

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Cláudia Erthal

**IMPLICAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM *A ARTE DE PRODUZIR
EFEITO SEM CAUSA* E *O GRIFO DE ABDERA* DE LOURENÇO
MUTARELLI**

Santa Maria, RS
2023

Cláudia Erthal

**IMPLICAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM
CAUSA E O GRIFO DE ABDERA DE LOURENÇO MUTARELLI**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras**.

Orientador: Prof. Lizandro Carlos Calegari

Santa Maria, RS
2023

Erthal, Cláudia
IMPLICAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM A ARTE DE PRODUZIR
EFEITO SEM CAUSA E O GRIFO DE ABDERA DE LOURENÇO
MUTARELLI / Cláudia Erthal.- 2023.
173 p.; 30 cm

Orientador: Lizandro Carlos Calegari
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2023

1. Literatura Contemporânea 2. Multimídia 3.
Autoficção 4. Metaficção 5. Novela
Gráfica I. Calegari, Lizandro Carlos II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, CLÁUDIA ERTHAL, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Tese) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Cláudia Erthal

**IMPLICAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM
CAUSA E O GRIFO DE ABDERA DE LOURENÇO MUTARELLI**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras**.

Aprovada em 30 de julho de 2023.

**Prof. Dr. Lizandro Carlos Calegari (UFSM)
(Presidente)**

Prof. Dr. Gérson Luis Werlang (UFSM)

Prof. Dr. Pedro Santos Brum (UFSM)

Prof. Dr. João Luis Ourique (UFPEl)

Prof^a. Dr^a. Ana Paula Porto (URI-FW)

Santa Maria, RS
2023

Aos meus pais, Ivanor e Benilde, por várias vidas nesta vida.

Eu terei de mostrar-lhe o que há dentro de mim – uma peculiaridade, uma fraqueza, uma doença mental, se preferir – se você puder compreender que um abismo sem ponte, intransponível, me separa tanto dos textos que eu presumo escrever, quanto dos que eu escrevi, estes textos que eu hesito chamá-los meus, tão estranhos me parecem.
(Hugo von Hofmannsthal)

RESUMO

IMPLICAÇÕES INTERMIDIÁTICAS EM *A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA* E *O GRIFO DE ABDERA* DE LOURENÇO MUTARELLI

AUTORA: Cláudia Erthal

ORIENTADOR: Lizandro Carlos Calegari

Este trabalho busca analisar os aportes hibridizados e intermidiáticos e a combinação de mídias em *A arte de produzir efeito sem causa* e *O grifo de Abdera*, do escritor Lourenço Mutarelli. A análise também revela o uso de recursos como intertextualidade, autorreferencialidade, (auto)paródia e (auto)ironia nos conjuntos narrativos. O segundo romance se configura metaficcional, apresentando um desdobramento de planos narrativos, que sedá pela combinação romance e novela gráfica. A base teórica que endossa essa discussão parte dos pressupostos de Todorov (1980) Bakhtin (2014) a respeito da capacidade do romance de absorver outros gêneros, estendendo para as noções de hibridismo no romance contemporâneo, observado a partir da literatura moderna, conforme Candido (1989), Pellegrini (2003), Perrone- Moises (2016) e Resende (2008). Metodologicamente, a investigação será interdisciplinar, bibliográfica e comparativa, apoiando-se nos modelos teóricos e analíticos intermidiáticos, apresentados por Rajewsky (2012) e Elleström (2017), bem como a abordagem da imagem articulada aos textos escritos proposta por Santaella (2012). A análise também se vincula à perspectiva dialética e sociológica, considerando as necessárias articulações dos textos com o contexto extraliterário.

Palavras-chave: Hibridismo. Intermidialidade. Autorreferencialidade. Metaficção.

ABSTRACT

INTERMIDIATIC IMPLICATIONS IN *A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA* E *O GRIFO DE ABDERA* BY LOURENÇO MUTARELLI

AUTHOR: Claudia Erthal
ADVISOR: Lizandro Carlos Calegari

This work seeks to analyze the hybridized and intermedial contributions and the combination of media in *A arte de produzir efeito sem causa* and *O grifo de Abdera*, by Lourenço Mutarelli. The analysis also reveals the use of resources such as intertextuality, self-referentiality, (self)parody and (self)irony in the novels. The second novel is metafictional, presenting more than one narrative planes, which occurs through the combination of novel and graphic novel. The theoretical reference of this discussion is based on Todorov (1980) and Bakhtin (2014) regarding the capacity of the novel to absorb other genres, extending to the notions of hybridism on contemporary literature, observed from modern literature, according to Candido (1989), Pellegrini (2003), Perrone-Moises (2016) and Resende (2008). Methodologically, the investigation is interdisciplinary, bibliographical and comparative, relying on intermedia theoretical and analytical models, presented by Rajewsky (2012) and Elleström (2017), as well as the approach of the articulation of image and written texts proposed by Santaella (2012). The analysis is also linked to the dialectical and sociological perspective, considering the necessary articulations of the texts with the extraliterary context.

Keywords: Hybridism. Intermediality. Self-Referentiality. Metafiction.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 -	Desenho circular.....	88
FIGURA 2 -	Desenhos de cubos multidimensionais.....	89
FIGURA 3 -	Composição intermediática.....	90
FIGURA 4 -	Transposição de cena de filme com a figura do professor.....	128
FIGURA 5 -	Transposição de cena de filme com a figura do professor.....	128
FIGURA 6 -	Transposição de cena de filme com a utilização da mesma personagem feminina.....	133
FIGURA 7 -	Transposição de cena de filme com a utilização da mesma personagem feminina.....	134
FIGURA 8 -	Referência intermediática ao filme de Kubrick.....	135
FIGURA 9 -	Referência intermediática a “O planeta dos macacos”.....	136
FIGURA 10 -	Referência intermediática a “O planeta dos macacos”.....	137
FIGURA 11 -	Figura 1 - Figura associada à personagem de <i>O filho mais velho de Deus</i>	137
FIGURA 12 -	Desenho em <i>close</i> da mosca.....	138
FIGURA 13 -	Modo de composição associado ao fanzine em <i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	149
FIGURA 14 -	Modo de composição derivado do fanzine em <i>XXX</i>	150
FIGURA 15 -	O olho no espelho em <i>Degraçados</i>	152
FIGURA 16 -	Saturação de informações verbais e visuais nas páginas de <i>Transubstanciação</i>	153

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	HIBRIDISMO E INTERMIDIALIDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS.....	19
2.1	HIBRIDISMO, INACABAMENTO E AMBIGUIDADES NO GÊNERO ROMANCE.....	22
2.2	HIBRIDISMO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....	26
2.3	INTERMIDIALIDADE.....	31
2.4	PERCEPÇÃO E LEITURA DE TEXTOS VERBAIS E VISUAIS.....	40
2.5	CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA INTERMIDIALIDADE NO(S) ROMANCE(S).....	46
3	FRAGMENTOS INTERMIDIÁTICOS OU IMAGENS DA ESCRITA EM A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA.....	49
3.1	FRAGMENTOS ILUSTRATIVOS.....	49
3.2	RELAÇÕES COM AS PROPOSTAS VANGUARDISTAS.....	53
3.3	INTERTEXTOS QUE SE MISTURAM NA NARRATIVA.....	55
3.4	NARRANDO EFEITOS: RELAÇÃO ENTRE ELEMENTOS E VOZES NARRATIVAS.....	61
3.5	RELAÇÕES ENTRE AS EPÍGRAFES DO LIVRO.....	73
3.6	OS PACOTES MISTERIOSOS.....	76
3.7	SONHOS E PERCEPÇÃO DA REALIDADE.....	81
3.8	LEITURA DE IMAGENS OU IMAGENS DA ESCRITA.....	85
4	AUTORREFERENCIALIDADE, METAFICCIONALIDADE E COMBINAÇÃO DE MÍDIAS EM O GRIFO DE ABDERA.....	96
4.1	ESTRUTURA E VOZES NARRATIVAS.....	97
4.2	AUTORREFERENCIALIDADE E METAFICCIONALIDADE.....	109
4.3	DUPLOS E VOZES NARRATIVAS.....	114
4.4	LEITOR.....	120
4.5	REFLEXÕES E AUTOCRÍTICAS DO NARRADOR-AUTOR.....	122
4.6	A NOVELA GRÁFICA XXX NO CONJUNTO MIDIÁTICO.....	126
4.7	CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO CONJUNTO MIDIÁTICO.....	147
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149

BIBLIOGRAFIA.....	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158

1 INTRODUÇÃO

As narrativas literárias modernas já nos apresentaram inovações estruturais intrinsecamente relacionadas ao modo como o pensamento artístico foi sendo (re)elaborado em seu desenvolvimento histórico. Isso ocorre porque o fazer criativo sempre está em consonância com as transformações do universo extraliterário. É por esse motivo que as obras literárias podem ser lidas como modelos representacionais de contextos sociais e históricos específicos.

As transformações ocorridas já na alta modernidade, que nos permitem observar a orientação de algumas produções literárias para a polifonia, dialogismo, hibridismo, em um viés autoparódico e autoirônico, ou ainda, metaficcional, o que se assenta aos estudos realizados por Bakhtin, convoca uma reformulação crítica no(s) leitor(es) e do escritor em relação à sua própria escrita.

É nesse sentido que entendemos o direcionamento autocrítico, autorrefencial, autoirônico e autoparódico, bem como o jogo metaficcional, que se apresentam na obra do escritor contemporâneo Lourenço Mutarelli, e sua agudização e confluência em *O grifo de Abdera*. Nesse romance, observamos a necessidade de o escritor refletir sobre seu fazer criativo e, ao mesmo tempo, expor esse processo aos seus leitores, criando com estes um diálogo no sentido de que expõe elementos autorreferenciais remissivos à sua obra, mesclando-se ao narrador-personagem e ao protagonista do romance, os quais entendemos serem facetas de fazeres criativos do escritor empírico.

Nosso corpus de análise corresponde às inter-relações entre textos verbais e visuais, ou seja, implicação intermediária nas estruturas dos romances *A arte de produzir efeito sem causa* e *O grifo de Abdera* de Lourenço Mutarelli, considerando que essas implicações não podem ser compreendidas ou classificadas da mesma maneira em cada um deles. *O grifo de Abdera* apresenta uma novela gráfica no interior da narrativa romanesca, combinando-se de modo a criar uma interdependência, uma simbiose com o plano geral da narrativa. Já as ilustrações que aparecem em *A arte de produzir efeito sem causa* têm como principal efeito ressaltar a preexistência do texto verbal, criando uma relação próxima a de correspondência com o que é narrado.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, destacamos a utilização das ilustrações, que aparecem em cor azul, imitando a cor da caneta descrita no romance como a utilizada pela protagonista para compor seus desenhos e gráficos: “A caneta

é azul. Não, a tinta da caneta é azul. Escreve em azul. Escreve em azul sobre o fragmento amarelado” (MUTARELLI, 2008, p. 136). Além disso, esses elementos ilustrativos e os excertos de outros gêneros discursivos se inserem na narrativa por meio de um processo de colagem ou montagem, procedimento que, reforçado pelas alternâncias entre ilustrações e escrita, acentua a percepção de fragmentação narrativa. Fragmentação esta que, observada no nível estrutural, parece associar-se aos lapsos mentais vivenciados pelo protagonista, os quais se materializam visualmente pelos gráficos mentais sem lógica aparente, criados a partir da composição de letras ao acaso.

A participação de recursos gráficos, mescla de elementos visuais e verbais corresponde a um recurso característico das novelas gráficas e fanzine. Isso se faz presente em *O grifo de Abdera*, já que a novela gráfica XXX, produzida pelo protagonista do romance, é inserida no projeto gráfico do livro, sendo aquela permeada de elementos composicionais próprio do fanzine, o que é apresentado pelo narrador no plano geral da narrativa: “O quadrinho não foi publicado por uma editora. Foi feito como fanzine. Impresso em xerox, em preto e branco, e paginado, grampeado, cortado, montado e distribuído pelo próprio Oliver.” (MUTARELLI, 2015, p. 31). Essa informação crítica do narrador se mostra visualmente ao leitor na composição da novela gráfica de Oliver, que se apresenta em preto e branco de modo a não se distinguirem as cores de imagens coladas ou sobrepostas, trazendo ao mesmo tempo gestos e manuscritos sobrepostos a essas imagens.

Ainda, pelo fato de conter uma novela gráfica em sua estrutura, esse romance acena um movimento metaficcional para além de sua unidade midiática, promovendo uma autorreflexão em torno do conjunto das produções do escritor. Nesse caso, a formação do escritor enquanto escritor de novelas gráficas talvez se apresente esclarecedora em relação ao fato de ele apresentar a tendência de inserir elementos visuais e gráficos em seus romances. Essa tendência pode ser observada já em *A arte de produzir efeito sem causa*, mas também em outros romances do escritor, o que nos dá indícios de que ele possivelmente busque criar gradativamente um diálogo entre suas produções com seus leitores, estabelecendo uma extensão entre novelas gráficas e romances. Essa tentativa de diálogo do escritor com seus leitores possibilita considerar ainda a hipótese de que ele busque criar um projeto literário intermidiático. Além disso, isso nos dá elementos para situar o escritor em seu contexto literário e cultural de produção, destacando as referências desse cenário que se fazem

presentes em sua produção, sobretudo a própria técnica do *fanzine*, que pode ser observada nas descrições que estão no plano geral da narrativa e na própria forma composicional da novela gráfica inserida em *O grifo de Abdera*.

De todo modo, as duas narrativas literárias que compõem o nosso objeto em alguma medida “inter-mídiã” características de outra mídia, tanto pela inserção de elementos visuais gráficos ilustrativos quanto de uma novela gráfica no interior do discurso narrativo. Nesse último caso, essa inter-relação entre narrativa literária verbal e gráfica visual parece criar uma mediação ou diálogo entre os dois gêneros literários, romance e novela gráfica.

Nesse sentido, percebemos semelhanças dos aspectos que se evidenciam na obra do referido escritor com as transformações estruturais e reflexões autocríticas disponibilizadas pelos escritores modernos. Isso é possível porque as relações entre diferentes discursos, interdiscursividade e intertextualidade, abriram espaço, assim, para a problematização em relação ao próprio discurso com a obra, o que parece ser o ponto central nas obras analisadas neste trabalho.

Sendo assim, essa análise corrobora a constatação de que as manifestações de projetos intelectuais que recorrem a várias tipologias discursivas, ou seja, o escritor múltiplo, tem se acentuado no cenário cultural brasileiro e internacional nas últimas décadas, o que é observado por Ludmer (2010) ao analisar escrituras que rompem as barreiras da literatura e da ficção, misturando-se com uma realidade já “mídiada”. Fenômeno que emerge no contexto nacional a partir da segunda metade do século XX, o que se atesta por meio da perspectiva analítica de Candido (1989).

Por outro lado, destacamos que entendemos que as produções ficcionais que misturam crítica, autobiografia e dados documentais têm como antecedente o “poeta-crítico”¹ da modernidade, sendo que este era simultaneamente escritor criativo, poeta, teórico e crítico. Conforme Hoisel (2019):

A modernidade artística é compreendida a partir de uma autoconsciência no que se refere à sua condição da arte. O traço particularmente moderno é a consciência dos limites e das possibilidades da linguagem. A modernidade instala essa compreensão de forma radical e dramática, em virtude do deslocamento que opera em uma tradição constituída, neutralizando o caráter linguístico do fazer artístico. (HOISEL, 2019, p. 10).

¹ Terminologia criada e utilizada por Paul Valéry.

Essa encenação do fazer artístico destacada pela crítica obriga o poeta a assumir diversas máscaras, mostrando um constante jogo de desconstrução e reconstrução. As marcas críticas impressas no espaço literário sinalizam também o desenvolvimento da consciência crítica no leitor, que passa a se interessar pelos processos de construção literária, ou poética da criação. Em *O grifo de Abdera* justamente se encenam os processos criativos do romance e da novela gráfica, sob um olhar autocrítico do escritor, que se (auto)encena na figura do narrador.

