas pelo personagem (em *sites e blogs* que existem também no mundo real), uma moeda de prata com um grifo de um lado e um homem – Héacles – “sentado em algo que parecia um boi” (ibid.) do outro. Após pesquisar sobre a moeda (e dividir essas

informações com o leitor), Mauro vai para seu quarto para escrever e acaba adormecendo. Ao acordar, percebe que é, também, Oliver Mulato.

Cornelli passa, então, a contar a série de desventuras vivenciadas por Oliver, com plena consciência de tudo o que se passava em sua vida, uma vez que eles eram a mesma pessoa. Destaca-se, todavia, que Oliver não tinha consciência de que Mauro o estava influenciando. Após perder o emprego, a mulher, um dente e seus bens, Oliver passa a morar em um quarto de pensão, sem banheiro, o que o obrigava a fazer suas necessidades em um saco plástico e despejá-las na rua. Continuava a repetir os xingamentos em um espanhol tosco – fruto do uso desmedido do *Google Tradutor* pelo seu duplo, Mauro. Por causa disso, Oliver foi diagnosticado com síndrome de Tourette, um transtorno que é caracterizado pela repetição involuntária de movimentos e/ou vocalizações (CAVANNA; TERMINE, 2012).

Solidária à condição miserável em que Oliver se encontrava, Gilda, uma ex-colega de profissão, resolveu interceder por ele, convidando-o para morar com ela e sua mãe e oferecendo-lhe um emprego como professor na escola em que atualmente trabalhava. Gilda é retratada como “uma quarentona problemática que ainda vive com a mãe” e “apesar de bonita, sempre faz de tudo para autodestruir sua imagem” (MUTARELLI, 2015, p. 59). Além de nutrir sentimentos por Oliver, Gilda possuía uma condição similar à do professor de Educação Física: enquanto ele repetia frases em espanhol, Gilda repetia nomes de países e suas capitais, bem como suas respectivas cidades-irmãs (MUTARELLI, 2015, p. 60).

O processo de mudança de Oliver foi gradual, com Gilda visitando-o constantemente até convencê-lo. Além

disso, ela precisou convencer sua mãe a aceitá-lo em casa, mas, com o aceite e com uma vaga de emprego na escola em que ela trabalhava, pôde se permitir sonhar, conforme Mutarelli: “A cabeça dela se enche de fantasias. Imagina o amor oculto vivendo em sua casa” (MUTARELLI, 2015, p. 65).

Oliver começa a trabalhar na nova escola, a FASES, como professor de Educação Física. Lá, ele conhece a professora de Português, Marina, por quem se sente imediatamente atraído. Considerando o que acontecera em sua vida, desde o acidente que o afastou das quadras até os recentes episódios de “Tourette”, sua autoestima fora despedaçada, de modo que ele não se sentia à vontade em tentar conversar e, especialmente, flertar com a colega. Nesse ínterim, Mauro e Oliver já haviam se encontrado pessoalmente e conversado um pouco, mas não sobre o fato de serem a mesma pessoa. Enquanto Mauro tinha total acesso aos pensamentos de Oliver, sabia todos seus movimentos, tendo liberdade para ver o que ele fazia ou não, Oliver apenas ouvia uma voz em sua cabeça, irreconhecível, mas que o impelia a falar em espanhol ou a desenhar.

Quando Mauro e Oliver se encontram, o professor automaticamente reconheceu o escritor, pois já havia lido *Uma Ocasão Exterior*, único livro que Mauro publicou com sua foto e seu nome verdadeiro, mas não o associa à voz que ouve em sua cabeça. Mauro, por outro lado, urge em contar tudo para Oliver, mas não o faz. Mauro opta por se aproximar de Oliver para tentar entender o que está acontecendo, uma vez que ele os considera muito parecidos, mesmo que ninguém veja a semelhança entre eles. Oliver usa dessa amizade com Mauro para tentar se aproximar de Marina, tornar-se amigo

dela e, eventualmente, relacionar-se sexualmente com ela. Enquanto sua autoestima não permite que se envolva com Marina, descrita como “a personificação do desejo” (MUTARELLI, 2015, p. 70), ele se relaciona com Gilda algumas vezes.

À medida que Oliver se aproxima de Gilda, nota-se um crescimento no personagem, que se fixa como professor do FASES, estreita sua amizade com Mauro, que lê uma história em quadrinhos produzida por Oliver, e resolve sair da casa de Gilda e sua mãe e alugar uma quitinete. Nessa quitinete, ele decide então convidar Marina para um jantar e se declarar para ela. Ele convida outras pessoas em diversas ocasiões, cozinhando sempre o mesmo prato. Além disso, ele pode se reaproximar do filho e fazer sexo com uma prostituta – preparando-se para sua desejada noite com Marina.

Ao convidar Marina e declarar-se para ela, ela o rejeita, o que fere um pouco sua autoestima. Gilda, por sua vez, sente-se rejeitada e se deprime a tal ponto que acaba indo até a casa de Oliver, sem nunca ter sido convidada, após ter sido rejeitada por ele. Lá, eles acabam jantando e transando, o que culmina em ela matando-o e tentando esquartejá-lo, fracassando após cortar apenas um pé. Ela retorna aos prantos para casa, relata o fato a sua mãe, que chama o advogado da família para ajudar. Mauro encerra o livro, chamando a atenção para o fato de não haver mais nada a ser dito. “Oliver está morto. Gilda será condenada. Marina continuará gostosa. Olga viverá muitos anos ainda. Mundinho fará incontáveis viagens. Eu continuarei por aqui” (MUTARELLI, 2015, p. 254).

Nunca é revelada, na trama, a explicação por trás do duplo. Mas a temática esteve presente também no

duplo/múltiplo Lourenço Mutarelli, que é um, mas também três. Além disso, podemos elencar a violência, a perversão sexual e o grotesco, bem como a loucura e o próprio sobrenatural/inexplicável como características que remetem ao gótico também presentes na obra. Essas, por sua vez, serão analisadas na próxima seção.

O Gótico

Sandra Maggio (2015), em seu artigo *Considerações sobre as mudanças no gênero gótico: De Geoffrey Chaucer a Neil Gaiman*, traça um paralelo entre duas obras dos já citados autores, estipulando que ambos seriam autores góticos, considerando as semelhanças entre as obras *O livro da Duquesa* e *Sandman* e também o tripé de elementos arquitetônicos apresentados por Klassmann (1988), que classificam uma edificação como gótica. Assim, a autora aplica esses elementos oriundos da arquitetura para demais artes contemporâneas (séc. XII-XV), possibilitando a análise e posterior classificação dessas como góticas.

Maggio utiliza a metáfora da catedral gótica para exemplificar as três características que formam o já mencionado tripé. A beleza dos vitrais e pinturas que exibem santos e episódios da vida de Cristo, o que servia para evocar o medo, o respeito e o amor dos plebeus que, por norma, sentavam-se mais ao fundo da catedral. Privados de ouvir as palavras do padre, resignavam-se em observar a beleza da construção (MAGGIO, 2015, p. 201). Além disso, uma catedral deveria causar a sensação de bem-estar e harmonia, já que “tudo estava em seus devidos lugares. As pedras claras, o espaço bem iluminados, a beleza com a qual os relevos se

tocam” (MAGGIO, 2015, p. 201-2). Tal harmonia evocava, por fim, a noção de simplicidade, de uma construção que basicamente era uma pedra sobre outra e que, por conta disso, não evidenciava a complexidade de tal construção. Assim, o tripé beleza/harmonia/simplicidade é apontado por Maggio como contendo os três elementos de um gótico original, apesar destes também aparecem em outras obras que não são, necessariamente, góticas.

A autora então faz uso dessas características para analisar *O livro da duquesa*, de Chaucer. À época de sua criação (séc. XII), era comum que tais textos fossem criados a pedido da nobreza. As chamadas elegias tinham como intuito agradar a sua audiência, sobretudo a corte; deveriam possuir 700 linhas e terminar com uma lição de moral (MAGGIO, 2015, p. 203). Ao autor, restava a difícil tarefa de manter sua reputação como grande poeta e, mais ainda, manter-se vivo, já que poderia ser morto a mando do príncipe se a peça não lhe agradasse ou ofendesse. No caso de *O Livro da Duquesa*, “A elegia deveria expressar a afeição e a dor do príncipe pela perda da esposa; deveria também fazer com que os membros da corte se solidarizassem com a sua dor, e elevar a imagem da princesa falecida” (ibid.).

Chaucer, então, utiliza da técnica “visão de sonho”, na qual o personagem principal narra a história por meio de sonho. “O Livro da Duquesa inicia com um homem que sofre de insônia fazendo uma promessa ao Deus dos Sonhos, Morfeu. Toma um livro para ler, *A História de Ceix e Alcione*, e cai no sono (MAGGIO, 2015, p. 204)”. A partir do momento em que toda a história a ser contada se passaria em um plano onírico, a plateia não se importaria com a ordem dos acontecimentos, contanto que estivessem presentes. Ciente

disso, Chaucer “traz a moral da história para o início da narrativa e depois prende a atenção do público contando uma história intrincada, na qual a simpatia pelo Cavaleiro Negro que chora a perda de sua amada é angariada” (ibid.).

Maggio afirma que, ao fazer isso, Chaucer mostra total domínio da técnica a ser utilizada para compor sua elegia e, mesmo ao romper com os padrões estéticos, é capaz de manter a beleza de sua composição. Além disso, constrói uma história harmônica, apresentando o narrador insone que faz a promessa a Morfeu, a seguir contando a história do livro que o faz dormir, depois, passando a tratar da história do cavaleiro negro que perdera a amada, extraída pelo narrador durante seu sono. Essa estrutura de uma história dentro de outra história dentro de outra história é, também, recorrente na literatura gótica (MAGGIO, 2015, p. 204). Por fim, a autora apresenta a característica de aparente simplicidade, ao apontar que “cada uma das camadas de histórias é muito fácil de ser compreendida, e agradável de ser seguida” (MAGGIO, 2015, p. 205), podendo ser apreciada por qualquer pessoa, dos menos cultos aos mais eruditos.

A autora aponta que houve uma mudança do tripé Beleza/Harmonia/Simplicidade para seu completo oposto hediondez/desequilíbrio/afetação (MAGGIO, 2015, p.208) e que essa mudança se justifica pelo que Antônio Candido (2006) chama de contaminação pelo oposto dialético. As alterações no estilo são provenientes de muitas mudanças que a sociedade vinha sofrendo ao longo do tempo, como o rompimento com o feudalismo ou o crescimento das repúblicas ante as monarquias (MAGGIO, 2015, p. 208-9.). Assim, o estilo gótico passou a ter características que ainda são lembradas hoje, que remetem não aos escritos de Chaucer,

mas à publicação d'*O Castelo de Otranto, um romance gótico*, por Horace Walpole em 1794.

Assim, conforme Lucia Solaz (2003), a partir do romance de Walpole, eclodiram narrativas que estabeleceram a iconografia que o gótico nos remete, a saber: “criptas úmidas, paisagens inóspitas e castelos proibidos habitados por heroínas em perigo, vilões satânicos, homens loucos, *femmes fatales*, vampiros, *doppelgängers* e lobisomens” (SOLAZ, 2003, p. 2, tradução própria). Algumas dessas características podem ser percebidas em peças de Shakespeare, com fantasmas e outras atrocidades (*idem*). Não significa dizermos aqui que *Macbeth* é uma obra gótica, tampouco afirmamos que Chaucer é um autor gótico. Podemos, contudo, afirmar que o gótico não é determinado por um período de tempo ou limites geográficos. Conforme Silva *et al* (2017), escritores canônicos do romantismo, como Goethe e Baudelaire apresentaram determinados elementos do gótico em suas obras. Eles ainda apontam que “há o *American Gothic* e o *Southern Gothic*” (SILVA *et al*, 2017, p. 6), referindo-se às produções estadunidenses. O sobrenatural e o fantástico permeiam obras anteriores à “fundação do gótico”. Além disso, Solaz (2003) afirma que a racionalidade suprimiu os fantasmas shakespearianos, cuja existência não se justificava na Idade da Razão.