A diluição de fronteiras entre a criação e a crítica e a realidade histórica e social, a atitude autorreflexiva, a hibridização entre elementos estruturadores do texto, a mescla de poesia e prosa e a vinculação com o viés biográfico do escritor, que se propaga na literatura do século XX, acena para o século XXI a ruptura entre diversos gêneros e formas. Desse modo, a diluição de fronteiras entre ficção, crítica e biografia se (re)configura na contemporaneidade, conduzindo para os desdobramentos do conceito de autobiografia, como autoficção, autorreferencialidade e metaficção. Isso se associa ao que dispõem Barthes (1980), visto que ele questiona os limites entre o ficcional e o “real”, compreendendo a realidade da obra artística como vinculada à ficcionalização da vida.

Posto que a literatura moderna já apresente a abolição de fronteiras entre textos e discursos provenientes de campos de atuação diversos, as características observadas na literatura contemporânea, como a mistura de gêneros, a intertextualidade, a (auto)paródia, a metalinguagem e a metaficcionalidade, a fragmentação, a (auto)ironia e a presença de elementos populares provenientes de meios massivos e midiáticos, revelam a exacerbação ou problematização dos procedimentos já dispostos, conforme assinala Perrone-Moisés (2016) e Villaça (1996).

Em nosso *corpus* de análise, observamos a exploração das operações mencionadas: o hibridismo, interdiscursividade e intertextualidade, a autoficção, autoparódia e autoironia. Estas operações acabam por confluir na metaficcionalidade, bem como a intermedialidade pressuposta a partir das inserções de imagens e combinação de imagens com o verbal, jogo que se instaura a partir de um direcionamento do escritor para a linguagem visual, visto que o mesmo inicia com a produção de quadrinhos.

Isso se assenta ao que Resende (2006) destaca como características da literatura contemporânea nacional a convivência entre aspectos como o retorno do

autobiográfico, a metaficção e o questionamento a respeito da construção da realidade, a presentificação performativa, a brutalidade do realismo marginal de testemunho e o hibridismo de várias linguagens e mídias. O que demonstra que o escritor apenas segue uma tradição e explora procedimentos narrativos apresentados no cenário literário, sobretudo o brasileiro, o que é atestado a partir do olhar crítico de Candido (1989) e Pignatari (1979).

Essa discussão é apresentada e ampliada no primeiro capítulo deste trabalho, no qual realizamos ainda um desdobramento teórico e uma exposição de pressupostos analíticos a respeito do hibridismo de diferentes linguagens e mídias, considerando as inserções de fragmentos hibridizados entre elementos visuais e verbais, implicados na análise de *A arte de produzir efeito sem causa*, bem como a combinação de mídias, constatada a partir da simbiose entre romance e novela gráfica, que ocorre em *O grifo de Abdera*.

Considerando os aspectos destacados e os elementos que se evidenciam nas análises dos dois romances e suas correlações com a produção de narrativas gráficas do escritor Lourenço Mutarelli, chegamos à tese deste trabalho, a progressiva autorreferencialidade e o dialogismo que se instaura entre os romances e as novelas gráficas do escritor, espécie de tradução ou adaptação da linguagem e percepção assentada no visual, observada nos detalhes e excessivas informações visuais dos desenhos das novelas gráficas para o verbal dos romances, o que explica os respingos de alguns elementos visuais na estrutura destes. Aspecto que é compreendido como uma tentativa de ampliar o diálogo do escritor com seus leitores, no sentido de agregar gradativamente a novela gráfica ao romance, criando ao mesmo tempo um projeto literário que perpassa pelos dois gêneros.

Isso pode ser observado já em *A arte de produzir efeito sem causa*, a partir de colagens de aportes ilustrações, que criam o efeito de fragmentação no discurso narrativo, ao mesmo tempo, presentificando e realizando o que se passa na mente da personagem, oferecendo ainda uma assessoria ao verbal da narrativa. Essa tendência de inserir elementos visuais na estrutura dos romances se agudiza então em *O grifo de Abdera* com a inserção de uma novela gráfica em seu interior, materializando a criação de uma das personagens. Essa novela gráfica se mescla à narrativa romanesca, propondo uma reflexão crítica a respeito do cenário literário atrelado aos quadrinhos e refletindo sobre seu processo de produção. Além disso, este romance apresenta autorreferências à obra do escritor, promovendo ainda um jogo autocrítico

em relação a ela e ao romance em questão. Nesse contexto, o romance se autoreferencia, mostrando-se metaficcional, no sentido que expõe o fazer criativo do escritor, revelando suas limitações, bloqueios e inquietações, ao ponto de o narrador, mascarando e encenando a voz do escritor biográfico, sugerir aos leitores que “Fechem este maldito livro. Vão ler algo bom.” (MUTARELLI, 2015, p. 254).

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, romance analisado no segundo capítulo deste trabalho, observamos não só fragmentos hibridizados, sobretudo pela colagem de textos de sites de pesquisa conjugados com inscrições e intervenções de gestos de escrita, ou desenhos de escrita, que fragmentam e materializam a cena narrada, atestando a voz silenciada da protagonista, mas também a exploração da intertextualidade implicada no discurso narrativo, no sentido que a criação do enredo têm com base a teorização e técnica de linguagem do escritor *beat* William Burroughs. A implicação da intertextualidade na narrativa sinaliza uma vinculação do escritor e sua formação com o cenário contracultural, o que remete à forma de produção e circulação independente associada ao *fanzine*.

Essa relação com a produção literária inicial do escritor também está presente em *O grifo de Abdera*, analisado no terceiro capítulo. Essa narrativa se constitui com a inserção de uma novela gráfica em seu bojo, criando um desdobramento de uma narrativa a partir de outra, o que atesta a utilização do recurso do *mise en abyme*. A narrativa gráfica, produzida pela protagonista da história, no plano geral, é também referenciada pelo narrador, que apresenta considerações críticas e explicações a respeito dela, bem como considerações em torno do processo criativo do romance em questão, expondo sua poética, ou, o fazer criativo do escritor. Nesse processo autoparódico, a narrativa também questiona os conceitos de autoria, mistificação do artista, bem como o contexto e mercado editorial literário. Além disso, ao se caracterizar como autorreferencial e metaficcional, a leitura desse romance propõe um diálogo do escritor com seus leitores, conforme mencionamos, de modo a instigá-los a revisitarem suas novelas gráficas e romances.

Sendo assim, constatamos que o romance *A arte de produzir efeito sem causa* apresenta, no conjunto narrativo, fragmentos hibridizados e intermediários, não se constituindo intermediário no sentido de combinação de mídias em sua totalidade. Por outro lado, o romance *O grifo de Abdera* constitui-se como um conjunto narrativo intermediário, combinação de mídias, conforme entendimento e classificação de Rajewsky (2012), pelo fato de apresentar e hibridizar em sua organização narrativa

interna gêneros com materialidades e recursos expressivos diversos e a vinculação de duas mídias².

Por conta desse direcionamento metodológico e analítico, consideraremos, em nossa proposta, o entendimento de midialidade estabelecido por Elleström (2017) e as diferentes formas de combinações de mídias propostas por Rajewsky (2012). Elleström considera que a definição de mídia envolve modalidades e modos midiáticos predominantes, tais como o modo visual, icônico e simbólico. Nesse sentido, o autor entende que todas as mídias são multimodais em algum sentido, pois combinam ao menos dois modos diferentes. As modalidades semiótica, cognitiva e material assentam-se na percepção e leitura das mídias. O receptor ou leitor, nesse sentido, torna-se central para o modelo de midialidade exposto por Elleström (2017), assim como na proposta de Santaella (2012), que destaca a importância de considerar, na leitura de textos mistos, as diferentes associações entre imagem e texto verbal. Com base nos aspectos dispostos, esse trabalho se intitula “Implicações intermediárias em *A arte de produzir efeito sem causa* e *O grifo de Abdera* de Lourenço Mutarelli”, pelo fato de não entendermos as duas narrativas como conjuntos midiáticos que combinam mídias em sua estrutura, mas, por observarmos que de algum modo se interpõem aportes de outras mídias no interior dos romances. Ademais, as referidas narrativas literárias apresentam referência intermediária ao cinema, o que observamos, sobretudo, em *O grifo de Abdera*, pelo fato de a novela gráfica no interior do romance ser composta por quadros adaptados de cenas de filmes pornográficos dos anos 1970 e 1980. Esse aspecto se associa à relação entre Histórias em Quadrinhos e cinema, o que é endossado pela análise realizada por Eco (1979) em *Apocalípticos e Integrados*, que mostra a descontinuidade das cenas nos quadrinhos e transposição de planos próprios do cinema.

Nossa proposta de pesquisa atenta para as relações e aproveitamento de linguagens e técnicas de outras mídias, o dialogismo e a interdiscursividade que se apresentam nesses romances. Também aponta a possibilidade da existência de um leitor capaz de associar elementos verbais com visuais, considerando a combinação de modos do romance da novela gráfica e diferentes percepções e leitura associada a isso. Aspecto que se relaciona à ideia de Pellegrini (2003) de que as formas de percepção do leitor se modificam significativamente, considerando a exposição dos

² Consideramos que a noção de mídia, de um modo geral, refere-se ao meio, espaço onde uma mensagem é transmitida.

leitores às mídias essencialmente visuais nas últimas décadas. Além disso, percebemos que as produções de Mutarelli além de apresentarem autorreferências em torno de sua obra referenciam, de algum modo, o cenário de produções independentes e dos quadrinhos, o contexto artístico e literário, absorvendo também elementos da linguagem cinematográfica, o que se percebe mais especificamente na novela gráfica XXX inserida no romance *O grifo de Abdera*, tanto pelas referências intermediárias diretas ao cinema, a exploração de transposição de cenas de filmes quanto pela maneira como são construídos os enquadramentos e focalizações dos quadros dessa narrativa.

É nesse sentido que devemos considerar nesse trabalho, não apenas as autorreferências entre as diferentes narrativas produzidas por Mutarelli e a jogo metaficcional que apresenta em *O grifo de Abdera*, no sentido de expor seu fazer criativo e dialogar com seus leitores, mas também as diferentes maneiras de relacionar o discurso verbal e não verbal em suas diferentes produções.

Ao analisarmos comparativamente as novelas gráficas e os romances do escritor Mutarelli observamos, tanto na reiteração de enredos e personagens quanto alusões e referências que se cruzam no interior das narrativas, que ele busca mesclar as duas mídias e seu conjunto de produções, pelas potencialidades hibridizantes e dialogizantes que esses gêneros apresentam. Nesse sentido, a partir das análises de *A arte de produzir efeito sem causa* e *O grifo de Abdera*, buscamos compreender como se dá a gradativa criação de projeto literário híbrido e intermediário.

2 HIBRIDISMO E INTERMIDIALIDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS

Este trabalho busca analisar as evidências intermediáticas nas narrativas literárias *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) e *O grifo de Abdera* (2015), do escritor contemporâneo Lourenço Mutarelli. Constatamos que essas relações ou implicações intermediáticas se apresentam de maneiras diferentes em cada um desses romances. De todo modo, o objeto de análise permite discutir, a partir desses textos híbridos e intermediáticos, como se estabelecem as relações entre escrita e imagem, primazia de uma ou de outra ou a simultaneidade ou combinação de ambos nas narrativas. Além disso, constatamos constantes intertextos de obras literárias de outros autores e autorreferências de obras do mesmo escritor e ainda referências intermediáticas, que se articulam ao enredo dos romances.

Entendemos ser *O grifo de Abdera* uma narrativa híbrida ao mesclar composicionalmente elementos visuais com elementos verbais, apresenta uma novela gráfica no interior da estrutura romanesca - destacando que a novela gráfica por si só é considerada um gênero intermediático, inter-relacionando textos verbais com visuais. Nesse caso, a novela gráfica cria, ao mesmotempo, uma espécie de *mise en abyme*, história dentro de outra história, com o enredo da narrativa romanesca em questão, produzindo com isso um conjunto intermediático que combina duas mídias. Além disso, o romance narra as conexões entre a vida do escritor e narrador Mauro Tule Cornelli (anagrama do nome do escritor Lourenço Mutarelli), duplo de Oliver Mulato, protagonista da história. Este último, por sua vez, desenha uma novela gráfica, que se aproxima de uma autobiografia sua. O romance apresenta ainda uma espécie de jogo autorreferencial e metaficcional com outras produções do escritor empírico Mutarelli, sugerindo também um diálogo com seus leitores.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, apresentam-se inseridas no discurso narrativo imagens que ilustram simultaneamente o que está sendo narrado a respeito da mente da protagonista. Essas ilustrações parecem ser uma tentativa de tradução do verbal da narrativa para um plano visual, sendo que, além do que está sendo narrado, mostram a imagem da escrita do protagonista, atestando o seu progressivo desenvolvimento de traços esquizofrênicos e afásicos. Nesse sentido, os desenhos de Júnior, que intercalam os capítulos do livro, acabam dando um padrão visual ao funcionamento de seu universo mental. Isso é possível porque está sendo narrada justamente a gradativa perda da articulação lógica e linguística da protagonista, que

parece recorrer, por conta disso, aos desenhos para expressar sua complexidade mental. Nesse caso, não se trata de uma narrativa híbrida em seu conjunto, pois as imagens não parecem alterar a unidade narrativa. Entretanto, entendemos serem hibridizados alguns fragmentos na estrutura da obra, caso das ilustrações que representam o desenho da escrita da personagem principal e dos recortes ou montagem de outros gêneros textuais, que são fragmentos de textos retirados de plataformas de pesquisa da Internet e de diários, nos quais se sobrepõem inscrições ou manuscritos. Esses fragmentos, nesse sentido, também são hibridizados, considerando que o gesto de escrita se combina à diagramação.

De um modo geral, podemos considerar que as duas narrativas apontam inter-relações entre textos verbais e visuais, ou seja, que apresentam alguma implicação intermediária em suas estruturas. Todavia, conforme mencionamos anteriormente, essas implicações não podem ser compreendidas ou classificadas da mesma maneira, posto que as relações entre o discurso narrativo (verbal) e discurso imagético se apresentam de modo diferente em cada um desses romances. *O grifo de Abdera* apresenta uma novela gráfica no interior da narrativa romanesca, combinando-se de modo a criar uma interdependência, uma simbiose. Já as ilustrações que aparecem em *A arte de produzir efeito sem causa* ressaltam a preexistência do texto verbal, criando uma relação próxima a de correspondência com o que é narrado.

O primeiro romance citado, nesse sentido, corresponde a uma narrativa que conjuga duas mídias, trata-se de intermedialidade no sentido de combinação de mídias, conforme entende Rajewski (2012). Pelo fato de apresentar dois gêneros literários combinados, entendemos tratar-se também de um romance híbrido. Isso porque essas inter-relações entre escrita e imagem reafirmam os pressupostos bahktinianos a respeito das potencialidades hibridizantes do romance enquanto gênero.

A arte de produzir efeito sem causa, por sua vez, não apresenta uma relação essencial entre as imagens (ilustrações) e o discurso narrativo. Os desenhos que na história são produzidos pela personagem principal são reproduzidos nas páginas do livro, criando alternâncias entre a parte visual ilustrativa e o espaço em que se espera o domínio do verbal escrito (*mise en page*). Trata-se de um trabalho de montagem, a fim de evidenciar a fragmentação da narrativa, visto que as ilustrações intercalam capítulos do livro e que, em dado momento, também são inseridas de modo a criar o *continuum* em relação à diagramação da escrita do livro. Nesse caso, temos a

representação criada pela narrativa e a referência (do que está sendo representado) no desenho da escrita, uma espécie de confirmação da existência material do verbo, reafirmação que a linguagem (visual e verbal), mesmo representando a mente de uma personagem esquizofrênica e afásica, é representacional. A respeito dessa narrativa, podemos destacar uma das problemáticas deste trabalho que é os efeitos (de leitura) que essas inserções de imagens poderiam criar nos leitores: transposição, suplementação, provocação, ou até uma tentativa de criar efeito de real (concretização/materialização) da cena narrada.