Maggio acrescenta que há a gradativa substituição do elemento sobrenatural pelo elemento psicológico¹. Assim, explicações perfeitamente lógicas são dadas a fenômenos sobrenaturais outrora sem explicação. Exemplos dessa

¹ Pode ainda ser consultado o *Introdução a Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov (1981) para ir mais a fundo nessa discussão. Optamos por não o fazer neste recorte.

característica são algumas obras de Poe e de Charlotte Brontë. O inexplicável cede lugar à ciência e à racionalidade, de modo que ciência e místico se misturam, como no caso de *O Médico e o Monstro* ou de *Drácula*.

O grifo de Abdera: uma obra gótica?

Que a obra de Mutarelli apresenta a temática do duplo, tão recorrente na literatura gótica do século XIX, é inegável. Tal informação já é dada ao leitor na apresentação do protagonista-narrador, nos primeiros parágrafos do livro:

Se alguém me desse ouvidos, saberia que, embora eu seja eu, também sou, ao mesmo tempo, Oliver Mulato. Oliver tem quarenta e oito anos e é professor de educação física. Eu me chamo Mauro Tule Cornelli e tenho quarenta e nove anos. Sei que isso pode parecer difícil de engolir, mas vamos lá. (MUTARELLI, 2015, p. 16)

O tropo do duplo, conforme Maggio (2015), é recorrente no romance gótico vitoriano e, também, permeia todo o romance de Mutarelli. Além de Mauro ser, ao mesmo tempo, Oliver, ele também foi, junto com Paulo e Mundinho, Lourenço Mutarelli. A presença do duplo – e do múltiplo, em alguns casos – é notável em pequenos detalhes do livro, a constar: a moeda que dá nome ao romance e é elemento sobrenatural da narrativa simboliza o duplo por ser dupla em si mesma. A ficha catalográfica apresenta como *autores* Lourenço Mutarelli, Mauro Tule Cornelli, Oliver Mulato e Raimundo Maria da Silva, ou ainda Mutarelli *et al.* A escrita do romance se dá em dois formatos: na forma de prosa e na

forma de história em quadrinhos. O quadrinho que compõe o livro, escrito por Oliver Mulato, é descrito como: “a história de um professor que se vê em um jovem aluno” (MUTARELLI, 2015, p. 30). E, finalmente, quando é dada a conhecer a perspectiva de Oliver sobre a voz na sua cabeça (Mauro), o escritor afirma: “não era só minha voz que estava se manifestando em Oliver. Misturadas às vozes do Google Tradutor, haviam outras vozes” (MUTARELLI, 2015, p. 30). Esses pequenos detalhes podem parecer inserções gratuitas, mas ao resgatarmos o que Sandra Maggio escreveu sobre *O Livro da Duquesa*, de Chaucer, vemos que ambos utilizaram desse recurso narrativo: Chaucer, ao iniciar sua narrativa evocando Morfeu, estabelece que o conto inteiro se passará no campo onírico. Mutarelli, por sua vez, “evoca” Antonin Artaud, o “dramaturgo, ator, diretor, escritor e autor de *O Teatro e seu duplo*” (MUTARELLI, 2015, p. 15).

Chaucer, ao romper com os paradigmas que definiam a convenção estética de seu tempo, pôde compor uma obra digna de ser considerada bela para os padrões da época (MAGGIO, 2015, p. 204). Da mesma forma que Chaucer, Mutarelli “quebra a convenção” dando todas as pistas da temática do romance logo no início. Temos dois personagens da obra de Cornelli sendo referenciados na primeira página. Um deles diz que vai escrever uma história sobre o outro. O segundo parte para uma jornada sabendo que nunca mais vai encontrar seu amigo. Da mesma forma, em *O grifo de Abdera*, temos um personagem, Mauro, escrevendo sobre seu amigo (e duplo), Oliver. Este último nunca chegou a ler o livro de Mauro, pois partiu em uma viagem para nunca mais voltar: a morte. O segundo ponto foi mencionar inúmeros causos referentes à temática do duplo, o que dava indícios do tema a

ser abordado ao longo do romance. Além disso, conforme mencionado acima, ao longo da obra foram acrescentados pequenos detalhes que enfatizam o duplo na narrativa, mostrando que Mutarelli “domina as regras” ou, de uma forma melhor, teve sempre em mente a sua proposta de escrita, mantendo um padrão coerente ao longo da obra.

Há outros dois pontos que valem menção. O primeiro deles é que Mutarelli usa da internet – especificamente do *site Google* – para escrever. Ao longo do romance há alguns momentos em que Mauro pesquisa sobre a moeda misteriosa que recebeu. E ele encontra algumas informações em *sites* como o “Fórum dos Numismatas”, que existe de fato. Em vez de inventar alguma informação qualquer, o autor mostra que pesquisou, dando mais fidelidade à trama. Essa qualidade de pesquisa mostrada por Mutarelli pode ser aproximada à racionalidade ou a um caráter científico para propor uma obra mais crível, mais próxima do real.

O segundo ponto está na história em quadrinhos inserida na narrativa. Também feita por Mutarelli, mostra o estilo único do autor enquanto quadrinista, que demonstra domínio da técnica nos traços mais elaborados, na caracterização dos personagens que nunca se repete ou mesmo em uma desproporção proposital de corpos e espaços. Nesse caso, podemos relacionar o excerto em quadrinhos de Mutarelli como uma representação do grotesco, do exagero.

Todavia, destacamos aqui que estes pontos são correlações um tanto vagas e que não corroboram com uma leitura necessariamente gótica do romance. Além disso, o tropo do duplo sozinho não é suficiente para apontar essa obra como gótica, e fazê-lo seria ancorar-se num falso silogismo. Podemos evocar o romance de Robert Louis Stevenson, *O*

Médico e o Monstro, bem como *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde: ambos são referência de romances góticos que tenham a dicotomia presente na narrativa. O tropo é repetido à exaustão em inúmeras outras obras literárias, como em *O Duplo* ou *Clube da Luta*, de Dostoiévski e Palahniuk, respectivamente. Mas, diferente de Stevenson, Mutarelli apresenta uma justificativa unicamente sobrenatural para que Mauro e Oliver se tornem um, a moeda. Ainda dentro da temática, Mota aponta que:

O grifo de Abdera é todo feito de duplos. Além de Oliver e Mauro, há Mauro e Paulo, Mauro e Lourenço Mutarelli, Mauro e Mundinho. O duplo também traz choques, desconforto, náusea. Quando começa a sentir a presença de Oliver, Mauro passa mal, sente enjoo. Oliver torna-se um misantropo, não consegue estar com outras pessoas, pois não tem controle sobre as vozes vociferando pornografias em espanhol. (MOTA, 2017, p. 151)

Maggio (2015) aponta que *O Médico e o Monstro* tem o sobrenatural aliado à ciência como causa da duplicação do eu. Em *O grifo de Abdera*, por outro lado, a justificativa é baseada na moeda misteriosa que dá nome ao livro. Não coube ao autor ou ao personagem principal explicar a associação da moeda com Oliver Mulato. Mota (2017) afirma que “A moeda o faz [Mauro] ter acesso a Oliver Mulato, um professor de Educação Física, ex-jogador de vôlei” (MOTA, 2017, p. 150), sem fornecer nenhuma explicação para tal fenômeno. E essa explicação não parece ser relevante para o desenvolvimento da história.

Ainda que insuficiente para classificar a obra como gótica, o tropo do duplo é o mais abertamente relacionável com romances góticos. As outras aproximações que traremos a seguir são extrapolações das características trazidas por Maggio (2015), França (2015, 2016 e 2017) e Solaz (2003).

A começar com Maggio, evocamos um dos critérios citados na análise da autora dos contos de Chaucer, a saber, a harmonia. Ela aponta que: “A segunda das três características da arte gótica, a Harmonia, transparece no equilíbrio do texto, que oferece uma história, dentro de outra história, dentro de outra história” (MAGGIO, 2015, p. 204). Em *O grifo de Abdera* temos o mesmo efeito de Chaucer, de uma história dentro de outra sucessivamente. Antes do início, há os preâmbulos sobre o duplo e sobre *Uma Ocasão Exterior*. Depois, Mauro começa a história se apresentando como escritor e apresenta Oliver como seu duplo. Fala que Oliver teve sua vida arruinada e conta como se deu esse processo. Fala da moeda que, supostamente, causou essa união entre ele e Oliver. Acrescenta parte de seu *background* como escritor, exemplificando tudo aquilo que produziu e o que está produzindo bem como sua relação com Raimundo, incluindo a briga por ter publicado um livro sem usar o pseudônimo. Avança na história de Oliver e de como ele passou a morar e trabalhar com Gilda até a morte do professor de Educação Física e a difícil conclusão do livro que ele está escrevendo.

À medida em que uma história diferente é acrescentada, a impressão causada é a de um parêntese sendo aberto dentro da história, como que para explicar como o personagem chegou até aquele ponto da narrativa. Todos esses parênteses são “fechados” com os diversos “fins” ao término da narrativa. Cada história que foi “se abrindo” precisava se encerrar,

invariavelmente, no capítulo final. Com a morte de Oliver, veio um “Fim”. Com a parceria entre ele e Raimundo se restabelecendo, acrescenta-se um novo “Fim.” Ao falar que vai retomar a escrita do livro que abandonou para escrever *O grifo de Abdera*: novo “Fim”. Até que Mauro finalmente termine sua escrita com a frase “Todo livro é uma despedida” (MUTARELLI, 2015, p. 264).

Outro ponto estabelecido por Maggio é o da (aparente) simplicidade. Ao descrever o conto de Chaucer, a autora aponta que:

Seguindo os códigos da época, uma boa obra de arte deveria ser clara e simples o bastante para ser apreciada por qualquer pessoa. Leitores toscos, sem muita cultura, poderiam seguir o enredo e se divertir ou se deliciar com ele. Já os eruditos poderiam identificar, nos meandros do texto, referência às artes do Trivium e do Quadrivium. (MAGGIO, 2015, p. 205)

A autora ainda cita características específicas perceptíveis a determinadas parcelas da sociedade da época às quais não cabe menção neste artigo. Mas, ao comparar a elegia com *O grifo de Abdera*, percebe-se a composição aparentemente simples da narrativa, que pode ser focada no triângulo amoroso de Gilda-Oliver-Marina ou ainda na carreira de escritor de Mauro. Para o leitor mais distraído, pode ser um pouco mais complicado quando o personagem principal tem seu nome baseado no nome do autor (e mais complicado ainda quando esse personagem “cria” um pseudônimo usando o nome do autor real). Há referências à numismática e à mitologia e ainda a algumas personalidades, que variam do

matemático Srinivasa Ramanujan (MUTARELLI, 2015, p.15) ao ator brasileiro Otávio Müller (MUTARELLI, 2015, p. 199). O autor faz referência também a outras de suas obras, creditando-as a seu personagem.

Calha ressaltarmos que, essas aproximações feitas com *O livro da Duquesa* são insuficientes para classificarmos Mutarelli como um autor gótico. De fato, a narrativa-dentro-de-narrativa que Maggio aponta e que percebemos em *O grifo de Abdera* está presente em outras narrativas, não necessariamente góticas, como *As mil e uma noites*, por exemplo ou, em uma roupagem mais contemporânea, o filme *A Origem*, de Christopher Nolan (2010). Contudo, conforme já mencionamos anteriormente, algumas das peças de Shakespeare também tinham características que hoje classificamos como gótico (SOLAZ, 2003), e isso **não o classifica desta maneira**.

É interessante, porém, ressaltar que a obra apresente algumas características que são vistas em romances góticos vitorianos, a constar a já mencionada temática do duplo, o sobrenatural, a violência, a perversão e até mesmo o humor sarcástico ou ácido – mencionado também por Maggio (2015) como característica presente no cinema de terror dos anos 80. Salientamos que Maggio faz uma aproximação de Chaucer com Neil Gaiman e que há, mesmo no cinema de terror dos anos 1980, elementos recorrentes da literatura gótica. Isso endossa o que França (2015) afirma: “‘Gótico’ é um conceito fugidio e um termo com uma notável capacidade de adaptação a contextos de pensamento diversos” (FRANÇA, 2015, p. 135). Ele não é reservado a um período e vai além da textualidade literária (SANTOS *et al*, 2017). A seguir, nos

debruçaremos brevemente sobre algumas das características comuns à literatura gótica vitoriana.