A partir dessas considerações, além das implicações intermidiáticas que propomos discutir nos referidos romances (relações entre o discurso verbal e não verbal), impõe-se também a necessidade de compreender as ressonâncias dos referidos romances com outras produções do mesmo escritor, pensando em possíveis aportes metaficcional e autorreferências em sua obra. Aspecto que se destaca a partir da análise de *O grifo de Abdera*, pelo fato de se confundirem no conjunto da obra aspectos ficcionais com dados biográficos do escritor. Nesse romance, constatamos ainda referências a outras obras de Mutarelli, tanto romances quanto novelas gráficas.

Ainda, pelo fato de conter uma novela gráfica em sua estrutura, esse romance acena um movimento metaficcional para além de sua unidade midiática, promovendo uma autorreflexão em torno do conjunto das produções do escritor. Nesse caso, a formação do escritor enquanto escritor de novelas gráficas talvez se apresente como esclarecedora a respeito de ele apresentar atenciosidade de inserir elementos visuais e gráficos em seus romances. Essa tendência pode ser observada em outros romances do escritor, o que nos dá indícios de que ele possivelmente busque criar gradativamente um diálogo entre suas produções com seus leitores, estabelecendo uma extensão entre novelas gráficas e romances. Essa tentativa de diálogo do escritor com seus leitores possibilita considerar a hipótese de que ele busque criar um projeto literário intermidiático. Além disso, isso nos permite situar o escritor em seu contexto literário e cultural de produção, destacando as referências desse cenário que se fazem presentes em sua produção.

De todo modo, as duas narrativas literárias que compõem o nosso objeto em alguma medida “inter-mídiã” características de outra mídia, tanto pela inserção de elementos visuais gráficos ilustrativos quanto de uma novela gráfica no interior do discurso narrativo. Nesse último caso, essa inter-relação entre narrativa literária verbal

e gráfica visual parece criar uma mediação ou diálogo entre os dois gêneros literários, romance e novela gráfica. Por esse motivo, ampliamos nosso objeto para as ressonâncias ou relações intermediárias percebidas nas narrativas literárias, gráficas ou não, produzidas por Mutarelli.

A fim de situarmos e ampliarmos essa discussão, além de aspectos referentes à intermedialidade, que direcionam a compreensão para o modo como se estabelecem as relações entre escrita e imagem, propomos um recorte teórico que possibilita um panorama geral a respeito do hibridismo genérico próprio do romance moderno e, em continuidade, dos romances contemporâneos.

Por conta disso, partiremos de algumas reflexões teóricas a respeito dessa tendência à hibridização do romance enquanto gênero, tomando como base as postulações de Todorov (1980), Bakhtin (2014) e Paz (1982), bem como as considerações de Perrone-Moisés (2016) e Candido (1989) a respeito dessa tendência na literatura contemporânea nacional.

A partir disso, poderemos ampliar a discussão para as considerações em torno da intermedialidade, apoiando-nos nas ideias de Rajewski (2012) e no modelo de Elleström (2017), que sustentam importância de se levar em consideração a noção de limite, fronteira entre mídias, o que está em jogo no “entre” a escrita e a imagem. Além dos autores citados, buscamos um maior esclarecimento a respeito da leitura de imagens entremeadas nas narrativas., tomando como base as considerações de Santaella (2012) a respeito disso, sobretudo porque essa autora orienta, de modo bastante didático, quanto aos parâmetros analíticos em torno da leitura de imagens mescladas a textos em que há o predomínio do discurso verbal escrito.

2.1 HIBRIDISMO, INACABAMENTO E AMBIGUIDADES NO GÊNERO ROMANCE

A fim de introduzirmos a discussão a respeito do hibridismo³ genérico que se

³ Canclini (2008) esclarece que seu objeto de estudo não é a hibridez pura e simples, mas os “processos de hibridação”. Ele ressalta os limites desses processos, considerando também o que não se deixa ou não pode ser hibridado. Segundo ele, esses processos são percebidos “na ambivalência da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que suscitam”. (CANCLINI, 2008, p. XXV). Isso implica em uma visão crítica que dá peso às contradições, à confrontação e ao diálogo. A hibridação, nessa perspectiva, não seria a harmonização dos mundos fragmentados.

Segundo Canclini, o conceito de hibridação é interessante em pesquisas que abrangem contatos culturais, como em misturas modernas entre o culto e popular, o artesanal e o industrial, e, imbricações do escrito e o visual nas mensagens midiáticas. Utilizaremos aqui esse conceito para elucidar a discussão em torno da contaminação do visual na escrita literária contemporânea, e, posteriormente,

apresenta de diversas formas no romance moderno, retomamos a discussão de Todorov (1980), que salienta que importa menos a distinção genérica do que o conjunto de obras literárias, considerando que “a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura” (TODOROV, 1980, p. 43). O autor constata que não são os gêneros que desapareceram, mas que “os- gêneros-do-passado” são substituídos por outros. Ademais, segundo ele: “o fato de uma obra ‘desobedecer’ a seu gênero não o torna inexistente” (Ibid., p.44). Isso porque ele entende que a transgressão necessita de uma lei a ser transgredida, ou ainda, que a norma só se torna visível graças às suas transgressões. Ele assevera que, em certos momentos, o desvio torna-se norma, pois a afirmação negativa é própria da literatura, na medida em que ela se interroga constantemente sobre sua própria condição de existência.

Defendendo a legitimidade de um estudo dos gêneros e questionando a sua origem, Todorov (1980) sustenta que um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros anteriores “por inversão, por deslocamento, por combinação”, e, nesse sentido, para ele, “nunca houve uma literatura sem gêneros” (Ibid., p. 46). Nesse sentido, o que se percebe nas narrativas de Lourenço Mutarelli em nossa proposta de análise, o hibridismo genérico que explora a inserção de fragmentos de textos provenientes de outros gêneros, literários e não literários, não configura algo inovador, não há nenhuma lei que já não tenha sido transgredida. Entretanto, essas obras dão indícios de que a tendência hibridizante assume novos contornos na medida em que novos gêneros e novas tecnologias apontam em contextos históricos diferentes.

Todorov (1980) aponta então que a existência histórica dos gêneros é marcada pelo discurso sobre os gêneros, ou seja, por noções metadiscursivas. Para ele, “os gêneros são unidades que podemos descrever sob dois pontos de vista diferentes, o da observação empírica e o da análise abstrata”, pois propriedades discursivas recorrentes acabam se institucionalizando em uma sociedade, sendo produzidos e percebidos em relação às normas. Nesse sentido, um gênero literário, para esse autor, pode ser definido como “codificação de propriedades discursivas” (Ibid., p. 48). Ainda segundo o autor, em sua existência como instituição, o sistema de gêneros funciona como “horizonte de expectativas” para os leitores e “modelos de escritura”

observar como isso ocorre nas narrativas literárias de Lourenço Mutarelli.

para os autores. Por esse viés da institucionalização, os gêneros se comunicam com a sociedade, evidenciando aspectos constitutivos desta, pois se correlacionam com elementos da cultura e com a ideologia dominante.

Isso nos leva a pensar que também as transformações no interior de cada gênero respondem às transformações sociais e ideológicas evidenciadas na esfera sociocultural. O romance e sua hibridização, cada vez mais acentuada na contemporaneidade, mostra a pluralidade de discursos predominantes nesse momento histórico. Observamos que a hibridização do romance com outros gêneros discursivos, embora seja algo que já se evidenciava no surgimento do romance moderno, torna-se mais aguda na literatura contemporânea, já que responde a sua constituição e transformações ao longo dos tempos.

Em relação a isso, Bakhtin (1997) entende os gêneros do discurso enquanto enunciados, ou seja, formas relativamente estáveis de uma situação comunicativa específica (contexto de enunciação), que refletem as condições específicas e as finalidades de um determinado campo da atividade humana por meio de seu “conteúdo (temático)”, “estilo da linguagem” e “construção composicional” (BAKHTIN, 1997, p. 262). Para o autor, “cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso” (Ibidem., loc. cit.).

Nesse sentido, o fato de nas obras em análise observarmos constantes inserções de textos provenientes de sites de busca, por exemplo, atestam a relação com a sociedade atual, em que o uso de atalhos “copia” (ctrl+c) e “cola” (ctrl+v) dos teclados dos computadores e aparelhos afins, a partir de pesquisas na Internet, são frequentes. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, essas referências são inseridas ao modo de colagens, com diagramação e coloração que as diferenciam da diagramação predominante da narrativa. Em *O grifo de Abdera*, esse hibridismo apresenta-se em situações absurdas, pois o repertório da fala da personagem principal é composto predominantemente por traduções de diálogos de filmes pornográficos realizados pela ferramenta Google tradutor. Além disso, Bakhtin (2014) entende ser o romance um gênero inacabado, pois, segundo ele, longe de estar consolidado, ainda não havia demonstrado “todas as suas possibilidades plásticas”. Em razão disso, o romance introduz a problemática que ele entende como “um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com sua época”, “o presente inacabado”. Além disso, o autor observa que o romance parodia outros

gêneros, é autocrítico, sendo que não dá estabilidade às suas variantes particulares, dialogando com o literário e o extraliterário. Nesse sentido, o romance se hibridiza com outros gêneros por meio da “evolução de seu próprio acabamento” (BAKHTIN, 2014, p.400). A partir de Bakhtin, entendemos que o gênero romanesco carrega em si a potencialidade de se hibridizar com outros gêneros do campo literário e extraliterário, potencial “hibridização”.

Devido à extrema heterogeneidade dos gêneros, Bakhtin (1997) distingue gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos). Ele afirma que se trata de uma distinção não funcional, mas necessária em termos de análise, pelo convívio cultural complexo que os gêneros secundários apresentam, pois estes abarcam gêneros discursivos primários que se formam em condições de comunicação imediata, e aí se transformam e perdem o vínculo imediato com a realidade concreta. Nesse sentido, ao absorverem fragmentos de gêneros discursivos primários, com um propósito diverso do romance, as narrativas literárias analisadas elaboram e atribuem sentidos diferentes aos textos aos gêneros primários inseridos em suas estruturas.

Ainda de acordo com Bakhtin (1997), o conteúdo e o significado cotidiano da situação comunicacional imediata, ao participarem do conteúdo romanesco, voltam a integrar a realidade concreta apenas por meio do conjunto do romance como acontecimento artístico-literário; nesse caso, sua relação com a realidade é de segunda ordem (complexa). É nessa complexidade que se estabelece a questão dialógica dos gêneros no romance, que, segundo o autor, pode se misturar gêneros das diferentes esferas. Entretanto, nessas circunstâncias, a sua situação comunicacional passa a ser outra em comparação à vida cotidiana, pois também a intenção discursiva é outra, e, conseqüentemente, a compreensão responsiva, nesse caso, do(s) leitor(es). Nessa situação, o elemento expressivo assume outra relação valorativa em relação à realidade.

Nos romances em análise, observamos esse caráter dialógico, híbrido e descontínuo destacado por Bakhtin, visto que apresentam a mistura de elementos diversos, provenientes da cultura de massa, de mídias visuais, ferramentas de pesquisa provenientes da Internet, bem como referências a obras literárias de outros escritores.

Ainda, a fim de ampliar essa discussão a respeito do hibridismo e da pluralidade do romance, recorreremos à Paz (1982), que entende o romance como um “gênero

ambíguo”, cabendo nele a confissão, a autobiografia e até o ensaio filosófico, entre outros gêneros discursivos. Ao mostrar as “ambiguidades” do gênero, Paz considera que, sendo originário de uma sociedade que se fundamenta na crítica, ou seja, a sociedade moderna, que é, sobretudo, crítica de si mesma, o romance instaura uma contradição, a possibilidade de negar seus próprios princípios.

Essas ambiguidades podem ser observadas particularmente em *O grifo de Abdera*, visto que esse romance mistura um tom confessional, documental e memorialístico no campo ficcional, criando um conjunto autorreferencial e metaficcional. A partir disso também problematiza conceitos autoria e valor literário, ao mesmo tempo em que critica o mercado literário e a mistificação da figura do escritor. Além disso, aproxima-se com elementos de ficção científica, desdobra-se em novela gráfica e fanzine e referencia cenas de filmes pornográficos.

Com base nesses aspectos acima dispostos, entendemos que o dialogismo, inacabamento e a autocrítica do gênero romance permitem a intermedialidade na estrutura do romance, combinando mídias a partir de sua materialidade. As considerações críticas mencionadas também apontam a compreensão de que os processos de construção dos romances contemporâneos são devedores dos aspectos explorados nos romances modernos, sobretudo, pela autoironia, autoparódia e autocrítica.

Nos romances analisados, o hibridismo se destaca, sobretudo pelo fato de se inserirem elementos visuais em suas estruturas. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, as imagens, que intercalam os capítulos, embora não se combinem (intermediaticamente) com o conjunto da obra, atestam e materializam a voz silenciada da protagonista, fruto da afasia, ilustrando, ao mesmo tempo seu universo mental caótico e esquizofrênico. Em *O grifo de Abdera*, as imagens, que se evidenciam pela inserção de uma novela gráfica no interior do conjunto midiático, mostram a representação criativa paralela e duplicada da narrativa disposta no plano geral do romanesco. Isso porque a narrativa gráfica representa a criação da protagonista do romance, que, por sua vez, estabelece uma relação de “duplo” do narrador-personagem.

2.2 HIBRIDISMO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Seguindo a linha crítica e argumentativa apresentada na parte inicial deste capítulo, recorreremos também à Perrone-Moisés (2016) que estende essa discussão ao contexto literário atual. Ela ressalta justamente que em nenhuma época se chegou a uma “definição rigorosa” de “literatura”, e que isso se torna ainda mais problemática em nossa época, pelas profundas transformações culturais das últimas décadas. Segundo ela, “se há algo indiscutivelmente nova produção literária atual, é a mistura de gêneros, ou sua indefinição” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.12).

Perrone-Moisés (2016) afirma que as mutações na literatura acompanham esse mesmo processo no campo cultural em geral. No entanto, para ela, o romancista contemporâneo continua utilizando técnicas narrativas tradicionais (modernas), sendo estas sutilmente renovadas no que concerne aos diálogos e às descrições. Além disso, a autora afirma que os valores buscados pela literatura atualmente são “a veracidade, a força expressiva e comunicativa” (Ibid., p. 37).

Perrone-Moisés (2016) argumenta ainda que os aspectos inovadores apresentados pelas narrativas atuais: a intertextualidade, a paródia, a metalinguagem, a fragmentação, o ludismo, a ironia e a presença de objetos populares, que observamos nas narrativas de Mutarelli, já haviam sido explorados pela literatura em séculos anteriores. Ela acrescenta que “a abolição das fronteiras entre alta cultura e cultura de massa, de que a *pop art* foi uma manifestação pioneira, também data da alta modernidade” e que “a influência do cinema na literatura se fez sentir desde meados do século passado” (Ibid., p. 44).

A autora destaca que a intertextualidade se generalizou, em maior frequência a referência e a citação, o que vai até o anacronismo usado com humor; “a metalinguagem passou a ser mais utilizada, como recurso irônico; a mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa tornou-se habitual” (Ibid., p. 46). A intertextualidade mencionada por Perrone-Moisés é amplamente explorada em *A arte de produzir efeito sem causa*, sobretudo porque o conteúdo do romance explora a vida e a obra do escritor beat William Burroughs, sendo que a protagonista absorve inconscientemente sua técnica, a partir de um fragmento de uma notícia de jornal antigo relacionado à vida dele. Também há um intertexto explícito referente à obra do escritor em uma das epígrafes do livro.

Na perspectiva de Perrone-Moisés (2016), não ocorre inovações significativas nas narrativas contemporâneas e sim uma exacerbação dos procedimentos já

dispostos⁴. Por conta disso, ela acredita que o termo mais conveniente para designar a pós-modernidade histórica seja o de “modernidade tardia” de Habermas, como um desenvolvimento da modernidade. Ademais, por falta de melhor designação, ela prefere chamar a literatura das primeiras décadas do século XXI de “literatura contemporânea”⁵, pois, o que se percebe “é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias”. (Ibid., pp. 44-45).

Em diálogo com essa discussão a respeito da hibridização do romance no contexto nacional, Candido (1989) afirma que, já nos anos 1970, em nosso país, ocorre um desdobramento dos gêneros literários, que vão perdendo os contornos que os definem, “incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras” (CANDIDO, 1989, p. 209). Segundo ele:

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (CANDIDO, loc. cit.)

Candido também chama a atenção para o fato de que as rupturas das normas que decorrem dessas incorporações de novas técnicas “pode ocorrer por meio do recurso a sinais gráficos, figuras, fotografias, não apenas inseridos no texto, mas fazendo parte orgânica do projeto gráfico dos livros” (Ibid., p. 210). A participação de recursos gráficos, mescla de elementos visuais e verbais corresponde a um recurso

⁴ Nas palavras de Perrone-Moisés (2016): Cada período apresenta suas peculiaridades, no uso de recursos literários existentes desde sempre na literatura ocidental, e o nosso tem as suas. As inegáveis mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na virada do século afetaram a literatura. Entretanto, o que vemos é menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias. A peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria de nosso tempo. (Ibid., pp. 44-45).

⁵ A respeito das representações contemporâneas, Nízia Villaça (1996), concentra a discussão em torno da crise da representação e da crise do sujeito, que se instaura a partir do debate em torno do “pós-moderno”. Villaça argumenta que é importante reconhecer o momento atual como problematização, mais do que negação de modelos e parâmetros. Segundo ela, em países periféricos como o Brasil, o projeto moderno nunca chegou verdadeiramente a se realizar para poder se esgotar. Para a autora, o próprio projeto sociocultural da modernidade como um todo, por sua complexidade, esteve sujeito a desenvolvimentos contraditórios: “poderíamos talvez dizer que o pós-moderno traria à luz as falhas, as fraturas que a modernidade procurou ocultar” (VILLAÇA, 1996, p. 28). Talvez analisar essas fraturas, paradoxos e descontinuidades seja o grande desafio da contemporaneidade e o ponto chave da crítica literária atual.

característico das novelas gráficas e fanzine. Isso se faz presente em *O grifo de Abdera*, em que uma novela gráfica, produzida pela protagonista do romance, é inserida no projeto gráfico do livro. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, destacamos a utilização das ilustrações, que aparecem em cor azul, imitando a cor da caneta descrita no romance como a utilizada pela protagonista para compor seus desenhos e gráficos. Nesse sentido, nos romances, utiliza-se de recursos que Candido destaca já terem sido incorporados nos romances brasileiros no século passado.

Também a respeito da incorporação de novas técnicas no romance, Décio Pignatari (1973), no ensaio “Um novo gênero literário”, afirma que o cineasta Lima Barreto já vinha reclamando para o roteiro cinematográfico o título de gênero literário. O crítico lembra também que Guimarães Rosa utiliza técnicas do *script* em “Cara de Bronze”. A partir dessa ideia, Pignatari publica um novo gênero de espetáculo narrativo, uma audifotonovela, show em multimídia apresentado em um teatro em São Paulo em 1970. O crítico destaca ainda que a fotonovela já seria um meio caminho entre o folhetim escrito e o cinema (mudo). Segundo Pignatari, no processo de hibridação de *media*, a audifotonovela estaria entre a fotonovela e o cinema falado, operando entre a baixa definição do primeiro e alta definição do segundo, entre o estático das fotos e a dinâmica do som.

A incorporação de técnicas do *script* mencionada por Pignatari é também utilizada por Mutarelli no romance *Miguel e os Demônios*⁶, sobretudo na maneira em que descreve os cenários e os detalhes das cenas. Ainda, em *Onatimorto*⁷ (2004), do mesmo escritor, observamos utilização da linguagem do texto teatral, pelo fato de incorporar o discurso direto das personagens, as descrições, por sua vez, se assemelham a uma voz em *off* em tom de autorreflexão ou pensamento.

Semelhantemente, Candido (1989) percebe “a ficcionalização de outros gêneros”, o que ocorre também em outros gêneros literários como a crônica e a

⁶ “Uma enorme mosca. Gorda. Big close up”; “Close no rosto de Miguel suando” (MUTARELLI, 2009, p. 5); “Dia. Calor. Dezembro. Terreno próximo à Marginal Tietê. Viatura da Polícia Civil ao fundo.” (Ibid., p. 8).

⁷ A Voz - Vamos pedir um café?

O Agente - Vamos.

A Voz - Você não quer pedir algo para comer? Penso em diversos tipos de alimentos. Assados, frituras, crus e cozidos. Nada me apetece.

O Agente - Só um cafezinho. (MUTARELLI, 2009, p. 51).

autobiografia. O autor ainda aponta uma “vocação ficcional transferida para fora da palavra escrita”, levando para outras artes, como o cinema, o teatro e a telenovela o que era “substância do conto e do romance”, pressupondo, a partir disso, que roteiristas dessas mídias talvez tivessem vocação para a escrita literária. Além disso, acrescenta que “a ficção encontrou no cinema um escoadouro excepcional, sobretudo a partir do ‘cinema novo’ dos anos 1950 e 1960, quando se tornou normal que os diretores concebessem e escrevessem os roteiros dos seus filmes” (Ibid., p. 209).

Da mesma forma, Resende⁸ (2008) observa que, a partir da década de 1990, vários escritores se valem também de eventuais recursos midiáticos na construção dos textos, revelando ausência de uma preocupação em garantir as barreiras que iam sendo rompidas entre alta cultura e cultura de massa. Tendência esta que, conforme constatamos, já havia sido percebida na literatura nacional por Candido e Pignatari em décadas anteriores.

Essas considerações críticas demonstram que o hibridismo e a intermedialidade constatadas nas narrativas literárias de Mutarelli não são elementos inovadores, pois a hibridização do romance já vinha sendo percebida nas décadas anteriores às publicações de suas primeiras novelas gráficas na década de 1990. Por outro lado, isso nos sinaliza que o escritor não está desvinculado de uma das tendências da literatura brasileira e ao seu contexto de publicação. Algumas das características presentes em sua produção literária estão, da mesma forma, relacionadas à formação e ao percurso do escritor. Nesse sentido, entendemos que a produção literária de Mutarelli absorve características dos contextos cultural e literário de décadas anteriores à publicação de seus trabalhos.

Para Genette (1972), o exercício literário se configura em um movimento de combinação de elementos dispostos em sistema preexistente que é o da própria

⁸ Resende (2008) vê a multiplicidade da literatura brasileira contemporânea como algo positivo, pois permite que esta se contraponha às forças homogeneizadoras da globalização. Dessas múltiplas formas que as manifestações literárias assumem, ela destaca: a apropriação irônica e debochada de ícones de consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, tanto por momentos da vida nacional quanto da vida particular; a escrita saída da experiência acadêmica, entre outros aspectos. Além disso, a literatura a partir da década de 1990 parece dar continuidade a características ficcionais das décadas anteriores, que passam a conviver: certo retorno da intimidade do autobiográfico; a metaficção, o questionamento da construção a realidade, a presentificação performativa, a brutalidade do realismo marginal, a literatura de testemunho, a literatura carcerária, o revisionismo histórico, e o hibridismo de várias linguagens e mídias.

linguagem. Ele também atenta para a função ativa do interlocutor no processo de leitura, as formas esperam pelo sentido que será atribuído por cada leitor. Nesse sentido, podemos depreender que é na leitura que o processo de produção de sentido é efetivado, e, portanto, toda nova leitura é, necessariamente, intertextual, uma vez que são estabelecidas novas associações. Assim, a leitura da obra literária deve ser considerada sim como um processo dialético (diálogo, dialogismo) de produção e recepção sempre em movimento.

Ainda com base nessa discussão inicial, podemos constatar que há um percurso de mão dupla entre a ficção literária e outros gêneros, em uma simbiose que, respeitando as condições históricas para o surgimento e desenvolvimento de novas mídias e gêneros textuais, torna-se mais acentuada na medida em que os aparatos tecnológicos disponibilizam novas possibilidades de hibridização. Prova disso é a ampliação de estudos interartes e intermediários no campo literário e artístico.

Esse debate nos permite ainda depreender que o hibridismo de gêneros ou, ainda, a interação da literatura com outras mídias, é uma tendência da literatura brasileira há algumas décadas. Isso porque a literatura responde ao horizonte técnico e social de seu contexto histórico, o que se estende na contemporaneidade, com a incorporação de linguagens e novos gêneros tecnológicos e midiáticos, o que corrobora a ideia de a permissibilidade do romance criar simbioses com outros gêneros e outras mídias.

2.3 INTERMIDIALIDADE

A partir disso, percebemos ainda que, de um modo geral, a noção de hibridismo parece ser abordada para se discorrer a respeito dos aspectos gerais da literatura e das artes modernas e, por extensão, das artes contemporâneas. Isso nos dá indícios de que sua utilização se situa predominantemente em abordagens mais gerais em comparação a propostas analíticas específicas, que mostrariam como se dá essa hibridação, que deveriam esclarecer a partir de quais materialidades e gêneros, quais mídias e quais fenômenos os processos hibridizadores envolveriam.

Além disso, o hibridismo sugere a existência de fronteiras mais ou menos fixas entre os gêneros e as mídias, uma percepção estática dos processos de transformações midiáticas. No entanto, essas fronteiras ou delimitações nem sempre são facilmente percebidas, modificando-se conforme se desenvolvem os aparatos tecnológicos à disposição e o modo como os sujeitos se relacionam com eles.

Como base nessas questões, Müller (2012) observa justamente que os termos “híbrido”, “hibridismo” e “hibridação” parecem ter adquirido nos últimos 20 anos o mesmo estatuto de multi ou intermedialidade, fato que atribui às “reações discursivas aos desenvolvimentos midiáticos (pós-)modernos da segunda metade do século XX” (MÜLLER, 2012, p. 86). Segundo ele, os termos citados demonstram uma confusão ou um modo não específico de manipular o conjunto das pesquisas intermidiáticas:

Com a introdução da noção de “hibridismo”, as teorias sociais emidiáticas tendem a competir com esses processos que – obviamente – não são novidade ou invenções do século vinte. Em relação a esse background histórico específico existem, sem dúvida, diversos paralelos entre os perfis denotativos e conotativos de “hibridismo” e “intermedialidade”. Entretanto, é estranho notar que, apesar dos aspectos comuns ou mesmo coincidentes, a noção de “hibridismo” nunca tenha sido claramente definida em relação à área de pesquisa intermidiática. (Ibid., p. 86).

Por esse motivo, torna-se necessário esclarecermos alguns parâmetros teóricos e metodologias empregados em pesquisas que voltam o olhar às relações intermidiáticas. Importa, então, delimitar o que se entende por mídias, mídias mistas (*mixed-mídia*), inter e multimidialidade, observando seus limites, diferenças ou semelhanças.

Ainda que observamos nas narrativas que configuram nosso objeto o uso de técnicas narrativas mistas, entendemos que os limites genéricos são mantidos. Observamos que, nos romances referidos, evidenciam-se relações intermediais no sentido de “combinação de mídias” e “referências intermidiáticas”, conforme o entendimento de Irina Rajewsky (2012). Importa, então, discorrermos a respeito de como essas referências, combinações ou processos intermidiáticos ocorrem, segundo o entendimento dessa autora.

Rajewsky (2012) parte da constatação de que qualquer referência à intermedialidade presume que é possível fixar os limites entre as mídias. Entretanto, para ela, essa premissa abre questionamentos, pois nem sempre essas fronteiras são tão discerníveis, sobretudo pela tendência crescente de uma anulação ou dissolução de barreiras entre diferentes formas de arte. Essa tendência é explorada também por Mitchell (2009), que entende que todas as mídias são mistas, todas as representações são heterogêneas e que não existe arte “puramente” visual ou verbal, mesmo que a modernidade tenha apresentado um impulso purificador.

Segundo Rajewsky (2012), as práticas intermidiáticas se fundam sempre nas

fronteiras e diferenças entre as mídias, considerando ainda que cada mídia apresenta potencialidades próprias de transcender, subverter, colocar à prova ou ressaltar a construtividade de seus limites.

Rajewsky (2012) destaca ainda que devem ser considerados os limites das mídias a serem analisadas e suas especificidades; os processos históricos de transformação e diferenciação delas; e o caráter de “construto” das concepções midiáticas, a partir dos contextos históricos e discursivos e do tópico ou sistema de observação, levando em conta ainda o progresso tecnológico e as relações entre as mídias em um panorama midiático global em determinado período.

Uma vez explicitada a crescente relação entre o verbal e o visual, é necessário que compreendamos se essas relações estão apagando ou não as fronteiras midiáticas e genéricas. Assim, Rajewsky (2012) aponta a necessidade de esclarecer o que se entende por mídias individuais, especificidades midiáticas e cruzamento de fronteiras midiáticas. Para isso, ela apresenta diferenciações básicas nos modos específicos que as práticas intermediárias ocorrem: 1) “intermedialidade no sentido estrito de transposição midiática”, com as adaptações fílmicas de textos literários; 2) “intermedialidade no sentido estrito de combinação de mídias”, as chamadas formas multimídia, ou mescla de mídias; 3) “intermedialidade no sentido estrito de referências intermediárias”, como as referências, num texto literário, a certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral. A primeira relaciona-se à transformação de uma mídia em outra, trata-se de “intermedialidade extracomposicional”; as demais se referem à “intermedialidade intracomposicional”, ou seja, implicam participação direta ou indireta de mais de uma mídia no seu processo de formação e na significação ou estrutura de uma dada entidade semiótica.

Ainda, se observamos a combinação de mídias e as referências intermediárias (diferentes formas de intermedialidade intracomposicional), Rajewsky considera outras diferenças significativas nos cruzamentos de fronteiras midiáticas, pois, como mencionamos, é necessário saber se lidamos com uma participação direta ou indireta na significação ou estrutura de uma entidade semiótica. Isso porque ela entende que as articulações entre diferentes mídias podem ocorrer tanto de modo a não se distinguirem os limites entre elas, quanto elaboradas de forma que as correspondências e semelhanças com elementos e estrutura de ambas sejam reconhecidas, o que ocorre tanto em *O grifo de Abdera* quanto em *A arte de produzir efeito sem causa*.

Levando em conta essas diferenciações, entendemos que nosso *corpus* contempla intermedialidade no sentido estrito de “combinação de mídias” e de “referências intermediáticas”. Sendo assim, os dois romances apresentam intermedialidade intracomposicional, conforme os pressupostos de Rajewsky (2012). Essa constatação confirma, mais uma vez, os pressupostos de Bakhtin (2014) a respeito da permissibilidade do romance para combinar-se com outros gêneros e linguagens disponíveis em um dado contexto, modificando sua estrutura discursiva.

Para melhor compreendermos como ocorrem as relações intermediáticas em nosso estudo, discorreremos ainda a respeito das contribuições do modelo teórico de Elleström (2017), que explica e descreve como as mídias se relacionam, “o que têm em comum, em que diferem, e como a intermedialidade cria uma ponte entre essas diferenças”, tentando delimitar um conceito de mídia aplicável à questão da intermedialidade. A base teórica desse autor pode ser complementada por Santaella (2012), na medida em que nossa proposta inclui a leitura de aportes ilustrativos e não verbais em textos predominantemente verbais e escritos. Os dois autores nos orientam, sobretudo, a respeito de processos analíticos em torno desse assunto, partindo de noções de como se dão as relações entre as mídias em jogo.

Elleström (2017) entende, semelhantemente a Rajewsky (2012), que o primeiro aspecto a ser considerado deve ser a noção de mídia, termo empregado de forma ampla. Para ele, o conceito de mídia inclui vários tipos ou níveis de midialidade que precisam ser correlacionados. Além disso, seu entendimento aproxima-se ao de Rajewsky no sentido que percebe tanto combinação e integração de mídias como mediação e transformação de mídias (básicas ou qualificadas).