O primeiro que resgatamos aqui é o tropo do *locus horribilis*. Em muitos casos da literatura gótica, há **lugares maus** que, não raro, atuam como personagens. Inspiram medo “não só pelas suas características físicas, mas pelas percepções subjetivas que os indivíduos têm dos lugares” (FRANÇA, 2015, p. 140). São exemplos de *loci horribiles* as casas mal-assombradas, florestas, castelos e mesmo cidades (idem). Em *O grifo de Abdera* não há um único lugar que funcionaria como lugar ruim ou que seja expressivo a ponto de ser tratado como personagem. Destacamos alguns espaços que porventura se aproximariam do tropo. O primeiro deles é também o mais significativo: o quarto de pensão de Oliver. Diferente dos outros *loci horribiles* que aparecem na literatura, com sua **vastidão**, o cômodo para o qual o protagonista se muda após o divórcio é a representação física do “fundo do poço”: “Gilda entrou no quarto e se horrorizou com o mau cheiro. Com as dimensões do quarto e com a bagunça” (MUTARELLI, 2015, p. 61). O quarto não possuía banheiro, de modo que “ele desenvolveu um hábito doentio. Passou a defecar em sacolinhas plásticas [...]. Depois desovava os saquinhos junto ao poste” (idem, p. 38). Apesar de sem espaço, mau-cheiroso e sem banheiro, o quarto possuía internet via *wi-fi*, prendendo Oliver no quarto com seus pornôes franceses e rabiscos. O cômodo não instigava medo, mas repulsa a Gilda e, ao mesmo tempo, servia como prisão de Oliver, representando o seu estado físico, mental e emocional. França (2015) aponta que “As metáforas da decadência, da degradação e da degeneração são constantes na literatura gótica, uma vez que elas concretizam a tensão entre o peso do passado e o vazio

misterioso do futuro que se projetam sobre o homem moderno” (FRANÇA, 2015, p. 142). Ao sair dessa pensão e se mudar para o apartamento de Gilda, o ambiente é maior e a recuperação do personagem é evidente. Mas ele segue preso em um espaço claustrofóbico, não físico, mas emocional: a rotina. Ir e voltar do trabalho de carona com Gilda, jantar com ela, sua mãe e um cachorro velho. Todos os dias. O grito de liberdade veio quando ele transou com Gilda, passou a voltar para casa sozinho, sem esperá-la até resolver terminar o relacionamento com a amiga e colega de trabalho (buscando com isso, seduzir outra professora) e se muda para um quitinete maior, sozinho, comendo seu macarrão à bolonhesa. “O novo apartamento era quase uma quitinete. Uma sala pequena, banheiro, uma cozinha minúscula e um quarto” (MUTARELLI, 2015, p. 223). A descrição é mais amigável do que o primeiro quarto, mas o autor ainda pontua a falta de espaço do ambiente, que o encarcera até os dias da sua morte.

A violência não é parte essencial da narrativa; contudo, se faz presente em diversos momentos. Destacamos o final da história quando Gilda comete um crime passionai. O clímax da narrativa é, também, sexual. Enquanto se relacionam, Gilda mata Oliver e tenta mutilá-lo para se livrar do corpo. Antes disso, outras formas de violência se manifestaram em ameaças feitas à Mauro por Mundinho e no soco que Oliver levou do diretor da escola em que trabalhava, causando a perda de seu dente. O detalhamento da morte de Oliver, todavia, é o que traz o grotesco e o exagero para a narrativa. Gilda o golpeia múltiplas vezes com uma faca, atingindo seus antebraços e rosto, até que crava a arma no peito de Oliver, matando-o (MUTARELLI, 2015, p. 238-239).

De acordo com França, “O escravismo – e os horrores a ele associados, como o racismo, a tortura, o assassinato, o estupro – é uma das muitas molduras que a afluência gótica na literatura brasileira compartilha com a norte-americana” (FRANÇA, 2015, p. 139). A violência de *O grifo de Abdera* não se relaciona de nenhuma forma com a escravidão e isso já a distanciaria de uma leitura gótica brasileira, uma vez que as mortes e a tortura não se relacionam com o escravismo, nesse caso.

Além disso, em diversos momentos da narrativa, pode-se perceber a perversão, especialmente sexual, dos personagens. Oliver passa a falar um arremedo de espanhol que consiste, em sua maioria, de termos desconexos e chulos, como: “*Mierda, una sección que parecía un tronco de árbol. Mi culo en carne viva ¡Ay Caramba!*” (MUTARELI, 2015, p. 21, grifo do autor). Todas as vezes em que xingou em outro idioma estavam relacionadas a sua contraparte colocando os termos no *Google Tradutor*, seja para coletar frases soltas para uma nova escrita, seja pelo prazer de ouvir a voz computadorizada proferindo os xingamentos. É possível que se insira aqui uma questão bastante presente no tropo do duplo: o outro é a exteriorização do mal, da perversão, do proibido. Em *O médico e o monstro*, Mr. Hyde executava durante a noite toda a hediondez que o sistema reprimia em Dr. Jekyll (STEVENSON, 2015). Em *O retrato de Dorian Gray*, todas as perversões de Dorian eram manifestadas em seu retrato, enquanto seu corpo permanecia incólume (WILDE, 2012). Mauro redigia as frases para o computador, mas era Oliver quem as repetia em voz alta, o que lhe custou seu emprego, um dente e seu casamento (MUTARELLI, 2015).

Outros exemplos de perversão se manifestam no desejo de relação sexual por parte de Oliver, que precisa fazer sexo para sua autoestima se reconstruir. Seja na relação com Gilda, seja no desejo nutrido por Marina ou até mesmo no tesão pela prostituta grávida, o sexo acabou sendo o fim de Oliver, que morreu nas mãos de Gilda após transar. Longe de ser considerada tabu na narrativa, a sexualidade é utilizada, junto à violência, como mecanismo de humor, ainda que controverso e sarcástico, remetendo ao *dark humor* que Maggio (2015) aponta como características de filmes de terror dos anos 80, que resgatam características do gótico e as subvertem, causando choque.

Sendo a literatura gótica reconhecidamente um espaço que permite a abordagem de temas limítrofes, ou seja, temas considerados proibidos em sociedade por atentarem contra convenções morais, não raro esses vilões se caracterizam por comportamentos sexuais transgressores. (SANTOS, 2017, p. 16)

Santos (2017) aponta que o comportamento transgressor sexual é relacionado a personagens masculinos que atuam como antagonistas da narrativa em romances góticos femininos. No caso da obra de Mutarelli, Oliver é um dos protagonistas e o romance (não o chamaremos de gótico aqui) não é feminino. Inclusive, Santos (2017) acrescenta que em romances góticos masculinos “[cria-se] um espaço para que o leitor se identifique com o agressor, e se posicione, muitas vezes, como um *vouyer* das perversões sexuais” (idem, p. 15). No caso da obra de Mutarelli, o leitor observa, sim, através dos olhos de Mauro, as depravações sexuais, ainda que

subvertidas em uma paródia, como os filmes de terror que Maggio mencionou.

Em *O grifo de Abdera*, são vários os momentos de humor sarcástico associado à perversão e à violência. A perda do dente de Oliver se deu após ter proferido xingamentos em espanhol para seu chefe, que perdeu a paciência e desferiu-lhe um soco. A morte de Oliver é o ápice do momento de violência e perversão que contém traços de humor. Depois de um encontro no apartamento dele, Gilda transa com Oliver e, após o sexo, ela passa a golpeá-lo com uma faca no rosto e antebraços. Oliver tenta se defender e, pelo estresse da situação, começa a proferir frases chulas e desconexas, enquanto Gilda, como que em transe, passa a citar países e capitais até matá-lo. Depois, ela lava a louça, toma um banho e decide esquartejar Oliver – nua, evitando sujar a roupa de sangue – para se livrar do corpo. A premeditação do crime encontra a falta de preparo da professora, que passa a noite serrando um único pé (MUTARELLI, 2015, p. 238-41).

Gilda vai embora e encontra sua mãe para comprar louças até que, em algum momento, surta e repete apontando para a loja: “Amor aos pedaços, amor aos pedaços” e Mauro acrescenta, como narrador “A vida é uma piada de mau gosto” (MUTARELLI, 2015, p. 241). O horror reaparece quando Gilda, traumatizada, enxerga o pé de Oliver em uma torta sendo comida por Marina (MUTARELLI, 2015, p. 243) para ser novamente subvertido com um humor avesso no momento em que Gilda resolve voltar ao apartamento para continuar o esquartejamento, mas é impedida pelo porteiro do prédio (MUTARELLI, 2015, p. 246).

Poderíamos relacionar as características descritas acima, à exceção do *locus horribilis*, aos elementos apresentados por

França (2015) como pontos comuns ao gótico e ao realismo brasileiros: “a caracterização de personagens como monstruosidades, por conta da própria natureza humana ou de psicopatologias e a utilização contínua de campos semânticos relacionados à morte, à morbidez e à degeneração física e mental” (2015, p. 140). Os personagens principais da obra apresentam, um maior ou menor grau, uma caracterização psicopatológica curiosa, seja na falsa Tourette de Oliver, seja na declamação de capitais e cidades-irmãs de Gilda. A morte e a morbidez estão ali, seja na ausência de Paulo Schiavino, seja no assassinato de Oliver.

Conclusões

A proposta deste artigo era verificar a presença de elementos góticos no livro de Lourenço Mutarelli, *O grifo de Abdera*, e, com isso, estabelecer se essa poderia ser considerada uma obra gótica brasileira contemporânea. Para tal, foi brevemente resumido o enredo da obra, para melhor compreensão da trama. Após esse primeiro momento, foi destacado um artigo de Maggio (2015), que faz um panorama geral do gótico, tanto o vitoriano como também versa sobre o gótico original, que se baseia nas características da arquitetura. A autora traça paralelos entre essas características, destacando o tripé beleza/harmonia/simplicidade e aplicando-o na obra de Chaucer e em Gaiman. Da mesma forma, foi possível identificar na obra de Mutarelli os mesmos elementos destacados pela autora. Além disso, outros recursos literários que aparecem frequentemente nas literaturas gótico-vitorianas também puderam ser notadas na análise feita.

Além disso, evocamos outros autores, como França (2015, 2016 e 2017) e Solaz (2003) para trazeremos alguns dos elementos da literatura gótica que sejam mais representativos do estilo literário conhecido. E percebemos que *O grifo de Abdera* contém alguns dos elementos que caracterizam uma obra gótica. Tanto o tripé proposto por Maggio (2015) pode ser observado, como também características como a violência, a perversão sexual, *locus horribilis* e, principalmente, a presença do duplo na narrativa. Não é possível, contudo, classificar o romance de Mutarelli como uma obra puramente gótica, apesar dos recursos literários que apresenta. Para classificá-lo como um autor gótico, todavia, é necessária uma análise mais profunda de suas obras, considerando quadrinhos e romances.

Salientamos, porém, que não cabe aqui classificarmos a obra ou mesmo o autor como gótico ou não. Mesmo que a literatura gótica não esteja presa a um momento singular da história ou a um local específico, o que possibilitaria dizer que há autores brasileiros que bebem da fonte do gótico, adaptando para o nosso contexto como nação (SANTOS *et al*, 2017), não é imprescindível afirmarmos que se trata de um romance gótico, definitivamente.

O presente estudo favorece pesquisas futuras, possibilitando que a obra possa ser lida também à luz de conceitos utilizados em obras góticas. A partir da constatação desses elementos em demais trabalhos do autor, não seria incoerente pensar em Mutarelli como um retorno ao gótico no Brasil, sendo essa apenas uma das formas de se ler o escritor, dentre várias ainda a serem descritas.

REFERÊNCIAS

- A ORIGEM. Direção de Christopher Nolan. Roteiro: Christopher Nolan. Hollywood: Warner Bros., 2010. (148 min.), son., color.
- ALEGRETTE, Alessandro Yuri. As configurações góticas do tema da casa mal-assombrada em *The Haunting of Hill House*, de Shirley Jackson, e em *O Iluminado*, de Stephen King. In: SILVA, Alexander Meireles da *et al* (Org.). *Estudos do gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 7-12. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Livro_Estudos_do_gotico_ff.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.
- ALONSO-COLLADA, Inés Ordiz. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. *Badebec*: Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, v. 3, n. 6, p.138-168, 21 mar. 2014. Disponível em: <<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/73/68>>. Acesso em: 25 set. 2019.
- CAVANNA, Andrea Eugenio; TERMINE, Cristiano. Tourette Syndrome. In: AHMAD, Shamim I. (Ed.). *Advances in Experimental Medicine and Biology*. 724. ed. New York: Springer, 2012. p. 375-383. Springer US. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1007/978-1-4614-0653-2_28>. Acesso em 23 jan. 2019
- FRANÇA, Julio. As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura Brasileira em Foco VI: em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2015. p. 133-146. Disponível em: <https://www.academia.edu/11773782/As_sombras_do_real_a_vis%C3%A3o_de_mundo_g%C3%B3tica_e_as_po%C3%A9ticas_realistas>. Acesso em: 23 set. 2019.

- FRANÇA, Julio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC – 19 a 23 de setembro de 2016*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 2492 - 2502. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf>. Acesso em: 18 set. 2019.
- FRANÇA, Julio. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, Julio; COLUCCI, Luciana (Org.). *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.
- MAGGIO, Sandra Sirangelo. Considerações sobre as mudanças no gênero gótico: de Geoffrey Chaucer a Neil Gaiman. In: ZANINI, Claudio Vescia; MAGGIO, Sandra Sirangelo (Org.). *O insólito nas literaturas de língua inglesa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015. p. 199-216. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/132620>>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- MOTA, Lia Duarte. Performance em O grifo de Abdera. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 8, p.141-158, dez. 2016. Semestral. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17321>>. Acesso em: 22 jan. 2019.
- MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1998. Tradução de: José Thomaz Brum.
- SANTOS, Ana Paula. Perspectivas do gótico feminino em “O Caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida. In: SILVA, Alexander Meireles da *et al* (Org.). *Estudos do gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 13-20. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literat

- ura/Livro_Estudos_do_gotico_ff.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019
- SILVA, Alexander Meireles da *et al.* Apresentação. In: SILVA, Alexander Meireles da *et al* (Org.). *Estudos do gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 5-6. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/Livro_Estudos_do_gotico_ff.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.
- SOLAZ, Lucia. Literatura Gótica. *Espéculo*: Revista de estudos literários, Madrid, v. 23, n. 1, p.1-9, jun. 2003. Disponível em: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>>. Acesso em: 10 set. 2019.
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*: O estranho caso do dr. Jekyll e sr. Hyde. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Tradução de: Jorio Dauster.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução de: Paulo Schiller.
- ZANINI, Claudio Vescia. O PERVERSO E O GÓTICO EM JOGOS MORTAIS. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.98-121, dezembro de 2015. Semestral. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/20427/15233>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

ANÁLISE DA NARRATIVA INTERTEXTUAL DE *WORLD OF WARCRAFT*: HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E ROMANCE ENTRE EXPANSÕES

Vinícius Rutes Henning*

Introdução

Lançado em 2004 pela empresa Blizzard Entertainment, *World of Warcraft* (WoW) se destaca como o “jogo mais bem-sucedido do seu gênero” (BERNAUER, 2009, p. 1, tradução nossa): *Massive Multiplayer Online Role-Playing Game*. Essa tipologia tem origem nos jogos de *Role-Playing Games* (numa tradução literal, Jogos de Interpretação de Papéis) em que o maior objetivo é o desenvolvimento narrativo por meio da participação do jogador.

Ao contrário da maioria dos jogos em que se compra um produto mais ou menos finalizado, ou seja, que não se atualizará significativamente ao longo do tempo, o gênero de *WoW* se mantém relevante com grandes expansões a cada dois anos. Em outros casos essas adições seriam consideradas como sequências, pois pode-se entender que a cada expansão o jogador está em um novo jogo, porém, em *WoW*, um personagem criado há quinze anos ainda pode ser jogado hoje.

* Graduando em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Tecnicamente, *WoW* é o quarto jogo da franquia *Warcraft*. Logo, sabendo que o primeiro foi lançado em 1994, há vinte e cinco anos de história desse universo. O peso disso pode ser quantificado com a publicação de mais de vinte romances, um filme, diversas curtas-metragens animadas, histórias em quadrinhos (HQs) e uma quantidade enorme de diálogos e textos dentro do jogo.

Considerando os diversos enredos que se intercalam ao longo da cronologia de *Warcraft*, tentar propor uma análise geral dessa história é algo extremamente difícil, tanto pelo volume do *corpus*, como também pelo fato de que ele é, essencialmente, multimodal e multimídia. Portanto, neste estudo, pretendo analisar as três HQs feitas para introduzir a sétima expansão, *Battle for Azeroth*, e as relacionar com o romance produzido com o mesmo intuito, *Before the Storm* (GOLDEN, 2018), e algumas narrativas dentro do jogo.

O mundo de *Warcraft*

Antes de partir para uma análise sobre os enredos situados entre a sexta e a sétima expansão, mostra-se necessário uma contextualização geral da história de *Warcraft*.

Naturalmente, o primeiro jogo, *Warcraft: Orcs & Humans*, não preparou imediatamente o terreno para uma narrativa tão extensa, porém, ali já se formou a premissa fundamental dessa história: um duelo entre duas facções, Horda (*orcs*) e Aliança (humanos). Essa dicotomia é um dos elementos mais chamativos de *WoW* como um jogo, pois os jogadores escolhem qual lado irão se aliar e, fazendo isso, não podem se comunicar com outros jogadores da facção oposta e tampouco jogar cooperativamente.

Porém, os três primeiros jogos eram focados na experiência solitária do jogador contra os inimigos controlados pelo computador, então esses elementos não foram muito bem explorados no começo. Porém, em *Warcraft II* e, principalmente, em *Warcraft III*, a história do planeta Azeroth foi expandida significativamente, adicionando novas raças como *goblins*, *trolls* e *worgens*, explorando novas áreas, conflitos e personagens.

Além disso, o mais significativo é que no terceiro título houve um foco em estabelecer a história da origem desse universo (TIMELINE, 2010), nos moldes fantasiosos e épicos inspirados por romances como *Senhor dos Anéis*. Em outras palavras, antes mesmo do lançamento de *WoW*, já havia uma grande narrativa ao redor desse universo e, portanto, muitos enredos já canonizados poderiam ser explorados antes da criação de histórias completamente independentes.

Portanto, com o lançamento de *World of Warcraft*, em 2004, o embate entre as duas facções, Horda e Aliança, já era algo bem definido e adotado pelos jogadores que, ao criarem os seus personagens, deveriam optar por uma ou outra. Até hoje esse elemento existe e influencia significativamente a experiência do jogador, principalmente quanto à história.

Considerando essa autonomia do jogador, surge uma dificuldade tanto no aspecto de jogabilidade quanto narrativo: como balancear duas perspectivas tão diferentes em um só jogo? A resposta acaba ficando um pouco repetitiva ao longo dos anos, pois, para justificar os grandes marcos narrativos, as duas facções tornam-se aliadas (mesmo que temporariamente) para enfrentar um mal comum. Se isso não fosse feito, pelo menos em larga escala, seria literalmente necessário fazer dois jogos e isso, de certa forma, romperia com a premissa original.

Além dessa questão, é necessário ressaltar que *WoW* é primordialmente um jogo e, então, tomando essa perspectiva, é possível enxergar incompatibilidades entre a experiência de jogar e de ler. Unindo esses dois pontos (que são superficialmente diferentes) existem as missões, a principal forma que dirige a experiência do jogador dentro do ambiente digital.

Rettberg (2008, p. 167, tradução nossa, grifo nosso) explora a funcionalidade desse sistema, assim como as suas características fundamentais que dirigem a experiência do jogador: “uma das primeiras coisas que você verá em Azeroth é um *quest-giver*: um personagem controlado pelo computador com um ponto de exclamação amarelo e brilhante em cima da sua cabeça”.

Ao interagir com esse personagem, um pequeno texto aparece na tela que contextualiza a tarefa do jogador, como no exemplo do guarda McBride: “Ei, cidadão! Você parece que é um dos corajosos. Nós estamos com poucos guardas aqui, e a sua ajuda seria ótima” (RETTBERG, 2008, p. 167, tradução nossa). Seguindo esse curto trecho, McBride contextualiza melhor a tarefa do jogador, porém, tudo é sintetizado no objetivo da missão: no caso, matar 10 *kobolds*, algo que é destacado do restante do texto.

Considerando que o jogador completará centenas de missões que por si só já consomem muito tempo, há uma grande tendência em ignorar a contextualização da missão, mesmo que ela possa ser interessante, relevante e bem escrita. Isso é salientado pelo fato de que a maioria das “missões propõem os mesmos objetivos básicos de percorrer o mapa, matar e coletar [algo]” (WALKER, 2006 *apud* RETTBERG, 2008, p. 168, tradução nossa) e, por conta disso, o

desenvolvimento do enredo, assim como o seu clímax, é limitado pela necessidade de haver uma interação com o jogador.

Desde as últimas expansões, porém, novas soluções foram testadas para melhorar a experiência narrativa dentro do jogo. Além da interação, que agora permite o controle de estruturas como robôs e canhões, alguns pontos mais importantes do enredo são narrados oralmente para o jogador que só conseguirá prosseguir com a sua jornada após a exposição narrativa.

Além de oferecer o suporte auditivo, algo que naturalmente destaca algum evento dentro do jogo, muitas vezes existem animações simples entre os personagens que dinamizam a narração. Porém, por questões práticas, é inviável fazer com que todos os textos sigam essa regra e, por isso, apenas as missões mais relevantes ao enredo carregam esses elementos.

De todo modo, compor uma história contínua com milhões de jogadores (que, querendo ou não, operam como protagonistas) é uma tarefa difícil, pois a recompensa de derrotar o vilão principal deve repercutir na narrativa e, novamente, os méritos devem ser atribuídos aos jogadores. Portanto, os outros personagens do universo de *Warcraft* reconhecem a existência dos heróis da Horda e da Aliança (no caso, os jogadores).

É importante deixar isso marcado porque a presença do jogador é o elemento fundamental que distingue a maior parte dos textos dentro do jogo de outros gêneros (RETTBERG, 2018). Ou seja, em quase todos os casos a história é narrada diretamente ao jogador, fazendo necessária a presença física dele no evento narrado, o que tem implicações severas em

como se dará essa narração e, por consequência, esses acontecimentos.

As exceções se aproximam muito de outros gêneros, principalmente do cinematográfico, mas também do romance, pois continuam existindo textos maiores para o jogador ler dentro do jogo, mesmo que sejam normalmente opcionais. Trazendo os postulados de Aarseth, em *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997), basicamente toda matéria verbal narrativa dentro de *World of Warcraft* é hipertextual, pois ela é sempre feita com base na existência de um jogador-leitor interativo e não de um leitor estático.

Por conta desse aspecto, que acaba apresentando algumas limitações, *WoW* se ancora em outras mídias para desenvolver melhor a sua narrativa. Nesse contexto, cada gênero acaba tendo uma função específica, por exemplo, os romances detalham eventos extremamente importantes à história, enquanto que as curtas-metragens (fora do jogo) normalmente são feitas para divulgação de uma expansão e também do seu novo enredo.

Tendo contextualizado as raízes do enredo de *Warcraft*, assim como a sua natureza intertextual e multimodal, serão analisados os três quadrinhos e o romance que introduzem *Battle for Azeroth*, a sétima expansão.

Before the Storm

Resumidamente, a sexta expansão de *WoW*, *Legion*, foi centrada na invasão de demônios no planeta Azeroth. Para combater esses inimigos, naturalmente foi necessária a união entre Horda e Aliança, assim como a participação dos heróis controlados pelos jogadores. Após intensos combates, a

invasão foi controlada, porém, com um grande custo: Sargeraz, o líder da invasão, consegue fincar a sua espada gigante em Azeroth.