Segundo Elleström (2017), “mídias que compartilham poucos modos, ou nenhum, como a música e a literatura visual, só podem ser combinadas ou superficialmente integradas, ao passo que as mídias que possuem muitos modos em comum podem ser profundamente integradas” (ELLESTRÖM, 2017, p. 84).

Nesse sentido, como tanto o romance como a novela gráfica partilham modos comuns, como o caráter narrativo e sequencial, bem como elementos narrativos como enredo, personagens e narrador em uma materialização que se utiliza da disposição gráfica de palavras sobre o papel, os dois podem ser integrados profundamente, mesmo que a novela gráfica prescindia da combinação de imagens com texto verbal.

Por outro lado, o autor entende que as mídias que apresentam em sua estrutura modos diferentes são, portanto, naturalmente “mistas”. Além disso, como o autor

entende que cada mídia é “mista” em termos modais, há a possibilidade de ocorrer diferentes tipos de misturas intermediáticas com outras mídias que resultam de combinações modais diferentes. Além disso, ele ressalta que, além das mesclas de ordem modal, há “intermediação” originária da combinação de mídias básica e/ou qualificadas, conforme descreveremos a seguir.

Elleström (2017) parte do conceito multifacetado de mídia (e/ou midialidade) e, para fins metodológicos, divide-o em subcategorias que abrangem vários aspectos que devem ser inter-relacionados, chegando à distinção de “mídias básicas”, “mídias qualificadas” e “mídias técnicas” – ressaltando que não se trata de tipos separados de mídia, mas “três aspectos teóricos complementares do que constitui as mídias e a midialidade”. (Ibid., p. 52). Para o autor, mídias básicas e qualificadas são categorias abstratas que auxiliam no entendimento das qualidades diferentes das mídias. Mídias técnicas, por outro lado, “são recursos muito tangíveis necessários à materialização de instâncias de tipos de mídias” (Ibid., loc. cit.), que, no caso das narrativas literárias que analisaremos, corresponde ao livro, composto por uma compilação de páginas que permite a inserção tanto de imagens como da disposição de palavras. Nesse sentido, mídias qualificadas se relacionam às mídias cuja função difere das mídias básicas, trata-se de mídias com valor e função artística, o que inclui as narrativas literárias.

A partir dessas distinções, Elleström considera que a intermidialidade deve ser compreendida com base nas condições fundamentais de cada mídia, como uma “rede complexa tanto de qualidades tangíveis das mídias quanto de várias operações perceptivas e interpretativas executadas por seus receptores”(Ibid., loc. cit.). É nesse sentido que o autor procura fazer distinção entre a materialidade e a percepção das mídias, embora, na prática, segundo ele, nada existe fora da percepção humana. Ele acrescenta que, teoricamente, “devemos ser capazes de determinar até que ponto certas qualidades pertencem aos aspectos materiais de uma mídia e até que ponto fazem parte da percepção” (Ibid., p. 57). Nesse ponto o autor coloca o receptor (ou leitor) como elemento central em seu modelo de compreensão midiático.

O modelo de Elleström (2017) abrange ainda as especificidades das mídias, o que ele denomina “modalidades das mídias” – características, qualidades e aspectos. Ele entende que as modalidades correspondem a “complexo midiático que integra a materialidade, a percepção e a cognição”. Essas modalidades são: modalidade material, modalidade sensorial, modalidade espaço temporal e modalidade semiótica,

as quais, segundo o autor, são perceptíveis em “uma escala que vai do tangível ao perceptual e ao conceitual” (Ibid., p. 58).

Nesse sentido, em uma análise devemos considerar todos os elementos dispostos em uma mídia específica, a disposição diagramática, as inserções ou não de imagens, as cores das letras nas diagramações, os espaços entre as palavras ou parágrafos, capa, contracapa, entre outros elementos. Isso porque o autor enfatiza que todas as mídias “são necessariamente realizadas na forma de todas as quatro modalidades”, ou seja, apresentam-se sempre inter-relacionadas; por esse motivo, todas devem ser consideradas para entender o caráter de uma determinada mídia (Ibid., p. 59). As modalidades, nesse sentido, permitem-nos compreender como as combinações midiáticas ocorrem.

Semelhantemente, os modos, que dizem respeito às variantes das modalidades, também se entrecruzam de diferentes formas, conforme a mídia analisada. É a variabilidade de modos em cada uma dessas modalidades que diferencia as mídias.

Nesse sentido, podemos depreender que o modo próprio das novelas gráficas é a combinação de cenas e enquadramentos, dispostos em um padrão visual, com palavras (associadas em balões em diferentes formatos e em legendas que podem descrever as cenas ou explicá-las, ou ainda, estabelecer uma associação a presença de um ser ficcional que narra a história. A sequência desses quadros é que cria a ideia de continuidade narrativa. Nos romances, por outro lado, embora em nossa análise presenciemos a inserção de imagens e aportes ilustrativos, o modo próprio é a disposição de palavras organizadas de modo a criarem um sentido em sua sequência. A combinação de modos diferentes, bem como a combinação de gêneros, pressupõe um conjunto intermediário e multimodal, caso observado em *O grifo de Abdera*, visto que ocorre uma indissociação entre os modos semióticos. Nesse caso, torna-se necessário decifrar, interpretar e assimilar, uma vez que o processo envolve a leitura do texto e da imagem, gestos de escrita, correspondentes ao letreiramento, e, da estruturação da *mise en scène*.

Considerando isso, podemos entender que a alteração de cores e espaços na disposição diagramática das páginas também produz uma combinação de modos, visto que alterna a percepção e a cognição e, conseqüentemente, o sentido. *A arte de produzir efeito sem causa*, embora não seja considerado um conjunto midiático no sentido de combinação de mídias, levando-se em conta o que dispõe Rajewsky

(2012), pode ser considerado, em certa medida, um conjunto multimodal.

Nesse sentido, a concepção de midialidade de Elleström assemelha-se à ideia de que as mídias sempre contêm outras mídias (McLuhan) ou, ainda, de que as mídias sempre são mistas (Mitchell), pelo fato de combinarem códigos, convenção discursiva, canais e modos sensorial e cognitivo. A partir disso, Elleström entende que as mídias são mistas, sobretudo, sob o ponto de vista da modalidade sensorial, pois, a própria noção de uma mídia e de mediação já implica alguma mistura de elementos sensoriais, perceptivos e semióticos. Entretanto, ele compreende que as mídias são mistas de maneiras diferentes, pois resultam de uma fusão de modos que são parcialmente ou, em diferentes graus, compartilhados por outras mídias. Isso porque “toda mídia tem a capacidade de ‘mediar’ apenas determinados aspectos da realidade total”, já que “nossa percepção e concepção” dela é sempre “multimodal” (Ibid., p. 74). Assim, “todas as mídias são mais ou menos multimodais no nível de pelo menos algumas das quatro modalidades” (Ibid., loc. cit.), o que significa que elas, em algum aspecto, incluem, por exemplo, tanto o modo visual quanto o auditivo, tanto o modo icônico quanto o simbólico, o modo espacial quanto o temporal (material ou virtualmente).

Elleström (2017) esclarece ainda a diferença entre os “modos da modalidade material” da mídia e “mídia técnica”. O primeiro aspecto corresponde às “propriedades latentes das mídias”, como a disposição, ou cor das letras em uma narrativa, enquanto que mídia técnica diz respeito à sua forma, visto que “realiza e manifesta as propriedades latentes das mídias, o ‘conteúdo’” (Ibid., p. 60). Isso confirma que todas as mídias precisam de mídias técnicas para sua realização, já que todas elas possuem uma base material. Assim, mídia técnica é “qualquer objeto, fenômeno físico ou corpo que faz a mediação, no sentido de que ‘realiza’ e ‘exibe’ mídias básicas e qualificadas” (Ibid., p. 85). Nesse sentido, o livro é uma mídia técnica, pois pode mediar palavras escritas e imagens, podendo dar suporte a mais de uma mídia, ou melhor, inter-midiar duas ou mais mídias. É o que ocorre em *O grifo de Abdera* no qual se observa a mescla entre romance e novela gráfica. Nesse sentido, a mesma mídia técnica “media” o aspecto qualificador das características estéticas e comunicativas de dois gêneros literários, ou ainda, de duas mídias qualificadas.

Elleström (2017) acrescenta outros aspectos envolvidos nas construções e definições de mídias, que complementam as modalidades e, até certo ponto, o caráter dos modos, o que denomina “aspectos qualificadores das mídias”: o “qualificador contextual”, envolvendo o uso das mídias em circunstâncias históricas, culturais e

sociais específicas, e o “qualificador operacional”, que inclui características estéticas e comunicativas (Ibid., pp. 74- 75). É a partir dos aspectos qualificadores que o autor define as “mídias qualificadas”. Assim, todas as representações e formas artísticas são consideradas mídias qualificadas, pelo fato de apresentarem dois aspectos qualificadores, o contextual e o operacional.

Essa distinção de mídias permite que o autor observe dois tipos de fronteiras midiáticas, a modal e a qualificada: “as mídias diferem, em parte, em decorrência de dessemelhanças modais e, em parte, em decorrência de divergências no que se refere aos aspectos qualificadores das mídias e à convencionalidade das fronteiras em principalmente uma faceta dos aspectos qualificadores” (Ibid., p. 81).

Nesse sentido, Elleström entende o gênero romance como uma mídia qualificada, já que, para sua análise, devem ser considerados dois aspectos qualificadores: o contextual, “origem, a delimitação e o uso das mídias em circunstâncias históricas, culturais e sociais específicas”, e o operacional, “características estéticas e comunicativas” (Ibid., p.74). Ainda, para a compreensão da intermedialidade no romance, devem ser observadas as características de “suas modalidades básicas” e os modos de cognição que elas exigem para construção de significado. Nesse sentido, a análise dos romances que compõem nosso objeto deve levar em conta as diferenças na percepção, leitura e interpretação entre imagens e linguagem verbal escrita, considerando as especificidades apresentadas em cada romance em particular.

A “modalidade semiótica”, destacada por este autor, que diz respeito ao significado, é compreendida “como o produto de um sujeito, em determinadas circunstâncias sociais, que percebe e cria uma ideia” [...] “produto de uma mente que interpreta e atribui sentido a estados de coisas, ações, ocorrências e artefatos” (Ibid., p. 69). Para descrever essa modalidade, Elleström toma como base a semiótica de Peirce e sua triconomia, observando que “o significado pode ser descrito como o resultado de funções sígnicas e, apesar de não haver signo até que algum intérprete lhe atribua significado, podem-se distinguir tipos diferentes de signos ou de funções sígnicas.” (Ibid., loc. cit), considerando as disposições das representações visuais e verbais. Nas palavras desse autor:

A modalidade semiótica, portanto, envolve a criação de significado na mídia concebida de forma espaço temporal por meio de diferentes tipos de raciocínio e de interpretações de signos. A criação de significado já se inicia

na apreensão e na organização inconsciente dos dados sensoriais percebidos pelos receptores e continua no ato consciente de encontrar conexões relevantes dentro da estrutura espaço temporal da mídia e entre a mídia e o mundo ao seu redor. Há duas formas diferentes, mas complementares de pensar: por um lado, algumas funções cognitivas são principalmente dirigidas por representações proposicionais, enquanto outras dependem principalmente de representações pictóricas. (Ibid., p. 70)

Nesse sentido, a noção de intermedialidade explicitada por Elleström, sobretudo o aspecto semiótico, estendida para a análise do romance, auxiliando-nos em nossa proposta de análise pelo fato de contemplar, além da representação evocada pela linguagem verbal escrita, as qualidades semióticas de imagens, analisadas em relação com a representação simbólica. Isso possibilita o entendimento amplo e complexo das narrativas literárias que compõem nosso objeto, na medida em que permite considerar diferentes modalidades (materiais, espaço-temporais e semióticas) e relacioná-las.

Segundo os pressupostos de Elleström (2017), a linguagem verbal no romance é constituída por signos simbólicos, que constroem representações (convenções), exigindo que o leitor acesse seu repertório cultural para sua interpretação. Essas representações nem sempre fazem com que o leitor se detenha no aspecto visual da configuração gráfica dos signos. Entretanto, sabemos que os símbolos gráficos, sinais de pontuação e de marcação do discurso direto, no romance, são recursos que “transmitem” aspectos da fala, a entonação, movimentos, emoções, conforme o contexto. Lembrando que esses recursos são justamente os mais explorados nas novelas gráficas, por exemplo. As narrativas literárias romanescas, por sua vez, recorrem a diversos recursos gráficos não apenas para indicar como o texto deve ser lido, mas também para construir significados para além dos signos simbólicos das palavras.

É por conta do aspecto também visual da linguagem verbal (escrita) que o autor entende ser necessária uma relação entre as representações simbólicas e icônicas da palavra, dos sinais gráficos e das imagens não verbais, considerando a tendência de os romances explorarem a opacidade da forma como recurso sógnico, ou, ainda, a iconicidade em sua estrutura ou materialidade. Entendemos que seja justamente essa exploração de outros recursos gráficos e icônicos o que ocorre nos dois romances de Mutarelli que compõem nosso *corpus* de análise.

Além disso, a compreensão e a interpretação de representações literárias implica um esforço do leitor em relacionar sua leitura com o contexto, conhecimento

do mundo, outros textos, gêneros, mídias e formas de comunicação. É nesse sentido que entendemos a necessidade de relacionar nosso entendimento analítico com a percepção do receptor, ou leitor, sobretudo porque o leitor contemporâneo, habituado às tecnologias, Internet e hipermídia, exposto às informações e manifestações culturais midiadas por formas visuais audiovisuais, certamente possui a percepção orientada para representações sígnicas não verbais, conforme as tese desenvolvida por Pellegrini (2003). Por esse motivo, impõe-se a necessidade de as narrativas literárias buscarem um diálogo com esse leitor, ampliando estratégias intermediáticas, ou melhor, apropriando-se de recursos de outras mídias para sua construção.

Sendo assim, considerando a ênfase dada por Elleström (2017) às operações perceptivas e interpretativas dos receptores de mídias específicas, apresentamos uma breve explanação de Santaella (2012) a respeito da leitura desses textos que conjugam o verbal e o visual. Ideias que serão complementadas com Pellegrini (2003), que discorre a respeito das transformações das narrativas literárias em meio ao universo imagético e da percepção do leitor nesse contexto. Ambas destacam as relações entre narrativas e textos verbais e elementos e textos visuais presentes em uma determinada mídia.

2.4 PERCEPÇÃO E LEITURA DE TEXTOS VERBAIS E VISUAIS

A partir da constatação de que vivemos continuamente sob o estímulo de imagens e que intuitivamente ou de modo ingênuo aprendemos a “lê-las”, Santaella (2012) apresenta uma metodologia, “alfabetização visual”, para analisar imagens em suas várias manifestações e suportes, o que demanda também uma ampliação da noção de leitura. Ela argumenta que

[...] o ato de ler passou a não se limitar apenas à decifração de letras, mas veio também incorporando, cada vez mais, as relações entre palavra e imagem, entre o texto, a foto e a legenda, entre o tamanho dos tipos gráficos e o desenho da página, entre o texto e a diagramação. (SANTAELLA, 2012, p.8.

Santaella (2012) observa que, desde o livro ilustrado e as enciclopédias, o código escrito vem se misturando com desenhos, diagramas, fotografias, ampliando a ideia de leitura para outras linguagens. A partir da ascensão da leitura em telas eletrônicas, ela entende que se pode pensar inclusive em um novo tipo de leitor, que

ela denomina de “leitor imersivo”. Sob o ponto de vista da autora, a alfabetização visual significa aprender a ler imagens observando “seus aspectos e traços constitutivos”, o que se produz no interior da própria imagem por si só. Ainda, segundo ela, a leitura de imagens

[...] significa adquirir os conhecimentos correspondentes e desenvolver a sensibilidade necessária para saber como as imagens se apresentam, como indicam o que querem indicar, qual é o seu contexto de referência, como as imagens significam, como elas pensam, quais são seus modos específicos de representar a realidade. (Ibid., p. 10).