Além de um planeta, Azeroth é uma Titã, uma forma de vida divina, antiga e extremamente poderosa. Essa ferida faz com que o seu sangue jorre pela superfície, aparecendo em forma líquida e sólida em várias partes do mundo, logo recebendo o nome de Azerite. É justamente isso que rompe a paz temporária entre a Horda e a Aliança, pois essa substância carrega um grande poder, podendo ser utilizada para a criação de armas fortíssimas.

O último evento narrado dentro do jogo em *Legion* é justamente a descoberta de Azerite e a reação dos líderes da Horda e da Aliança sobre isso. Em *Battle for Azeroth*, cerca de um ano depois desse acontecimento, é desencadeada uma grande guerra entre as facções, impulsionada pelo controle de Azerite.

Naturalmente, é possível inferir coisas básicas que teriam acontecido no período entre esses dois eventos, e a compreensão da história de um jogador que só consumisse a narrativa dentro do jogo não seria prejudicada ao ponto extremo de não saber o que está acontecendo. Porém, também há um grande espaço para o desenvolvimento de personagens, principalmente dos líderes das facções.

Explorando essas possibilidades, Christie Golden, escritora de outros livros de *Warcraft* e recentemente contratada pela Blizzard para o desenvolvimento narrativo dentro do próprio jogo, escreve o romance *Before the Storm* (2018). Nele são narrados os acontecimentos que deram início à guerra entre as facções, logo, há muito desenvolvimento diplomático e político, com um grande enfoque nas reflexões

internas dos dois líderes: Sylvanas da Horda e Anduin da Aliança.

Há alguns momentos interessantes de se analisar sob a perspectiva funcionalista de diferentes mídias para a narrativa macroscópica de *Warcraft*, e o primeiro que se destaca é o encontro dos dois líderes com Azerite. Retomando, esse acontecimento finaliza a sexta expansão e é experienciado pelo jogador através de uma animação curta dentro do jogo para cada líder, sendo que as suas reações são extremamente reduzidas: elas são percebidas apenas através de expressões faciais e pequenas frases.

No romance, porém, essa percepção é desenvolvida subjetivamente para cada personagem, com um estilo que lembra Lovecraft, na tentativa de descrever uma experiência surreal indescritível, principalmente na de Anduin:

Estratégias percorreram a sua cabeça, cada uma bem-sucedida, cada uma elaborando uma mudança de compreensão que garantiria uma paz duradoura que beneficiaria todos em Azeroth. Ele sentiu que não poderia apenas escalar montanhas... ele poderia as mover. Ele poderia acabar com a guerra [...] O que poderia ser feito com isso! Quantos poderia curar? [...] Quantos poderiam ser mortos por isso? Esse pensamento foi um soco no estômago, e ele sentiu recuar a euforia causada pela Azerite (GOLDEN, 2018, p. 14-15, tradução nossa).

Pode-se perceber, mesmo com alguns recortes, como a intenção natural de Anduin, um humano que sempre mostrou intenções pacíficas, foi potencializada em um nível psicológico pela Azerite, não somente como um catalizador de poder bruto. E, no momento em que ele atinge o ápice das

potencialidades benéficas dessa substância, Anduin é confrontado com o outro lado. Então, para contrapor a primeira visão, a morta-viva Sylvanas é mais direta nas suas intenções:

Ela não era mais a Dama Sombria ou sequer uma rainha. Ela era uma deusa da destruição e criação, e estava atordoada por nunca ter percebido o quão profundamente essas duas coisas estavam interligadas. Exércitos, cidades, culturas inteiras – ela poderia erguer tudo. E também derrubar tudo [...] “Isso... mudará *tudo*.” A sua voz estava trêmula (GOLDEN, 2018, p. 34, tradução nossa, grifo da autora).

Atualmente, o maior debate sobre a história de *Warcraft* está centrado nas intenções de Sylvanas. Superficialmente, ela pode parecer uma ditadora egoísta que apenas quer eliminar a outra facção independentemente dos meios necessários. Porém, o misticismo sobre as diferentes forças sobrenaturais esteve presente em *Warcraft* desde o seu início, e trechos como esse podem indicar que Sylvanas sabe algo que ainda não foi evidenciado aos leitores.

Por fim, ainda sobre o romance, um outro grande evento narrado foi o encontro entre humanos da Aliança e mortos-vivos (que antes eram humanos) da Horda. A ideia surgiu para unir famílias que foram divididas por conta dessa maldição e, principalmente, para estabelecer conexões diplomáticas, evitando conflitos entre as facções.

Muitos personagens ganharam relevância durante as etapas de planejamento e execução desse evento, que aconteceu exclusivamente dentro do romance. De fato, isso contribui muito para a caracterização da guerra entre as

facções, fugindo da dicotomia básica e simplória predeterminada pelo jogo. Durante o reencontro, alguns personagens importantes morrem, porém, os seus túmulos foram adicionados dentro do jogo na área em que isso aconteceu.

Windrunner: Three Sisters

Dentre as três HQs, *Windrunner: Three Sisters* (DANUSER; GOLDEN; ROBINSON *et al.*, 2018) é a única cujo enredo se passa antes do romance. Sendo a única com a participação de Christie Golden, essa HQ também é a mais longa, com vinte e quatro páginas, e, conseqüentemente, possui uma maior exposição verbal.

O enredo é simples: Alleria¹ convida as suas duas irmãs, Sylvanas e Vereesa, a retornar à casa delas, Windrunner Spire, que havia sido infestada por monstros, mas, além disso, há uma intenção generalizada de verificar se as irmãs ainda possuem laços afetivos. As três personagens estão presentes em diversas histórias, mas, em suma, Vereesa e Alleria servem a Aliança, enquanto que Sylvanas é a atual líder da Horda.

Sob uma perspectiva formal, no contexto desta análise, poderia se dizer que a HQ se encontra entre o romance e o jogo, mas o seu gênero carrega possibilidades interessantes para a representação visual de alguns elementos. O primeiro caso em que isso se verifica é presente nos três quadrinhos: a rápida transição temporal entre tempo presente e lembranças.

¹ Importante ressaltar que tanto Alleria quanto Vereesa não se tornaram mortas-vivas.

No terceiro capítulo do livro *Desvendando os quadrinhos*, McCloud (1995) descreve seis tipos diferentes de transições entre painéis, que têm diferentes níveis de complexidade e são medidos de acordo com a participação requerida do leitor nas inferências. Dessa forma, nesses casos presentes nas três HQs, solicita-se do leitor um raciocínio dedutivo para que ele possa perceber as transições significativas de tempo e espaço (MCLOUD, 1995, p. 71).

No caso dessa HQ, no entanto, os *flashbacks* são bem destacados, pois as texturas dos seus painéis têm um formato diferente, lembrando papéis rasgados. Esse recurso pode ser muito bem explorado no híbrido visual e verbal das HQs, permitindo várias intercalações de diferentes períodos, ainda mais quando há um auxílio visual para as inferências do leitor.

Corroborando com essa imersão, o uso de cores ambiente e estabelece contrastes muito evidentes entre os diferentes locais. Como o enredo começa em cidades da Aliança, as primeiras páginas são pintadas com cores leves e claras, mas quando as três irmãs adentram a área infestada por monstros, tons mais escuros prevalecem, primordialmente esverdeados e acinzentados.

Essa tonalidade é rompida com os fantasmas do passado, que são dourados, mas também pelo poder caótico de Alleria, representado sempre, em todos os gêneros, pela cor roxa. Porém, além dessa marcação visual, os sussurros que Alleria ouve na sua cabeça por conta desse poder são apresentados de uma forma que brinca com a estrutura da HQ: são frases corridas, tortas, sem balões de fala, em uma fonte diferente e com uma oralidade imperativa e sinistra.

Essa HQ não apresenta um narrador e em poucos casos são expostos os pensamentos das personagens ao invés das

suas falas. Porém, os sussurros de Alleria aparecem cinco vezes no total e, por conta dessa exposição, uma ponte introspectiva é estabelecida entre o leitor e a personagem. Em outros gêneros, isso só poderia ser feito com um narrador externo.

Sobre o papel dessa HQ no enredo macroscópico entre as expansões, o encontro das três irmãs reforça a posição firme e misteriosa de Sylvanas como líder da Horda. É um evento curto e conciso que não teria um espaço tão adequado dentro do jogo porque, nessa história, não faria sentido a presença do jogador.

Magni: The Speaker

Em uma análise superficial, é possível pensar que todos os personagens principais se encaixariam dentro da Horda ou Aliança, porém, há grupos e indivíduos que mantêm uma certa neutralidade. Um exemplo disso é Magni, um anão que desde a sexta expansão exerce um papel fundamental pois pode se comunicar com Azeroth.

Em *Magni: The Speaker* (BURNS; SUQLING, 2018), o anão visita o local da ferida causada pela espada de Sargeras e, então, interage com Azerite pela primeira vez. O enredo é primordialmente introspectivo, e os desenhos mostram as memórias do protagonista para o leitor, por vezes com um intuito “expositivo-narrativo”, ou seja, de contar um evento passado da sua vida (BURNS; SUQLING, 2018, p. 6-10), mas ocasionalmente essas memórias se intercalam com o tempo presente, provocando uma percepção metafísica (BURNS; SUQLING, 2018, p. 3).

Ao contrário da marcação através de diferentes texturas de painéis na outra HQ, os acontecimentos do passado possuem um estilo similar aos outros quadrinhos, mas por serem situados na lembrança subjetiva de um personagem, há uma liberdade maior na representação visual, podendo fugir da verossimilhança. O melhor exemplo disso ocorre quando Magni se recorda do nascimento da sua filha e, no mesmo painel em que ele diz: “Eu sinto que se eu desviar o meu olhar por um segundo, alguma coisa irá tirar *Moira* de nós” (BURNS; SUQLING, 2018, p. 7, tradução nossa, grifo dos autores), uma sombra roxa e escura se aproxima da sua esquerda e chama verdes da sua direita.

Esse elemento é sutil e, em uma leitura rápida, pode passar despercebido. Porém, além do já mencionado efeito introspectivo, as duas “coisas” que se aproximam são miméticas de duas forças vilãs dentro do universo de *Warcraft*: o fogo verde é a maior alegoria da legião de demônios (sexta expansão) e a sombra roxa cumpre a mesma função para os Deuses Antigos e o Caos (sétima expansão²).

Considerando que Azerite, o sangue do planeta Azeroth, propiciou essa guerra entre as facções, uma entidade neutra como Magni é crucial para a longevidade do enredo. Sabendo disso, além das curtas interações que os jogadores têm com o anão dentro do jogo, essa HQ desenvolve mais profundamente o personagem e a sua tarefa atual, vinculando o seu passado com o presente que será desenvolvido dentro do jogo.

Jaina: Reunion

² Por mais que o tema superficial da sétima expansão seja a guerra entre as facções, os Deuses Antigos estão tangenciando todos esses conflitos.

Jaina é uma humana que por muito tempo tentou conciliar os conflitos entre as facções, inclusive não auxiliando o seu pai, Daelin, rei de Kul Tiras, em uma batalha contra a Horda que resultou na sua morte. A sua terra natal está sendo representada em *WoW* pela primeira vez na sua sétima expansão, porém, esses eventos cruciais para a história foram representados nos jogos mais antigos, logo, nem todos os jogadores de *WoW* sabem exatamente o que aconteceu.

Com esse cenário, havia a opção de recapitular brevemente os conflitos do passado dentro do jogo, mas, ao mesmo tempo, um espaço muito interessante para desenvolver um intertexto fora do jogo, ou, no caso, dois. Dessa forma, *Jaina: Reunion* (ROBINSON; CAVALLINI; TENDERINI, 2018) está diretamente vinculada com uma animação musicalizada chamada *Warbringers: Jaina* (WORLD OF WARCRAFT, 2018).

O vídeo apresenta visuais e animações que lembram muito as HQs, pois os *frames* de movimento são bem espaçados entre si, porém, como as duas obras foram feitas por diferentes artistas, é impossível tecer muitas relações visuais para além disso. No entanto, o propósito cumprido é similar: introduzir o conflito que será vivenciado pelos jogadores da Aliança na sétima expansão, que é justamente iniciado pela reconciliação de Jaina com o seu povo.

Em ambos os casos é representado o momento em que o seu pai morre e Jaina não está lá para o defender. Na animação isso ocorre com a visualização surreal, situada nas nuvens, de *orcs* atacando Daelin, progredindo de forma harmônica com a música. Sabe-se que a perspectiva narrada é a do povo de Kul Tiras, que a chama de traidora, pois esse trecho da música é

narrado por um coro de pessoas, contrapondo a voz solitária de Jaina. Ela fica pequena, olhando para cima e encontrando a representação firmada do povo que ela abandonou sobre a sua moral.

Porém, na HQ o trágico evento é reapresentado em dois momentos. O primeiro acontece antes dela entrar em Kul Tiras, nas primeiras páginas em que ela expressa o seu arrependimento dizendo: “o meu desejo por paz foi uma fraqueza... uma que o inimigo sempre gostava de tirar proveito. Eu nunca serei tão tola novamente” (ROBINSON; CAVALLINI; TENDERINI, 2018, p. 4, tradução nossa). Acompanhando o seu pensamento, o desenho mostra dois membros da Horda, um matando o seu pai e o outro acolhendo Jaina, que se encontra em prantos.

Essa mesma cena é contrastada quando a voz que narra é a de um homem de Kul Tiras na multidão, que diz: “sua própria filha... que *conspirou* com os líderes da horda... e então ficou de lado e permitiu que eles o matassem!” (ROBINSON; CAVALLINI; TENDERINI, 2018, p. 7, tradução nossa, grifo dos autores). Dessa vez, Daelin estende os seus braços pedindo ajuda à Jaina, que olha na outra direção com um rosto frio e contente, enquanto os dois membros da Horda riem com a morte do rei de Kul Tiras, que é golpeado pelas costas.

A possibilidade estilística de retratar o mesmo momento de formas tão distintas, ambas condicionadas pela voz que narra, é uma elasticidade muito própria do gênero HQ. Além do fato de que o efeito criado possibilita leituras interessantes, isso acontece sem atritos, sem a necessidade de uma descrição longa que estabeleça a diferença temporal, pois com o potencial de inferências do leitor, que é auxiliado por uma

marcação gráfica nos desenhos, isso acontece rapidamente, literalmente de um painel para o outro.

Um último elemento se destaca nessa HQ: o uso das cores. Os primeiros desenhos situam Jaina nas ruínas de Theramore, lugar de grande relevância para a personagem. Ali as cores fracas são misturadas com as névoas e fumaças, tudo é cinza e branco, exceto o manto azul de Jaina. As primeiras lembranças são do passado real, sempre atreladas com as suas escolhas ao lado da Horda e, por conta disso, há uma predominância de tons avermelhados, que é justamente a cor que representa a Horda (ROBINSON; CAVALLINI; TENDERINI, 2018, p. 4).

Porém, quando Jaina pensa como poderia ter sido a sua vida se ela tivesse ficado ao lado do seu pai (ROBINSON; CAVALLINI; TENDERINI, 2018, p. 5), todos os desenhos são azulados, ostentando a cor da Aliança. Finalmente, quando Jaina entra na sua terra natal (ROBINSON; CAVALLINI; TENDERINI, 2018, p. 6), tonalidades verdes se destacam no cenário e, principalmente, no novo manto de Jaina: a terceira cor representa o estandarte do reino de Kul Tiras.

Esse uso icônico de cores, presente de diferentes formas nas HQs, é bem explicado por McCloud (1995, p. 188), que faz um levantamento histórico sobre como algumas cores começaram a ser associadas diretamente aos personagens representados por elas, como o Hulk e a cor verde. Isso é presente em todos os gêneros que figuram algum conteúdo de *Warcraft*, e na terceira HQ isso se solidifica ainda mais, pois as cores dêiticas dos três grupos são tonalizadas em vários painéis, principalmente nos cenários, mas também nos personagens.

Considerações finais

As textualidades híbridas que formam, em conjunto, aquilo que pode ser chamado de enredo do universo de *Warcraft*, possibilitam análises que consideram os diferentes elementos de cada gênero e, principalmente, as diferentes funções assumidas no sentido macroscópico da narrativa. Carregando um conjunto volumoso de histórias, *WoW* nunca pode deixar de ser analisado como uma narrativa que se atualiza constantemente e, novamente retomando o termo proposto por Aarseth (1997), também se deve olhar para o enredo como sendo algo hipertextual, mesmo quando sai do meio digital, pois é sempre pressuposta a relação com ele.

Dessa forma, ao diminuir o *corpus* para a transição entre expansões, é mais fácil perceber os espaços que são criados dentro do jogo e preenchidos fora dele. Sem um conhecimento prévio dessa complexa narrativa, pode ser difícil entender essas relações intertextuais, principalmente porque elas se vinculam por conta dos enredos.

Mesmo assim, espera-se que neste texto tenham ficado evidentes essas relações e, sobretudo, as variações estilísticas que contribuem imensamente à ambientação do universo de *Warcraft*. Ainda há muitos aspectos cruciais para uma possível teorização sobre esses tipos de texto, como o desaparecimento da noção clássica de autor na literatura digital (KIRCHOF, 2009), que é ainda mais complexa no caso de *Warcraft* por conta da sua pluralidade de artistas, diretores, roteiristas etc.

Além disso, por não haver um conceito finalizado sobre o que seria literatura digital, é impossível definir com clareza se a história de *WoW* pode ser considerada como tal. Mas, ao mesmo tempo, se esses casos não forem trazidos à tona nos

estudos literários, afastando-se pelo fato de que *WoW* é um jogo e, portanto, esse não é um palco válido para análises dele, corre-se o risco de que uma grande riqueza literária passe despercebidamente pela teoria.

REFERÊNCIAS

- AARSETH, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- BERNAUER, Lauren. Elune be praised! World of Warcraft, its People and Religions, and Their Real World Inspiration. In: *Literature & Aesthetics*, v. 19, p. 307-325, dez. 2009.
- BURNS, Matt; SUQLING. *Magni: The Speaker*. 2018. Disponível em: https://bnetcmsus-a.akamaihd.net/cms/template_resource/ILEQWF6X5TW N1527610169674.pdf. Acesso em: 13 abr. 2019.
- DANUSER, Steve; GOLDEN, Christie; ROBINSON, Andrew *et al.* *Windrunner: Three Sisters*. 2018. Disponível em: http://assets.worldofwarcraft.com/expansion-8.0/comics/windrunner-6R2rvc3JU9WzSczV/WoW_003_ThreeSisters_enUS.pdf. Acesso em: 13 abr. 2019.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. O desaparecimento do autor nas tramas da literatura digital: uma reflexão foucaultiana. *Signo*, v. 34, n. 56, p. 47-63, 2009.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.
- RETTBERG, Jill Walker. *Quests in World of Warcraft: Deferral and repetition*. MIT Press, 2008.
- ROBINSON, Andrew; CAVALLINI, Linda; TENDERINI, Emanuele. *Jaina: Reunion*. 2018. Disponível em: <https://bnetcmsus->

a.akamaihd.net/cms/template_resource/YXSGTG8RQU6
W1526926114194.pdf. Acesso em: 13 abr. 2019.

TIMELINE. *In: WORLD OF WARCRAFT*. Blizzard
Entertainment, Inc., 2010. Disponível em:
[http://web.archive.org/web/20100807211754/http://www.
worldofwarcraft.com/info/story/timeline.html](http://web.archive.org/web/20100807211754/http://www.worldofwarcraft.com/info/story/timeline.html). Acesso
em: 11 abr. 2019.

WORLD OF WARCRAFT. *Warbringers: Jaina*. 2018.
Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Fo7XPvwRgG8>.
Acesso em: 13 abr. 2019.

SOBRE UMA ADAPTAÇÃO DE *NOITE NA TAVERNA* PARA OS QUADRINHOS

Gabriel Esteves*

Introdução – rudimentos de tradução intersemiótica

Neste trabalho, pretendo fazer algumas considerações sobre uma recente adaptação para os quadrinhos da coleção de contos escritos por Álvares de Azevedo, *Noite na taverna* (1855), publicada em 2011 pela editora Ática¹. Quero destacar, sobretudo, como se dá a transposição dos elementos verbais da narrativa original para o ambiente misto dos quadrinhos (quais informações fornecidas pelo narrador são preservadas ou alteradas? Quais passagens dos diálogos são selecionadas? Quais objetos e características pessoais ganham corpo e destaque nas ilustrações?), e como a imagem pode interferir no texto a fim de produzir uma nova obra, com novas qualidades. Por trás de tudo isso, evidentemente, suponho que existe uma intencionalidade autoral que perpassa o estilo do ilustrador e as preferências do roteirista – questões estilísticas e subjetivas que, embora possuam raízes obscuras na cultura e no inconsciente, dependem de escolhas pragmáticas para trazer o

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES.

¹ O roteiro foi desenvolvido por Reinaldo Seriacopi, enquanto as ilustrações foram feitas por seis diferentes artistas: Arthur Garcia, Franco de Rosa, Rodolfo Zalla, Rubens Cordeiro, Sebastião Seabra e Walmir Amaral.

livro à existência concreta. Afinal, se está acertado o julgamento de Scott McCloud, para quem “as histórias em quadrinhos exigem um constante fluxo de **escolhas** em relação a imagens, ritmo, diálogo, composição, gesticulação e uma tonelada de outras coisas” (MC CLOUD, 2008, p. 9), então podemos dizer que os quadrinistas cuja obra estou estudando também se viram forçados a fazer escolhas durante o processo de adaptação, e que essas escolhas trazem consigo algumas consequências. Histórias em quadrinhos são obras literárias, *poemas* (no sentido mais abrangente do termo), e por isso possuem uma função recursiva a que podemos chamar “poética”, função que “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 2014, p. 130), transformando os elementos arranjados na construção da mensagem em atributos significativos. Tudo isso pressupõe escolhas. Eu pretendo me debruçar exatamente sobre o resultado dessas escolhas e compará-lo com o texto original – resultado que, esclareçamos, não deverá ser uma replicação da primeira mensagem, mas uma nova experiência com reminiscências da anterior:

It [uma história adaptada] is not a copy in any mode of reproduction, mechanical or otherwise. It is repetition but without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. As *adaptation*, it involves both memory and change, persistence and

variation. (HUTCHEON, 2006, p. 173)²

Falamos em "adaptação", mas também poderíamos falar em "tradução". Aqui tangencio o campo da semiótica ou, mais especificamente, espio a selva da tradução intersemiótica. Não pretendo desbravá-la. Para aquilo que aqui me proponho a fazer, basta enxergar que os autores envolvidos na adaptação do livro selecionaram e substituíram alguns signos encontrados em *Noite na taverna* por outros de natureza distinta, supostamente preservando características da mensagem original. Se não existem sinônimos perfeitamente equivalentes em uma mesma língua, como pensa Roman Jakobson (2014, p. 65), como poderíamos supor que uma tradução feita entre sistemas semióticos distintos pudesse preservar todo o conteúdo da mensagem original? Além do mais, a obra também ganha outros contornos com a inserção deliberada de novos signos (visuais, sobretudo): roupas, objetos de decoração, fisionomias, cenários e tantos outros detalhes não mencionados no livro original, e que funcionam dentro da lógica das histórias em quadrinhos. É adequado, por conta dessas alterações estimáveis, conceber a tradução intersemiótica (ou *transmutação*, segundo a terminologia de Jakobson) não como uma substituição ponto a ponto de alguns signos por outros, mas como uma completa reformulação da mensagem original. “Ao traduzir de uma língua para outra”,

² “Uma história adaptada não é uma cópia em nenhum modo de reprodução, seja mecânica ou qualquer outra. Ela é repetição, mas sem replicação, aproximando o conforto do ritual e do reconhecimento ao prazer da surpresa e da novidade. Como adaptação, ela envolve tanto memória, quanto mudança; tanto persistência, quanto variação”.

afirma Jakobson (2014, p. 65), “substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua”, de modo que “o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”, mas que não são, na verdade, totalmente equivalentes. É essa também a opinião de Patrícia Pirota (2014, p. 87, *apud* RODRIGUES, 2017, p. 18-19):

Na passagem de uma linguagem para a outra [...] ou de um suporte para o outro, a estrutura narrativa é modificada, transformada e recriada. É necessário que se analise quais são essas transformações, quais as características que interferem no produto final, e em que medida a forma, e as mediações técnicas e gráficas podem interferir no conteúdo.