Considerando a potencial polissemia das imagens e sua aplicação em vários domínios, Santaella (2012) se concentra no estudo de um desses domínios: “imagens como representações visuais”. Segundo ela, as imagens enquanto representações visuais apresentam várias camadas a serem observadas: “subjetivas, sociais, estéticas, antropológicas e tecnológicas” (Ibid., p. 18). O desafio é justamente analisar cada uma dessas camadas e relacioná-las.

Com o desenvolvimento das tecnologias de impressão gráfica, o discurso verbal vai aparecendo cada vez mais combinado com imagens. Misturas que aumentaram ainda mais com as mídias digitais, embora tenha sido o livro a primeira mídia a mesclar o discurso verbal com o imagético. As ilustrações foram utilizadas principalmente para ampliar a possibilidade de expressão e transmissão do conhecimento, caso dos tratados técnicos e alquímicos, com a utilização das iluminuras e xilogravuras, bem como o das enciclopédias.

Segundo Santaella (2012), a expressão linguística e a visual são campos distintos, como modos próprios de representar a significar a realidade, que podem se complementar em uma representação ou em um produto midiático. No capítulo em que se concentra nas relações entre texto verbal e visual, a autora entende que se ocultam “finas e insuspeitadas variações que precisamos aprender a explorar” (Ibid., p. 104). Ela apresenta os seguintes questionamentos para que essas variações possam ser observadas:

A imagem é puramente ilustrativa, redundante, repetindo na visualidade o mesmo conteúdo que o texto expressa? Qual código tem domínio sobre o outro, o verbal ou o visual? Ou existe uma complementaridade perfeita entre ambos, cada um ajudando o outro a criar uma mensagem unificada? Ou as duas linguagens entram em conflito, obrigando o leitor a recriar os fios invisíveis e menos óbvios das ligações entre elas? O que une as linguagens é a força de atração das similaridades ou é uma rede de sinais indicadores conectando suas partes? A essas variações principais se acresce o poder

figurativo tanto do verbal quanto do visual para compor jogos de sentidos implícitos e explícitos. (Ibid., pp. 104-105).

Para dar conta metodologicamente dessas relações, Santaella apresenta parâmetros analíticos que se apoiam em mais de um ponto de vista: “de acordo com as relações sintáticas, ou seja, do lugar ocupado pela imagem pelo texto no plano gráfico”; “segundo as relações semânticas, quer dizer, das trocas possíveis de significados entre imagens e texto”; e “conforme as relações pragmáticas, a saber, dos efeitos que imagem e texto produzem no receptor” (Ibid., p. 106).

As relações sintáticas subdividem-se principalmente entre contiguidade e inclusão. São exemplos de contiguidade as ilustrações ou fotos com legendas explicativas. O segundo subtipo, espécie de “pictorialização das palavras”, é o que mais interessa em nosso estudo, pelo fato de se referir às situações em que as palavras perdem o seu caráter verbal e ganham visualidade, tornando-se elementos da imagem, o que observamos nos fragmentos ilustrativos de *A arte de produzir efeito sem causa*.

Segundo Santaella (2012), as relações semânticas entre texto e imagem buscam analisar a “contribuição de elementos verbais e imagéticos para a combinação de uma mensagem complexa” (Ibid., p. 107). Esse aspecto complementa as ideias de Elleström nesse sentido. De acordo com a autora citada, essas relações se estendem entre a redundância à informatividade. Nesse tipo de relação, deve-se observar a dominância de uma das linguagens, qual é a mais relevante ou informativa. A dominância do discurso verbal escrito se dá quando as imagens cumprem a função meramente ilustrativa ou didática, sendo a redundância o seu extremo oposto, quando uma das linguagens apenas repete a mensagem já transmitida pela outra.

Entendemos, nesse sentido, que a presença de ilustrações em *A arte de produzir efeito sem causa* não deve ser entendida como redundância, pois, ao criarem uma reprodução gráfica, ou visibilidade, do que se produz na mente da protagonista, intensificam o sentido de que suas ideias e expressividade se reduzem a um plano gráfico, além de contribuírem para o efeito de fragmentação do discurso narrativo, esta que parece coincidir com o que vive a protagonista: fragmentação da linguagem e de seu universo mental. Entretanto, levando-se em conta o aspecto semântico, as ilustrações tampouco estariam estabelecendo uma relação de equivalência em relação ao discurso verbal escrito, visto que este persiste com maior importância no conjunto romanesco.

Ainda quanto ao aspecto semântico, Santaella acrescenta que existe a ideia de complementaridade (equivalência ou reciprocidade), o que ocorre quando o texto verbal escrito tem a mesma importância que o texto imagético, meio termo entre redundância e informatividade. Esse tipo de relação pode ser observado em situações em que tanto os conteúdos do verbal quanto do visual utilizam suas potencialidades expressivas para transmitir uma determinada mensagem. Segundo Santaella (p. 109-110):

Texto e imagem são complementares em muitos aspectos. Aquilo que falta à imagem pode ser complementado através do texto verbal. A superioridade do texto no caso da representação temporal e causal, bem como de ideias e fatos abstratos, contrapõe-se à superioridade da imagem no caso da representação de objetos concretos no espaço. Essa complementaridade entre ambos pode ser percebida de forma especialmente clara na justaposição entre palavra e imagem: as imagens ilustram textos, ao passo que os textos comentam as imagens.

Essa relação de complementaridade entre o texto verbal escrito e o texto visual é percebida, sobretudo nas novelas gráficas. Isso se associa à nossa análise pelo fato de observarmos uma narrativa gráfica paralela e combinada ao romance *O grifo de Abdera*, no qual a linguagem verbal e a visual se complementam. Santaella entende que a “imagem informa com recursos diferentes do texto, na medida em que mostra aquilo que, linguisticamente, é difícil de apresentar” (Ibid., p. 110). As imagens da novela gráfica XXX inserida em *O grifo de Abdera*, sendo criação da protagonista, representam seu universo mental e apontando ainda ressonâncias com o universo narrado pelo narrador-personagem.

Ainda, de acordo com Santaella, as relações pragmáticas são predominantes em situações em que o texto verbal escrito é utilizado para chamar a atenção para a imagem ou esta para a mensagem verbal escrita, levando em consideração que existem diferentes modos de referência entre texto verbal escrito e imagético. Santaella, nesse aspecto, utiliza-se de conceitos de Barthes como “ancoragem” e “*relais*”. Segundo a autora,

Ambas as descrições esboçam modos de referência entre palavra e imagem. Na relação de ancoragem, encontramos uma estratégia de referência direcionada do texto à imagem. Na relação de *relais*, a atenção do observador é dirigida, evidentemente na mesma medida, da imagem à palavra e da palavra à imagem. (Ibid., p. 113).

Esses dois aspectos podem ser observados também em *O grifo de Abdera*,

isso porque o narrador do romance apresenta comentários e apreciações críticas a respeito da novela gráfica criada pela protagonista. Nesse sentido, a disposição verbal, além de descrever as imagens, estabelece uma relação de ancoragem com elas. Isso, sobretudo porque os aportes verbais da novela gráfica por si só não esclarecem o que está sendo retratado visualmente, justamente pela aparente desconexão entre um quadro e outro. Da mesma forma, as cenas ou quadros da novela gráfica atestam e embasam as críticas que o narrador realiza em relação ao mercado editorial dos quadrinhos, o que atesta a relação de *ralais* entre as imagens dos quadros da novela gráfica com a parte verbal do romance.

Além das relações já comentadas, Santaella (2012) considera os “vínculos” entre imagem e texto, sendo estes de pelo menos três tipos: por semelhança entre ambos, pela função indicadora, ou pela relação convencional entre imagem e texto (Ibid., p. 114). Ela enfatiza que os vínculos se estabelecem de acordo com as relações sintáticas, semânticas e pragmáticas e os modos como se dão essas relações. O primeiro ocorre quando texto e imagem conseguem transmitir a mesma mensagem, havendo uma relação de semelhança, nesse caso, podendo haver uma redundância, como o que ocorre em manuais de equipamentos, a fim de garantir a compreensão. No segundo, há um elemento indicador do texto verbal escrito para o texto imagético ou o contrário. No terceiro, “texto e imagem relacionam-se por hábitos interpretativos já internalizados pelo receptor, pois o vínculo convencional depende de associações habituais e ideias” (Ibid., p. 115). É o que ocorre na leitura de gêneros literários que se estabelecem como horizonte de expectativas para os leitores, conforme assinala Todorov (1980).

Contribuindo com esse debate, introduzimos aqui também a tese de Pellegrini (2003), visto que corrobora a ideia de que a percepção do leitor, em meio às possibilidades tecnológicas e ao panorama midiático, disponíveis na contemporaneidade, modifica-se em alguma medida. Além disso, ela observa as relações entre a narrativa verbal e a narrativa visual nesse contexto.

A autora parte da constatação de que a cultura contemporânea é, sobretudo, visual, considerando o cinema, a telenovela, a propaganda, as histórias em quadrinhos, técnicas de comunicação e de transmissão em que a força retórica é sustentada primeiramente pela imagem. Entendendo que o texto literário está imerso nesse universo cultural imagético, Pellegrini afirma que o primeiro vem sofrendo “transformações sensíveis” pelo fato de dialogar com o aparato tecnológico disponível

em outras mídias e meios, os quais, segundo ela, deixam marcas claras em sua tessitura.

Pellegrini comenta que, na literatura contemporânea, há uma multiplicidade de soluções narrativas que se utilizam dessas conexões entre textos ficcionais e elementos das linguagens visuais, o que se deve principalmente “aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera” (PELLEGRINI, 2003, p. 16)⁹. A tese que Pellegrini apresenta é que “a literatura não está imune às influências das formas de produção tecnológicas disponíveis para a cultura a cada momento” (Ibid., p. 17), pois há sempre um horizonte técnico, influenciando diretamente as formas de percepção e representação literárias, por isso há uma diferença entre as narrativas modernas e as contemporâneas (ambas mediadas pelos recursos tecnovisuais de cada época). Ela ressalta ainda que o que interessa em seu estudo é “o intercâmbio dos procedimentos de representação por meio da imagem que, pouco a pouco, veio acentuando sua influência na forma narrativa literária” (Ibid., p. 18), o que também nos interessaneste estudo.

É nesse sentido que o entendimento de Pellegrini vem ao encontro de nosso objeto de estudo, pois observamos que, na tessitura das narrativas literárias de Mutarelli, sobressaem elementos próprios de mídias visuais. Embora nem sempre estejam dispostos de modo a criar uma narrativa intermediática no sentido de combinação entre mídias, podem ser consideradas multimodais, conforme observamos a partir do modelo de Elleström (2017). Um de nossos objetivos é justamente observar como esses intercâmbios entre verbal e visual ocorrem e como os aportes imagéticos interferem na percepção e na leitura dessas narrativas literárias.

⁹ Nesse sentido, Pellegrini dialoga com Walter Benjamin (2012), que afirma que a percepção humana é condicionada historicamente, já que as transformações técnicas respondem também as condições históricas. Segundo ele, as transformações na faculdade perceptiva, que marcam o declínio da aura – autenticidade, existência original e única da obra – estão relacionadas à crescente difusão e movimentos de massa. A reprodutibilidade técnica então emancipa a obra de sua existência ritual aumentando sua possibilidade de exposição. Nesse processo a obra adquire uma nova função, que para Benjamin é política, no sentido de que ela poderia ser orientada pelas massas. Para Benjamin: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.” (BENJAMIN, 2012, p.195). De maneira semelhante, Rosenfeld (1976) constata que cada fase histórica possui um espírito unificador impregnado em todas as manifestações culturais em contato. Observa que o fenômeno da “desrealização” na pintura, no qual ela deixa de ser mimética e a abolição ou deformação da perspectiva, que criava a ilusão de um espaço tridimensional, projetando o mundo a partir da consciência individual e centralizada, possui uma correspondência com as transformações que ocorreram no romance moderno. Neste último as mudanças dizem respeito à noção de tempo, ou sucessão temporal, que vai modificar também a noção de espaço.

Entendemos que as mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na virada do século provocam alterações na tessitura de textos literários, mesmo não criando inovações significativas em relação ao que já se presenciava na literatura do século anterior. Esse fenômeno responde à percepção do leitor que está habituado com a visualidade. Percepção que está mediada pelas mídias tecnológicas, conforme entende Pellegrini.

2.5 CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DA INTERMIDIALIDADE NO(S) ROMANCE(S)

Estendendo essa discussão para a leitura e análise do romance, percebemos que a primeira modalidade a se manifestar na nossa percepção é a modalidade material da mídia. A classificação do gênero “romance” na ficha catalográfica cria certa expectativa em torno dessa mídia, visto que esperamos encontrar materialmente palavras na página, interface que exige o sentido da visão (modalidade sensorial), que podem ser lidas de diversas ordens (a modalidade espaço temporal), mais comumente em uma ordem crescente de páginas e capítulos, da esquerda para a direita, de cima para baixo (no caso dos livros da cultura ocidental). Isso, associado aos elementos da narrativa, permite-nos compreender a ordem da narrativa.

Em um romance que apresenta imagens não verbais, como fotografias e ilustrações, cria-se certa quebra de expectativa, um estranhamento inicial, o que faz com que pensemos que estão assim dispostas para criar justamente certo efeito no leitor. As ilustrações e até mesmo as diagramações que se alteram com o padrão ou que são predominantes em uma narrativa literária criam esse efeito e podem ser considerados aportes intermidiais, ou ainda, elementos não esperados pelo leitor, obrigado a desestabilizar em certa medida suas convicções prévias quanto às convenções a respeito do gênero. É nesse sentido que os esclarecimentos de Elleström (2017) e de Rajewski (2012), bem como noção de leitura de imagens de Santaella (2012), auxiliam na compreensão tanto de uma narrativa literária intermediária em seu conjunto, quanto de fragmentos intermediários em sua estrutura.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, por exemplo, encontramos capítulos com ilustrações e tipografias simulando a escrita caligráfica, fazendo emergir a visualidade do texto para além da própria linguagem literária. O traço simula a escrita

à mão, o desenho da caneta azul no livro, o que altera a opacidade da diagramação. Esse elemento, ao jogar com a ideia do rabisco e da escrita caligráfica com tinta de caneta azul, afeta a modalidade semiótica, pois interagimos com um signo que é diferente daquele da tipografia da linguagem verbal que predomina na narrativa. Isso faz emergir a ideia do lugar de fala da personagem, como se este se materializasse em destaque em meio à diagramação da escrita da narrativa como um todo, embora esta seja uma estratégia narrativa atribuída ao autor implícito. De todo modo, as marcações dos registros realizados pela perspectiva de efeitos de leitura por meio de ilustrações e tipografia alterada, ou melhor, a simulação de manuscritos, o que permite que a voz ou o sujeito seja representado e identificado pelo leitor, o que influencia no processo de construção de sentido do romance por parte do leitor.

Algo semelhante se dá com a leitura de *O grifo de Abdera*, pois a novela gráfica inserida se assemelha a uma autobiografia (ficcional) da protagonista, que não parece possuir a voz predominante na narrativa, sendo que é apresentada como duplo da personagem que narra em primeira pessoa a sua relação ela. Esse romance apresenta ainda uma intrincada relação entre níveis narrativos e vozes, autorreferências, confundindo ainda a realidade ficcional com a realidade biográfica do escritor empírico.

De todo modo, o efeito provocado por uma manipulação tipográfica ou inserção de outra mídia no interior do romance, no primeiro momento, é a interrupção do fluxo habitual da leitura e um estranhamento. Essa interrupção faz com que o leitor procure uma justificativa para isso. No âmbito da intermedialidade, conforme assinala Elleström (2017), a disposição visual do texto evoca diferentes modos das modalidades espaço temporal e semiótica, sendo que modifica os modelos normativos e automatizados da percepção na leitura.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, ocorre um movimento de focagem e de desfocagem da forma, ou da formalização da narrativa. Em *O grifo de Abdera*, não há simplesmente uma acentuação da opacidade, mas um questionamento a respeito dos limites entre ficção e realidade empírica, sendo que, nesse jogo de duplos, até mesmo a novela gráfica parece revelar aspectos autobiográficos da vida do escritor.

No aspecto genético, o romance permite inserções de outras mídias, sobretudo pela transposição desta em contextos de produção não originais, criando uma espécie de “representação de mídias”, no sentido dado por Elleström (2017), recriando suas materialidades gráficas no interior das narrativas. Isso está de acordo com a ideia de

intermedialidade do sentido estrito de referências intermediáticas, destacado por Rajewski (2012), ou seja, a atuação direta ou indireta de mais de uma mídia na significação e/ou na estrutura de uma dada entidade semiótica. Entretanto, são a mídia técnica bem como a materialidade da escrita do gênero romanesco que permitem que se sobressaiam esses aportes intermediáticos. Isso possibilita que se confluam diferentes vozes narrativas (narrador, autor implícito e personagem) e suas relações com a realidade empírica, criando um jogo ficcional que ora se aprofunda para a ficcionalidade, ora submerge até a superfície de como essa criação é elaborada, que ideias, experiências reais, relações com a literatura como um todo e meios são utilizados para sua composição. Entendemos, nesse sentido, que, mesmo não sendo um romance intermediático em seu conjunto, as materialidades visuais (ilustrações ou diagramações) que se alternam e se sobressaem no momento da leitura, em meio à discursividade das narrativas, criam determinados efeitos no leitor, o que deve ser considerado na análise e interpretação dos textos.

É nesse sentido que buscamos ampliar essa discussão observando como o discurso literário está organizado de modo a se conectar com o discurso visual e como orienta a percepção do leitor ao universo mediado por outras mídias essencialmente visuais. Ao mesmo tempo, situamos as relações entre narrativas literárias e novelas gráficas produzidas por Mutarelli, pensando na combinação de visual e verbal, que, nos romances, devem ser analisados como partes de um todo complexo. Nessa perspectiva, deixamos claro que consideramos que os romances propostos apresentam aportes híbridos ou intermediáticos, pela interpenetração de estilemas ou recursos expressivos de outra mídia.

Essa discussão inicial, além de trazer entendimento a respeito das implicações intermediáticas na literatura contemporânea, orienta-nos metodologicamente na análise das relações intermediáticas imposta pela formalização, diagramação e inserção de elementos visuais nos romances que são base de nosso objeto de pesquisa. Essa linha de análise permite também desenvolver a ideia de que Lourenço Mutarelli talvez profile, em seus romances, um leitor que se aproxime do leitor de novelas gráficas, levando-o a se familiarizar com a relação entre linguagem verbal escrita e visual, a partir da mescla de ilustrações, desenhos e alterações na diagramação de letras, destacando diferentes vozes, contextos e mensagens, no sentido de uma mediação entre novelas gráficas e romances.

3 FRAGMENTOS INTERMIDIÁTICOS OU IMAGENS DA ESCRITA EM *ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA*

Além de propor uma análise de *A arte de produzir efeito sem causa*, este capítulo concentra-se nas implicações intermediáticas que se evidenciam no romance referido, considerando que, em meio ao discurso narrativo, destacam-se ilustrações que apontam relações entre escrita e imagem e/ou escrita e imagem da escrita. Essas ilustrações dizem respeito ao funcionamento do universo mental da protagonista da história, sendo que é narrada sua perda da articulação lógica e linguística. Nesse sentido, as ilustrações dão um padrão visual a algumas partes do que está sendo narrado, no sentido de que funcionam como tentativas de tradução desses fragmentos do verbal da narrativa para um plano visual, o que se relaciona ao fato de a protagonista apresentar um panorama mental visual e gráfico de pensamentos e linguagem. Nesses fragmentos, o plano visual acaba funcionando como acessório em relação à disposição verbal da narrativa.

3.1 FRAGMENTOS ILUSTRATIVOS

Nesse sentido, as ilustrações não adquirem maior peso em relação à escrita, ressaltam justamente a preexistência do texto verbal, criando com este uma relação de transposição e assessoria. Isso porque não parecem interferir diretamente na representação verbal do discurso narrativo, pois não configuram elemento intrínseco e essencial em seu interior. Por esse motivo, essa narrativa não pode ser considerada híbrida em seu conjunto, pois as imagens não parecem alterar sua unidade, embora criem o efeito de fragmentação discursiva e outros efeitos de leitura.

Por outro lado, as ilustrações parecem confirmar a ideia da obsessão pela escrita automática que desenvolve a protagonista, na medida em que ela perde sua capacidade lógica, comunicativa e linguística, sinalizando traços esquizofrênicos e afásicos. Além disso, entendemos que os desenhos e os gráficos – produzidos pela protagonista e reproduzidos enquanto ilustrações – apresentam-se mediados pelo autor implícito a fim de passar ao leitor a ideia de serem recursos criados pela protagonista para representar sua complexidade mental.

A fragmentação na narrativa não é provocada pela simples inserção de

algumas ilustrações, mas por meio de um processo de colagem e montagem de referências de outros gêneros discursivos e também de imagens/ilustrações. Nesse caso, os fragmentos ilustrativos, que representam o desenho da escrita da personagem principal, ao serem analisados isoladamente, correspondem a fragmentos hibridizados e intermediáticos no sentido de combinação de mídias, conforme entende Rajewsky (2012). Nesse sentido, tanto as ilustrações quanto os recortes de outros gêneros podem ser entendidos como estratégias narrativas que auxiliam na produção do efeito de fragmentação.

Além da fragmentação, entendemos que a colagem de ilustração e excertos de outros gêneros discursivos produz outro(s) efeito(s) de leitura, que consideramos um aspecto relevante neste trabalho. Esses efeitos podem ser de transposição, suplementação, provocação, ou até uma tentativa de criar efeito de real (concretização/materialização) da cena narrada.

Entretanto, é mais relevante neste trabalho de análise observar a relação entre as ilustrações e a mensagem (verbal escrita) da narrativa, pois aquelas, inseridas por intermédio do autor implícito, além de atestarem materialidade ao que expressa a protagonista em desenhos, dão voz, personalidade ou gestualidade a seu processo mental¹⁰, embora a *diegese* seja apresentada por um narrador heterodiegético. Isso sugere que a narrativa busca evidenciar uma recusa ao silenciamento absoluto da personagem, mesmo estando esta em um processo afásico e esquizofrênico. Interessa-nos observar qual o mecanismo ou estratégia discursiva que permite a conexão entre as imagens e o verbal da narrativa. Por esse motivo, torna-se relevante a instância narrativa do autor implícito, a quem atribuímos a mediação entre a representação gráfica da escrita da protagonista e o que é narrado em terceira pessoa. Dessa forma, conseguimos compreender como se dá a articulação entre o narrador e as informações visuais acrescentadas entre os capítulos e no interior de alguns deles.

Se pensarmos as ilustrações enquanto uma narrativa paralela, considerando apenas a expressão da personagem principal, entendemos que ela não deixa de ser linguística e representacional, embora lacunar. No entanto, ela prescindir do verbal da narrativa para sua completa compreensão, estando aquela em uma relação de

¹⁰ Os desenhos feitos pela protagonista parecem se aproximar da relação da escrita com o corpo, conceito de *Scripton* de Barthes (2012) em “O rumor da língua”, que se refere ao gesto físico, oposto ao vocal.

dependência. Por esse motivo, apresentam menor relevância em relação à parte escrita. Além do mais, as imagens isoladas da narrativa como um todo resultariam polissêmicas, com significados flutuantes.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, as ilustrações – que correspondem à representação do desenho e da escrita da protagonista – são apresentadas em alternância em relação à parte verbal escrita da narrativa, intercalando os capítulos do livro. Assim, temos a representação que se produz a partir do que expõe o narrador, por um lado, e, por outro, a referência (do que está sendo representado) no desenho da escrita, o que parece ser a confirmação da existência material do verbo, ou, ainda, reafirmação que a linguagem (visual e verbal), mesmo representando a mente de uma personagem esquizofrênica e afásica, é representacional.

Os fragmentos ilustrativos, em dado momento, também se combinam ao verbal escrito da narrativa, apelando para a visualidade diagramática da mídia livro, momento em que a ilustração dá continuidade ao verbal diagramático na página. O elemento ilustrativo, representação da escrita da protagonista, em cor azul, simulando seus manuscritos, cria um *continuum* em relação à diagramação escrita da mídia em questão. Esse *continuum* pode ser entendido como um fragmento hibridizado no livro, transposição e simbiose entre o verbal e o visual, ou melhor, intermedialidade, no sentido de combinação de mídias, conforme entende Rajewsky (2012), o que demonstraremos adiante. Esses elementos ilustrativos e os excertos de outros gêneros discursivos se inserem na narrativa por meio de um processo de colagem ou montagem. Esse procedimento, reforçado pelas alternâncias entre ilustrações e escrita, acentuam a percepção de fragmentação narrativa. Fragmentação esta que, observada no nível estrutural, parece associar-se aos lapsos mentais vivenciados pela protagonista, os quais se materializam visualmente pelos gráficos mentais sem lógica aparente, criados a partir da composição de letras ao acaso, o que está em nível mais profundo. Nesse sentido, entendemos haver uma coerência entre estrutura e conteúdo na obra em análise, considerando que também o modo como a personagem principal percebe o mundo se apresenta fragmentado, sendo expresso por meio de lapsos, ausências, desconexões e ilogicidade.

Ainda, a própria composição dos gráficos a partir de letras pinçadas ao acaso nos remete ao surgimento do processo de colagem/montagem que se dá a partir das

linguagens das vanguardas modernas. Faz-se presente na evolução do movimento cubista e, posteriormente, apropriado pelos dadaístas, que utilizavam a técnica para justamente evocar o *nonsense*, a espontaneidade, a irracionalidade e o inconsciente, em trabalhos que seriam, muitas vezes, feitos ao acaso. Observaremos que essa composição de gráficas e letras escolhidas ao acaso se associa à técnica e teorização do escritor William Burroughs.

Ademais, a técnica da colagem e montagem foi utilizada em outras práticas artísticas experimentais, como nos *fanzines*¹¹, campo de produção e circulação artística independente no qual o escritor Mutarelli inicia a sua carreira literária e artística. Por esse motivo, é possível pensarmos em ressonâncias da formação artística inicial do escritor e sua carreira enquanto escritor gráfico, que se constitui nos moldes do *fanzine*, nas suas narrativas romanescas.

É importante lembrar, também, que o contexto de produção dos seus primeiros quadrinhos correspondia a um sistema cultural alternativo em que se iniciava a conversão de um determinado tipo de HQs aqui no Brasil, com influências de produções literárias *beat* e marginal bem como do cinema independente. Além disso, os elementos contraculturais são percebidos nos quadrinhos brasileiros a partir dos anos 1980, comprovados pela proliferação de produções independentes¹² nesse período, aos moldes dos *fanzines*.

Embora Mutarelli inicie sua carreira de escritor e artista independente na década de 1990, ainda não atrelada às exigências do mercado editorial, as formas de expressão da cultura alternativa já ganhavam visibilidade no cenário cultural brasileiro. Por esse motivo, entendemos que as produções do escritor tenham absorvido

¹¹ O *fanzine* é uma pequena publicação que cobre um assunto sem espaço na grande mídia. Qualquer pessoa com caneta, papel, recortes, ideias e algum dinheiro para custear as cópias iniciais de distribuição pode produzir. A origem da palavra, de procedência inglesa, vem da junção de *fan* (fã) e *magazine* (revista). O *fanzine* é aperiódico, e o preço é quase sempre o de custo.

¹² Vale lembrar que, na década de 1970, instala-se uma tendência poética marcada pelo teor coloquial e político e pelo modelo de veiculação independente, a qual permaneceu até os anos 1980 às margens do campo literário, o que explica sua designação “poesia marginal”. Essa geração de poetas também era designada “geração mimeógrafo”, pela forma de divulgação alternativa em relação ao mercado editorial (folhas mimeografadas). Tratava-se também de um modo de divulgação independente ancorado nos movimentos contraculturais, semelhante aos *fanzines*. O desdobramento histórico das publicações independentes no Brasil, contexto pós-ditatorial, corresponde a um cenário cultural que mistura referências pop, *beat* e marginal (anos 1970, 1980 e 1990). As narrativas de Mutarelli (novelas gráficas e romances) apresentam ressonâncias desse contexto, considerando que, além de a forma de publicação ser inicialmente independente, ligada à lógica contracultural, suas temáticas giram em torno da violência urbana, do bizarro, da sexualidade não convencional, e as personagens apresentam perturbações mentais e existenciais.

características desse cenário cultural¹³.

Além disso, as novas técnicas de reprodução e as novas tecnologias e mídias associadas aos movimentos artísticos ampliaram as possibilidades de utilização do processo de montagem, o que acabou influenciando as artes verbais e visuais e novos gêneros midiáticos, artísticos¹⁴ e gráficos, o que é mais evidente em histórias em quadrinhos e novelas gráficas, embora também presentes em outros gêneros literários.

Esse debate, estendido ao campo literário, foi exposto no capítulo anterior com base nas postulações de Pignatari (1973), Candido (1989), e Pellegrini (2003). Esta última destaca justamente as sensíveis transformações na tessitura literária a partir do horizonte técnico disponível na contemporaneidade. Considerando que o aparato técnico influencia as formas de percepção e representação literárias, a autora apresenta particular interesse pelo “intercâmbio dos procedimentos de representação por meio da imagem” que, segundo ela, gradativamente influencia na forma narrativa literária (PELLEGRINI, 2003, p. 18).

Além da estrutura da narrativa remeter ao processo de colagem e montagem que evidenciam a fragmentação narrativa, o que se desenvolve a partir das Vanguardas Modernas, também observamos outros diálogos com suas propostas no nível do conteúdo da narrativa em análise.

3.2 RELAÇÕES COM AS PROPOSTAS VANGUARDISTAS

A arte de produzir efeito sem causa parece proporcionar ao leitor um diálogo com as vanguardas europeias como o dadaísmo, o surrealismo, o expressionismo. No contexto narrativo, parece criar uma mistura de todas elas, em uma tentativa de extrapolação dessas propostas. Isso porque se propõe na narrativa o

¹³ Aqui no Brasil, a expansão do *fanzine*, na década de 1980, se dá não pelo contingente de publicações independentes, mas porque estas sinalizavam que havia público interessado por esse tipo de produção. Nesse contexto, pequenas editoras decidiram investir no cenário alternativo e acabaram se tornando parte do mercado editorial. Foi quando a editora Brasiliense, por exemplo, começou a publicar escritores da “*beat generation*” como William S. Burroughs e Charles Bukowski, bem como escritores brasileiros da geração do mimeógrafo (poesia marginal) como Leminski e Cacaso. Lembrando que foi a Editora Brasiliense que publicou em 1975 o livro “26 poetas hoje”, compilação de poetas da geração mimeógrafo, marcando a sua inserção no mercado editorial “convencional”.

¹⁴ Ver Concretismo.

desmembramento da palavra além da unidade de significação mínima, que seriam os morfemas (não apenas são abolidos os adjetivos, compondo o texto a partir de substantivos ao acaso como propunham o Futurismo e o Dadaísmo). Por outro lado, a narrativa tematiza a ilogicidade e o caos, embora não no sentido que propunham as vanguardas. Além disso, os desenhos que representam a ordem mental da protagonista aproximam-se da ideia cubista do *caligrama*, visto que são compostos com letras, formando gráficos circulares; também encontram semelhanças com o Surrealismo, sendo que vão contra a lógica racional, explorando o domínio da inconsciente por meio de um processo de automatismo psíquico.