Não só a narrativa é modificada, mas também os cenários e a própria caracterização (física e psicológica) das personagens. Por outro lado, nem todo o livro original desaparece ou vira desenho: as suas palavras, selecionadas pelo roteirista, ressurgem envolvidas por imagens, inscritas em balões e quadros. A obra adaptada, na verdade, fica ao meio do caminho entre a palavra e a figura, como a maior parte das histórias em quadrinhos – nem o desenho é mera ilustração do texto, nem o texto é mera legenda da imagem. Assim pensa Will Eisner, para quem o gênero é, por definição, um híbrido entre ilustração e prosa:

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 1989, p. 8)

Para Patrícia Kátia da Costa Pina (2014, p. 29), da mesma forma, as histórias em quadrinhos “partilham com a literatura algumas peculiaridades de linguagem” – ambas possuem ambientação, tempo, foco narrativo etc. –, mas esses elementos são “‘traduzidos’ para o hibridismo da linguagem quadrínica”, quer dizer, são “construídos visualmente, com algum apoio verbal”. Em suma, a fusão entre imagem e texto dá origem a um novo objeto que não é um, nem outro, e que dispõe de meios que nenhuma das duas outras linguagens poderia oferecer isoladamente³. Como destacado por Fábio

³ Kátia da Costa Pina também menciona o trabalho de Waldomiro Vergueiro, segundo o qual “a interligação do texto com a imagem existente nas histórias em quadrinhos amplia a compreensão de conceitos de uma forma que qualquer um dos códigos, isoladamente, teria dificuldades para atingir. Na medida em que essa interligação texto/imagem ocorre nos quadrinhos com uma dinâmica própria e complementar, representa muito mais do que o simples acréscimo de uma linguagem a outra – como acontece, por exemplo, nos livros ilustrados –, mas a criação de um novo nível de comunicação” (VERGUEIRO, 2009, p. 22 *apud* PINA, 2014, p. 30).

Guedes Rodrigues (2017, p. 25), “contar uma história não é o mesmo que mostrá-la ou interagir com ela”, exatamente porque “cada modo aciona mecanismos cognitivos diferentes a partir de recursos de expressão também diferentes”.

Uma adaptação de terror

O próprio livro nos informa que a adaptação de *Noite na taverna* para os quadrinhos se inspira graficamente nas duas principais revistas de terror publicadas no Brasil: *Calafrio* (1981-1993) e *Mestres do Terror* (1981-1993), ambas publicadas pela editora D-Arte, fundada pelo quadrinista Rodolfo Zalla, também convidado para ilustrar esta adaptação por conta de sua “grande experiência nos quadrinhos em preto e branco” (SERIACOPI, 2011, p. 91). Não por acaso, os fortes contrastes entre o preto e o branco, aqui evocados com o objetivo de envolver e atualizar a atmosfera soturna do livro original, são uma conhecida marca dos quadrinhos de terror – passagens como a que mostra Solfieri perseguindo a mulher desconhecida na página 11 da revista, por exemplo, parecem também fazer referência ao universo dos filmes *noir*. Não há nenhuma arbitrariedade no estilo adotado. Associando Álvares de Azevedo a uma estética já carregada de sentidos na imaginação do leitor familiarizado com o universo do terror, os autores da adaptação procuraram estimular um diálogo prolífico entre os contos de *Noite na taverna* e as histórias em quadrinhos dos anos 80:

A despeito das diferentes "assinaturas" do traço de cada quadrinista, as ilustrações em preto e

branco e a atmosfera de horror garantem à HQ a unidade visual necessária para que componha uma obra coesa. Como o próprio Reinaldo [Seriacopi] já revelou, essa atmosfera faz clara referência a duas publicações de muito sucesso no Brasil dos anos 1980: as revistas *Mestres do Terror* e *Calafrio*. (ibid., p. 91)

Segundo depoimento de Reinaldo Seriacopi, o roteiro da adaptação preservou quanto possível o texto original, mas abriu mão de passagens que “não tinham como ser desenhadas – digressões, a leitura de um longo poema, coisas do gênero” (ibid., p. 91). Assim, podemos dizer que lemos o texto de Álvares de Azevedo na história em quadrinhos, mas consideravelmente despido de reflexões e descrições (este segundo elemento, sobretudo, é tomado pelo desenho). É inegável que a ênfase da adaptação está na narrativa. Palavras, por exemplo, foram substituídas (“insânia” por “loucura”, “roubador” por “ladrão”, “capela” por “grinalda”); ênclises foram transformadas em próclises; frases inteiras foram simplificadas etc.; tudo em prol da ação, da leitura fluida.

Perdas e ganhos da roteirização

A página inicial da revista apresenta didaticamente os seis protagonistas (com exceção de Archibald) que, turno a turno, contarão suas histórias – dada a extensão limitada deste trabalho, me limitarei a analisar apenas três delas. O primeiro capítulo, *Uma noite do século*, é aberto com uma imagem panorâmica que situa o leitor em meados do século XIX;

vemos os casacos, os chapéus, os vestidos, as portas e janelas da moda, a rua revestida de pedras, o carro puxado por cavalo (uma lamparina o acompanha) e, sobretudo, os guarda-chuvas – chove abundantemente no primeiro quadro, e os traços esfumados do grafite tonalizam o ambiente sorumbático. Não há nada similar no livro de Álvares de Azevedo, a não ser por uma frase que sugere a passagem de um relâmpago e a presença de nuvens negras no céu (AZEVEDO, 1878, p. 1-2). Uma porta aberta nos indica que a narrativa se passa no interior do estabelecimento retratado. Encontramos os nossos protagonistas, no segundo quadro, sentados à mesa, bebendo e fumando cachimbos. Duas mulheres parecem servir mais vinho. A decoração sugere que estão em uma taverna (há barris ao fundo, uma garrafa deitada sobre a mesa, canecas e copos). A primeira frase que lemos é de Archibald, “Vinho! Vinho! Não vês que as taças estão vazias e bebemos o vácuo, como um sonâmbulo?” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 6), enquanto que a frase de abertura do livro de Álvares de Azevedo provém de Johann, “Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia?” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 1). Assim tem início o primeiro debate filosófico do livro, e assim também é apresentado o aspecto caótico da taverna: as mulheres dormem, Arnold cambaleia e adormece “murmurando as canções de orgia de Tieck” (no quadro da adaptação, por outro lado, estão todos dispostos e não há menção ao nome de Ludwig Tieck). Os primeiros diálogos do texto original, suprimidos pelo roteirista, dão logo a entender que Álvares de Azevedo se insere na corrente de um Alfred de Musset ou de um Lord Byron, tanto estilística quanto

ideologicamente – “Não há por ora vida bastante nas veias do homem? não borbulha a febre ainda as ondas do vinho? não reluz em todo o seu fogo a lâmpada da vida na lanterna do crânio?” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 2). Todas essas referências de cenário, descrições fantásticas e mesmo o vocabulário interessam profundamente ao estudo do ultrarromantismo brasileiro. Algo da contextualização literária, portanto, se perde com a passagem do conto para os quadrinhos.

Boa parte do primeiro capítulo, no texto original, é dedicada a discussões filosóficas. Embora inseridas no roteiro adaptado, essas discussões são simplificadas – as personagens de Álvares de Azevedo, por exemplo, mencionam muitos autores que, na HQ, são completamente ocultados. Além do já mencionado Ludwig Tieck, também o “fichtismo” (de Johann Fichte) desaparece da frase “É o Fichtismo na embriaguez! Espiritualista, bebe a imaterialidade da embriaguez!” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 2), assim como menções posteriores a Schiller, Platão, Schelling, Spinoza, Mablebranche, Hoffman e, já no segundo capítulo, Pierre de Brantôme. Frases reflexivas como “O fumo é a imagem do idealismo, é o transunto de tudo quanto há mais vaporoso naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma!” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 2), ou

Como Schiller o disse, o átomo da inteligência de Platão foi talvez para o coração de um ser impuro. Por isso eu vo-lo direi: se entendeis a imortalidade pela metempsicose, bem! talvez eu creia um pouco: — pelo Platonismo, não! (AZEVEDO, Op. Cit., p. 3)

ou ainda

No outro tempo o sonho da minha
cabeceira era o espírito puro
ajoelhado no seu manto argênteo,
num oceano de aromas e luzes!
Ilusões! a realidade é a febre do
libertino, a taça na mão, a lascívia
nos lábios e a mulher seminua,
trêmula e palpitante sobre os joelhos.
(AZEVEDO, Op. Cit., p. 4)

são suprimidas.

Algumas sentenças, por outro lado, encurtadas no processo de adaptação, mudaram de sentido. A frase “quando me vierdes falar em poesia eu vos direi: aí há folhas inspiradas pela **natureza ardente daquela terra** como nem Homero as sonhou” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 4-5, grifo meu), que se refere à poesia produzida no mesmo território em que se produziram os “livros santos”, quando adaptada, se transforma em “aí há folhas inspiradas pela natureza como nem Homero as sonhou” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 8). Com a eliminação do dêitico e do adjetivo que explicita a qualidade ardente daquela terra específica, perdemos toda a referência da frase – ganha-se, por outro lado, um grande e abstrato espaço de especulação sobre a “natureza”. Também a sentença “o fim do homem é o prazer” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 5) se transforma em “a felicidade do homem está no prazer” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 8), alterando consideravelmente o valor filosófico da frase – afinal, deve-se tomar o conceito de “fim” por um sinônimo de “felicidade”?

O conto de Solfieri, ilustrado por Franco da Rosa, começa com uma imagem panorâmica de Roma. O céu, extremamente negro (as nuvens atravessam a lua), contrasta com os prédios resplandecentes. Uma coruja nos assiste ao canto esquerdo do quadro, enquanto uma inscrição aparece ao canto inferior direito: “... a noite ia bela em Roma, cidade do fanatismo e da perdição” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 10). Este quadro, à força de concisão, tenta abraçar uma descrição mais completa oferecida por Álvares de Azevedo:

Sabei-lo. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o Crucifixo lívido. É um requeimar de gozo blasfemo que mescla o sacrilégio a convulsão do amor, o beijo lascivo a embriaguez da crença! (AZEVEDO, Op. Cit., p. 7)

A descrição original de Azevedo, mais uma vez, o aproxima de Byron e de Musset – ambos alimentavam uma visão tanto quanto “casanovista” da Itália. A adaptação, contudo, omite tanto a descrição inicial, quanto a epígrafe: dois versos do *Cain* de Byron.

Se todas as palavras do primeiro capítulo apareciam inseridas na ação por meio de balões, a maioria dos quadros deste capítulo apresenta um tipo de ligação entre palavra e imagem que Scott McCloud chamou “específica de palavras”, quer dizer, “as figuras ilustram, mas não acrescentam quase nada a um texto” (MCCLOUD, 1995, p. 153), tornando as imagens meramente ilustrativas:



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 10)

Apenas a ilustração do terceiro quadro fornece alguma informação omitida no texto: a mulher na janela chorava. Ainda assim, devemos reconhecer que o jogo de contrastes, a persistente figuração das silhuetas e a caracterização “mandrakeana” de Solfieri também são signos que evocam referências e estimulam leituras distintas das sugeridas pelo conto original – se a narração de Álvares de Azevedo nos remete a um universo permeado pelas personagens do ultrarromantismo, os desenhos de Franco da Rosa nos devolvem ao universo *pop* do terror no século XX.

As ilustrações, por outro lado, são incapazes de transmitir algumas ideias sutis do livro original. Enquanto Solfieri persegue a mulher que o conduz ao cemitério, por exemplo, diz o seguinte: “apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos

de órfãos”, ou “em torno dela passavam as aves da noite” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 8). Nada disso está na HQ.

Com o retorno do protagonista a Roma, ficamos sabendo (na versão original) que ele participou de uma orgia, que se deitou com a condessa Bárbara – imaginamos a sua “forma nua e adormecida com a febre nas faces e a lascívia nos lábios úmidos, gemendo ainda nos sonhos como na agonia voluptuosa do amor” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 9) –, e que só então se deslocou ao “lugar escuro”, apenas identificado com o auxílio de dois elementos: as janelas e as estrelas – “quando dei acordo de mim, estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 9). Na adaptação, perdemos a ilustração da condessa Bárbara e a bela descrição do templo iluminado pelas estrelas. Em lugar disso, encontramos um lacônico “quando percebi, estava em uma igreja” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 13). A luz débil de apenas “quatro círios” ilumina o caixão semiaberto da morta, mas a ilustração dos quadrinhos nos mostra uma igreja exageradamente iluminada.



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 13)

Somos informados de que Solfieri, por conta da expressão de surpresa que deliberadamente estamparam em seu rosto, se espanta ao reconhecer o “anjo do cemitério”. Em seguida, ele toma nos braços a defunta pesada “como chumbo” e a despe. Maravilhado com a lividez da moça, afirma: “era mesmo uma estátua, tão branca era ela” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 10). Na adaptação, ao contrário, Solfieri não a despede e, além do mais, diz o seguinte: “meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Caí em perdição” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 14). “Cair em perdição” é frase que acrescenta tintas morais ao conto, quando a frase original é “cevei em perdição aquela vigília” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 10).

Ao chegar em casa, Solfieri deita a mulher na cama e, depois de entreter alguns convidados inesperados, a encontra rindo “de um rir convulso como a insânia e frio como a folha de uma espada. Trespasava de dor o ouvi-la” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 12). A reprodução dessa frase na revista em quadrinhos perde muito da sutileza original: “ria de um rir convulso como a insânia” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 16), e só. O desenho, francamente negligenciável pela falta de minúcia, não é capaz de compensar a transição.

Terminado o conto, um dos colegas questiona a veracidade da narrativa, ao que Solfieri responde: “Pelo inferno que não [que não está mentindo]! Por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas, pela perdição que não!” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 13). A resposta na adaptação, por outro lado, omite a referência feita a Messalina e a substituiu simplesmente por “prostituta”: “Pelo inferno que não! Juro por meu pai, que era conde e bandido, e

por minha mãe, que era a bela prostituta das ruas” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 18). Um *close-up* no rosto de Solfieri denuncia a sua consternação ao revelar que ainda leva a grinalda da defunta ao pescoço.

O protagonista e contador do terceiro capítulo do livro – iniciado com uma epígrafe do *Childe Harold* de Byron, suprimida na HQ – é Bertram, descrito como “uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitaram ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 15). A adaptação não fornece essa descrição e também não menciona a passagem no texto original em que Bertram compara a si mesmo com Otelo e a andaluza de sua narrativa, Ângela, com Desdêmona (comparará também o marido de Ângela a Otelo) – outra referência perdida. O primeiro quadro do terceiro capítulo figura Bertram e Ângela se entreolhando furtivamente – o cenário é a catedral de Cádiz; a caixa textual do quadro explicita que Cádiz está situada ao sul da Espanha, artifício didático de que Álvares de Azevedo não se utiliza. A caracterização da moça espanhola sugere a sua audácia e a sua origem – o texto que acompanha o quadro a apresenta como uma “linda donzela, daquele moreno típico da região” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 20). A descrição de Álvares de Azevedo, cuja atmosfera o aproxima mais uma vez do universo ultrarromântico, nos parece cheia de nuances perdidas:

Andaluzas! Sois muito belas! Se o
vinho, se as noites de vossa terra, o
lunar de vossas noites, vossas flores,
vossos perfumes são doces, são
puros, são embriagadores, vos ainda
o sois mais! Oh! Por esse eivar a eito

de gozos de uma existência fogosa
 nunca pude esquecer-vos!
 Senhores! Aí temos vinho de
 Espanha, enchei os copos — à saúde
 das Espanholas! (AZEVEDO, Op.
 Cit., p. 16)

A descrição do retorno do protagonista à Espanha é também repleta de simplificações na HQ. Enquanto o Bertram de Álvares de Azevedo descreve as noites ardentes que passou ao lado da já casada Ângela com lágrimas, saudades, beijos, sonhos e maldições, o quadrinho da edição adaptada reduz tudo a “noites de loucura”. Comparemos: “Muito ardentes foram aquelas horas de amor e de lágrimas, de saudades e beijos, de sonhos e maldições para nos esqueceremos um do outro” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 17) e “Foram muitas noites de loucura” (SERIACOPI, Op. Cit., p. 22). Eu gostaria de destacar, por outro lado, um quadro que nos informa apenas visualmente, contando apenas com o auxílio da expressão facial, que Ângela ainda sente alguma coisa (dúbia, talvez?) pelo protagonista:



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 21)

A sequência que ilustra como Ângela, no escuro, revela a Bertram o assassinato de seu filho e seu marido, mantém um equilíbrio razoável entre informações textuais e informações verbais que, neste caso, se tornam independentes, configurando uma boa relação entre o que vemos e o que lemos:



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 22)

Note-se que o escuro e o contraste entre preto e branco foi bem aproveitado nessa sequência. Os *close-ups* dos quadros três e quatro, sobretudo, nos fornecem informações

(por meio das expressões faciais) descritas por Álvares de Azevedo, mas ocultadas no texto da HQ – o riso algo insano de Ângela e o estranhamento algo confuso de Bertram.

Em outra sequência, três quadros são suficientes para ilustrar todas as atividades a que Bertram se entregou tentando esquecer a sua amante (Ângela, lembremos, o abandona). A adaptação nos conta inteiramente por imagens o que Álvares de Azevedo descreve com palavras:



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 23)

A autonomia das imagens abre um grande espaço para a especulação do leitor. Dispondo os desenhos dessa forma, o ilustrador optou por uma sequência que Scott McCloud (1995, p. 71) chamou “cena-a-cena”: ela exige “raciocínio dedutivo” e nos leva “através de distâncias significativas de tempo e espaço”. Ou seja, confrontado com as ilustrações sem demarcação verbal, o leitor se vê forçado a construir um sentido, a reconhecer uma linearidade entre os quadros.

Na Itália, Bertram tenta cometer suicídio, mas é salvo por um navio; nele, se apaixona e mantém um romance secreto com a esposa do capitão. Toda a longa descrição que Álvares de Azevedo faz dessa mulher e dos romances mantidos pelos marinheiros é contraída em meia dúzia de quadros na HQ. Por outro lado, o duelo com o navio pirata ganha vivacidade: na obra original, ele é contado em terceira pessoa e sem diálogos, mas a adaptação nos apresenta uma sequência viva, repleta de conversas, gritos e onomatopeias. A escolha dos adaptadores, além de acrescentar dinâmica à obra, *presentifica* a ação para o leitor:



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 26-27)

Há também, neste capítulo, algumas referências que inserem a obra original em um contexto literário específico, mas são ignoradas pelos adaptadores: Bertram, por exemplo, aproxima o seu relacionamento desleal com aquele de Satã e Eloá (se refere a um poema de Alfred de Vigny); ele também faz menção ao Don Juan byroniano (personagem que, como ele, sofre um naufrágio) e o toma por inspiração pessoal: “Vós que lestes o Don Juan, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele...” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 26). O oceano turbulento parecia ao Bertram da obra original como “aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos de Milton” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 27), mas a referência ao *Paradise Lost* é ignorada nos quadrinhos. Em meio à tempestade, o Bertram de Álvares de Azevedo afirma que ria “como o gênio do ceticismo naquele deserto” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 26), mas o protagonista da HQ não esboça nenhuma reação do tipo – nada que possamos perceber pelo texto ou pelo desenho.

Representação do ceticismo e da loucura também é o velho anônimo que interrompe a narração da novela para lançar uma discussão sobre a vida humana, mas sua aparição é completamente suprimida na história adaptada – desnecessário dizer que a HQ perde, por conta dessa escolha, menções a muitos escritores influentes na obra de Álvares de Azevedo (Bocage, Dante, Byron, Shakespeare, Marlowe e outros mais). Podemos mesmo dizer que a aparição do velho direciona a narrativa de Bertram para uma reflexão sobre a instabilidade humana:

O gênio, a águia altiva que se perde
nas nuvens, que se aquece no eflúvio

da luz mais ardente do sol — cair assim com as asas torpes e verminosas no lodo das charneças? Poeta! Porque no meio do arroubo mais sublime do espírito, uma voz sarcástica e mefistofélica te brada — meu Faust, ilusões! [...] Don Juan! Porque chores a esse beijo morno de Haideia que desmaia-te nos braços? A prostituta vender-tos-á amanhã mais queimadores! Miséria! E dizer que tudo o que há de mais divino no homem, de mais santo e perfumado na alma se infunde no lodo da realidade, se revolve no charco e ache ainda uma convulsão infame para dizer — sou feliz!... (AZEVEDO, Op. Cit., p. 31)

A discussão é resumidíssima na HQ. Os adaptadores preferiram saltar logo para o confronto entre o velho capitão e Bertram. Enquanto o protagonista do texto original, tomado pelo ceticismo, ri dos rogos do homem que lhe salvou a vida — “eu ri-me do velho” (AZEVEDO, Op. Cit., p. 33) —, o Bertram da história em quadrinhos responde às súplicas com uma expressão de raiva que altera completamente a sua personalidade. É digno de nota, por outro lado, a independência dos desenhos em relação ao texto durante o combate e ao longo das cenas subsequentes:



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 31)

Perde-se em reflexão, ganha-se em dinâmica. O texto se torna mais atrativo com a presentificação dos atos. Note-se também que esse trecho dos quadrinhos adquire uma expressividade superior àquela que lemos na obra original. Álvares de Azevedo não diz nada a respeito das sensações que Bertram ou mesmo a esposa do capitão teriam sentido ao comerem-lhe a carne. Rubens Cordeiro, por outro lado, acrescenta uma poderosa expressão de angústia aos rostos dos dois sobreviventes:



(SERIACOPI, Op. Cit., p. 32)

As palavras, diante dos *close-ups*, das lágrimas e gestos pesarosos, são desnecessárias.

Conclusão

Neste trabalho, foi minha intenção fazer algumas pequenas considerações a respeito da adaptação de *Noite na taverna* – mais especificamente, a respeito dos seus três primeiros capítulos. Elenquei alguns ganhos e perdas decorrentes da passagem de uma linguagem para outra e busquei, sobretudo, destacar quais informações do texto original foram perdidas nos quadrinhos, quais descrições se transformaram em desenhos e quais informações foram acrescentadas com a ilustração das cenas. Eu gostaria de frisar que esses recortes estão ligados à intenção dos adaptadores

que, como vimos, privilegiaram o desenvolvimento narrativo em detrimento da ambientação intelectual e das divagações filosóficas – podemos esperar, assim, um texto muito mais simples e dinâmico.

De modo geral, me parece que a adaptação do enredo foi bem sucedida, mas nem sempre compensa as informações perdidas: as imagens, por exemplo, são negligenciáveis em muitos momentos da HQ, justamente porque se submetem à narração (já simplificada) e acrescentam poucas informações à mensagem verbal. Por outro lado, as ilustrações têm o grande mérito de nos remeter ao campo da cultura *pop* do século XX, instigando o leitor a reconhecer analogias entre as revistas de quadrinhos (sobretudo as de terror), o cinema *noir* e a literatura ultrarromântica.

Na obra adaptada, todas as epígrafes desaparecem; referências a pensadores, escritores e mesmo a personagens comuns do imaginário ultrarromântico são quase inteiramente eliminadas em favor de uma clareza narrativa que esvazia o livro de seu contexto histórico e artístico. Privilegia-se, portanto, a ação, a leitura fluida. Se os artistas quiseram, como me parece, tornar as aventuras de Álvares de Azevedo mais interessantes aos olhos dos estudantes de nível escolar, é preciso reconhecer que obtiveram sucesso.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Lisboa: Tipografia de J. H. Verde, 1878.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova Iorque: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- MCCLLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2008.
- MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.
- PINA, Patrícia Kátia da Costa. *A literatura em quadrinhos: formando leitores hoje*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2014.
- RODRIGUES, Fábio Guedes. *Enquadramentos literários: literatura e quadrinhos*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade da Letras. Belo Horizonte, 2017.
- SERIACOPI, Reinaldo. *Noite na taverna*. Roteiro de Reinaldo Seriacopi; arte de Arthur Garcia *et al.* São Paulo: Ática, 2011.