Em alguma medida, a história de Júnior apresenta a ideia de libertação da consciência. Em um primeiro momento, ocorre uma oposição entre a consciência automatizada pelo cotidiano do trabalho e a linguagem codificada e a tendência crescente da personagem manifestar sonhos e imagens do inconsciente e a busca pela decodificação de mensagens enviadas por “sedec”, o que se dá por meio do automatismo da escrita.

Isso pode ser associado à noção de escrita automática proposta por Breton, como forma de atingir a área do inconsciente. A consciência de Júnior, automatizada pela linguagem do cotidiano, parece aos poucos atingir essa libertação que buscavam os surrealistas, embora a tenham conseguido à custa de perder qualquer vínculo com o mundo social e sua capacidade linguística e comunicativa. Além disso, o narrador tenta explorar o universo onírico da protagonista, ampliando as possibilidades da linguagem que se desvinculam da racionalidade.

Essa desconexão entre o universo inconsciente e a consciência da personagem está subentendida justamente pelo fato de o narrador descrever em detalhes os sonhos que Júnior começa a ter a partir do momento em que ele passa a dormir no sofá da casa de seu pai, momento em que as lembranças e os sonhos começam a se misturar com objetos e cheiros da casa. Os sonhos passam a ter mais sentido para a personagem que a repetição do cotidiano do mundo social externo. O próprio esquecimento progressivo de Júnior de certas palavras parece perder a importância, na medida em que os sonhos ocupam sua existência.

Além dessa relação com o Surrealismo, podemos estabelecer comparações com outras vanguardas artísticas como o Dadaísmo, a qual parece dar parâmetros à técnica burroughsiana do *cut-up*, que já mencionamos. Também podemos associar algumas passagens da narrativa à ideia proposta no Manifesto Futurista, como nas

seguintes: “Júnior entra em uma espécie de transe. Parece que, enquanto executa essa **matemática frenética**, não pensa em mais nada. Esvazia-se, acalma.” (loc. cit., grifos nossos).

Agora tudo começa a se encaixar. Tudo faz um estranho sentido. Tem consciência de que nos últimos dias não consegue lembrar de certas palavras, mas isso não lhe parece importante. Talvez por isso passe mais tempo calado. Hoje começou a sentir dificuldade até para encontrar palavras que o ajudam a pensar. **Júnior não quer mais depender de palavras. Eletricidade em vez de palavras.** (...) Os gráficos expressam o que ele não consegue dizer. (...) **A eletricidade gera imagens.** As imagens, nessas circunstâncias, adquirem mais poder que a palavra. Eletroquímica. O que ele não desconfia é que até essa linguagem será igualmente afetada. (Ibid., p. 167, grifos nossos)

As partes grifadas dessa passagem aludem à algumas propostas futuristas como a ideia do movimento repetitivo e frenético, a exaltação da eletricidade e a abolição de padrões usuais da linguagem, embora o futurismo não propusesse o apagamento total da linguagem, apenas um enxugamento da sintaxe gramatical. Percebemos, no entanto, que a substituição da palavra pela imagem parece associar-se, de certa forma, à imposição de uma linguagem outra, não assentada na predicação.

A ideia de a imagem assumir um *status* maior em relação à palavra, na passagem citada, justifica-se pelo fato de essa imagem se instalar quando a protagonista perde a capacidade de expressar-se verbalmente. As imagens criadas pela protagonista, que apenas têm sentido para ela, só adquirem mais poder porque as relações da protagonista com o mundo externo se perdem, antes de as relações com a palavra se suprirem. A libertação da consciência, nesse sentido, corresponderia à libertação dos vínculos com o mundo externo, bem como as formas de a linguagem o referenciar.

Além disso, podemos perceber outros intertextos que se relacionam ao conteúdo da narrativa, ainda mais explícitos, pois explicam o que passa a ocorrer com a personagem principal. Esses intertextos correspondem ao universo explorado por Kafka em "A metamorfose" e, especialmente, à biografia e à teorização de Burroughs.

3.3 INTERTEXTOS QUE SE MISTURAM NA NARRATIVA

Está evidente que a técnica utilizada pela protagonista de *A arte de produzir*

feito sem causa corresponde a uma apropriação da técnica *cut-up* e da noção de “imagem-palavra” teorizadas por Burroughs, o que se apresenta intertextualizado na narrativa, como se a protagonista tivesse incorporado inconscientemente, ou por osmose, a partir dos recortes de jornal sobre a vida do escritor *beat*, suas ideias. Nesse sentido, há uma relação explícita da história de Júnior com a biografia do escritor citado, sendo que o conteúdo das mensagens que a protagonista recebe pelo correio diz respeito à vida e à obra do escritor *beat*, além disso, uma das epígrafes do livro é justamente uma citação de *A Revolução Eletrônica*, de William Burroughs.

No primeiro pacote, uma caixa de sapato, “há um pedaço de tecido, umveludo vermelho com cerca de quinze centímetros de comprimento e dez de largura. Ou seria o contrário?”; “Três CDs. Gravações caseiras” e “Um velho e amarelado recorte de jornal”; “Apenas a cabeça de uma matéria sobre um fato ocorrido na cidade do México”. A matéria é a seguinte: “Daily News, Saturday, September 8, 1951 / HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE; HE DENIES PLAYING

WM. TELL” (Ibid., p. 43). Essas últimas orações, em caixa alta, serão repetidas exaustivamente pela protagonista, em diagramas ou escrita automática e sequencial, como se a ela tentasse extrair, por meio do esgotamento da representação de letras, um sentido oculto: “Escrever até se apropriar da frase. Até que a frase se torne sua própria assinatura” (Ibid., p.190). Isso acaba se tornando a busca da protagonista em toda a narrativa.

No primeiro momento, Júnior não sabe do que trata a matéria, pois “não é bom em inglês”. Ele ainda não sabe que se trata de um fato da biografia de William Burroughs. Ele faz algumas tentativas de tradução, buscando algumas palavras na Barsa. Diante do insucesso na tradução e compreensão da mensagem, pede ajuda à Bruna, que, por sua vez, recorre a uma amiga que traduz as orações e a matéria, chegando ao seguinte:

William Tell. Ele matou a esposa brincando de acertar a maçã que estava sobre a cabeça dela. Na verdade nem era uma maçã, era um copo. A Letícia descobriu que essa matéria é de quando o escritor William Burroughs matou a mulher. Os dois estavam chapados. Ela colocou um copo sobre a cabeça e desafiou o marido a acertar. Burroughs era um excelente atirador. Só que dessa vez ele errou. A palavra herdeiro é porque o avô de Burroughs foi o inventor de um cilindro que possibilitou a criação da máquina registradora. (...) Então Burroughs, o neto, é o herdeiro. Herdeiro da Burroughs Adding Machine Company mata a esposa com um tiro na cabeça brincando de Guilherme Tell. (Ibid., p. 122).

Apesar da tradução da mensagem, que contextualiza parte da biografia de Burroughs, Júnior é levado à compreensão de que o sentido da mensagem não é semântico, mas que se trata de um código compreensível apenas para ele, uma abstração visual individual.

Essa primeira mensagem relaciona-se ao conteúdo do segundo pacote que chega pelo correio. Na segunda remessa, há mais dois CDs e “Um recorte em papel acetinado provavelmente arrancado de alguma revista velha e um DVD duplo, importado”. Esse DVD referido é “Uma bela edição. Um homem segura uma máquina de escrever na frente do rosto.” (Ibid., p. 96). Júnior observa que a máquina é o rosto. Além disso, há, na ilustração da capa, “duas baratas estampadas sobre o mostarda da capa”, com a qual a personagem acaba sentido “uma estranha familiaridade”, embora não entenda o motivo, provavelmente pela referência visual às baratas. Para a protagonista, a imagem “Parece dizer algo. Procuram as teclas. Parecem tentar datilografar, desesperadamente, uma frase” (Ibid., loc. cit.). Talvez essa imagem dê ideia para Júnior querer datilografar as orações que vieram no primeiro “sedec”, as mesmas que a protagonista passa a repetir exaustivamente.

Além disso, a capa do DVD faz referência às baratas, o que, no conjunto da narrativa, compreendemos serem intertextos a *A metamorfose*, de Kafka, isso porque na narrativa ocorre recorrentes “acordar de sonhos estranhos”: “Acorda horrorizado, num sobressalto, com medo de ter se tornando um inseto. Como no livro” (Ibid., p. 59). Nessa passagem, a referência implícita funciona como um elemento de coesão, já que o título do livro já havia sido mencionado anteriormente, no capítulo “Transferência de valores” do livro 1. Essa compreensão implica um conhecimento anterior a respeito do conteúdo do livro de Kafka, a relação do inseto com o fato de acordar de um sonho.

A referência explícita ao livro *A metamorfose* ocorre no episódio que Júnior sai para a rua e encontra Mundinho¹⁵, colega dos tempos da escola, o que faz com que Júnior, pela voz do narrador, relembre os velhos tempos: “velhos tempos em que Júnior queria ser hippie, fumava maconha e ouvia rock”, mesma época em que “leu *A metamorfose*, de Kafka, e alguns contos de Machado de Assis” (Ibid., p. 36). Essas intertextualidades funcionam também como pistas deixadas pelo narrador para associação do leitor, já que o universo kafkiano também apresenta, em especial no

¹⁵ Essa personagem aparece também no romance *O grifo de Abdera*, que será analisado no próximo capítulo.

livro referenciado, progressivas letargia, isolamento e incomunicabilidade da personagem principal da história, culminando no seu aniquilamento.

A partir disso, também ocorrem outras referências à barata, reiteradas ao longo da narrativa: “Júnior pega o maço e se instala junto ao vitrô da área. Esqueceu da **barata**. Fuma” (Ibid., p. 85); “Espreita na área para ver se a **barata** o aguarda” (Ibid., p. 130, grifos nossos). Além disso, a narrativa apresenta situações em que a personagem percebe a barata consciente e inconscientemente nele, o que sinaliza uma constante paranoia dela em relação à barata, como podemos observar do capítulo “Transferência de valores” do livro 1:

Uma enorme **barata** voadora pousa em suas costas, fazendo com que ele salte aflito e enjoado. Este é o seu mundo, não dá pra **acordar mais do que isso**. Esmaga a criatura com a pá de lixo. Fica impressionado, incomodado, com a sensação de que a **barata** continua nele. Vai ao banheiro e tenta ver as costas no espelho. (Ibid., p. 25, grifos nossos).

Também, após um surto e depois de recuperar os sentidos, em estado entre sono e vigília, Júnior “Acorda horrorizado, num sobressalto, com medo de ter se tornando um inseto. Como no livro.” Após acordar, então, diz apenas uma palavra “**ispisfou...**” antes de voltar a dormir: “Novamente apaga. Sonoem fuga” (Ibid., p. 59, grifos nossos). A partir desse episódio, também já há indícios de que a competência expressiva verbal de Júnior está piorando.

Além da imagem da barata, que faz referência a Kafka, essa segunda remessa descreve a capa do filme *Naked Lunch*, de Burroughs, o que estabelece uma interdiscursividade com todo o conteúdo narrado, o que talvez possamos definir como “interdiscursividade intradieética”, já que os textos burroughsianos não apenas se cruzam, mas se combinam à *diegese*. Isso porque, além de apresentar a matéria sobre a vida de Burroughs e referenciar o filme, adaptação homônima do mesmo autor, a narrativa absorve a técnica *docut-up* e a concepção de linguagem teorizada pelo escritor beat em *A revolução eletrônica*. A protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa* absorve inconscientemente a concepção burroughsiana da linguagem como vírus, bem como a sua cura, utilizando, além disso, o mesmo procedimento (*cut-up*) para decodificar as mensagens misteriosas. Há também uma referência direta a *Naked Lunch*, o filme, quando a protagonista menciona o recebimento do segundo pacote:

- Olha, chegou outra caixa.
- Nossa! **Naked Lunch!** Esse filme é muito classe.
- É, mais não roda.
- Você já assistiu?
- Não. Nunca.
- É muito louco.
- Sobre o que é?
- É daquele livro daquele cara **beat**, não lembro o nome dele agora...deixa eu ver, deve ter aí na capa do DVD. (...)
- Aqui! **William Burroughs.** (Ibid., p. 103, grifos nossos).

Nesse diálogo entre a personagem Bruna e a protagonista, a intertextualidade com a teorização de Burroughs fica explícita ao leitor, que poderiam não ter conhecimento sobre o escritor referenciado, embora apareça uma epígrafe de *A revolução eletrônica* no início da segunda parte do romance, o que daria indícios.

Além disso, a chegada do primeiro pacote misterioso, associada ao consumo de álcool e maconha, provoca em Júnior o primeiro surto psicótico ou epilético: “O baseado traz lapsos. Ausências. Os pensamentos são desconexos” (p. 55). Além disso, em meio às garrafas de bebidas alcoólicas do acervo de seu pai, Júnior encontra “um revólver *Taurus* calibre 38, municiado” (Ibid., p. 55-57, passim). Esse último fato aumenta ainda mais a tensão na narrativa e parece se confundir com a pistola da manchete a respeito da biografia de Burroughs.

Podemos perceber, também, intertextualidade implícita a *Almoço Nú*: “Durmo lendo e as palavras adquirem sentido em código... Obcecado com os códigos... O Homem contrai uma série de enfermidades que expressam uma mensagem em código...”; “Tento focalizar as palavras... mas elas se separam em mosaicos sem sentido...” (BURROUGHS, 1984, p. 68-70). Essas passagens mencionam as mesmas enfermidades, obsessão por códigos e percepção das palavras em fragmentos sem sentido que apresenta a protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa*. Além disso, a personagem passa a apresentar convulsões e outras enfermidades como a afasia, o que estava previsto por Burroughs como consequência do processo da libertação do vírus-palavra.

Em *A Revolução Eletrônica*, publicado originalmente em 1970, que reúne uma série de ensaios em caráter panfletário, Burroughs estabelece sua teoria sobre o caráter viral da linguagem, revela detalhes sobre uma série de experimentos sonoros e visuais que têm como fim o terrorismo psíquico. Segundo ele, o sistema viral da língua se reproduz facilmente e condicionada a atividade humana, podendo se tornar tanto um instrumento de controle e sujeição mental, quanto uma forma de

sabotar e aniquilar esses mesmos mecanismos.

Em um desses ensaios, Burroughs explora a dimensão subversiva da técnica do *cut-up*, com a qual estrutura suas novelas experimentais nos anos 1960, mediante o uso de dispositivos eletrônicos com o intuito de liberar o vírus contido na palavra para promover o caos social e intervir no campo social. A técnica, semelhante à receita dadaísta, consiste em cortar ao meio, em tiras ou em quatro partes, os textos próprios ou de outros e voltar a pegá-los de forma aleatória para gerar novos textos e novos sentidos. Essa técnica permite outro modo de controlar ou atenuar o vírus da linguagem e possibilita aprender a pensar diretamente em imagens, em blocos, ou racimos associativos de palavra e imagem.

Segundo Burroughs, a libertação só ocorre quando são atingidos estados não verbais da mente: ausência de palavra e consciência. O que faticamente leva ao caos, ao esgotamento e à morte. Gradação que parece ser seguida na narrativa. Além disso, a personagem principal acaba agindo inconscientemente à cura do vírus que a afeta, da mesma forma que a técnica do *cut-up* instrui, fragmentando as letras das mensagens que recebe, criando um sentido visual ou estabelecendo racimos associativos entre elas, libertando-se da linguagem ao extremo de seu apagamento.

Por conta disso, entendemos que a epígrafe que referencia William Burroughs não está disposta aleatoriamente no livro. A conexão entre imagem e palavra dentro da narrativa relaciona-se ao que conceitualmente propõe Burroughs. Por outro lado, há ainda uma relação explícita da história de Júnior com a biografia do escritor citado, sendo que o conteúdo das mensagens que o protagonista recebe diz respeito à vida e à obra do escritor *beat*.

A chegada de uma terceira remessa ocorre quando Júnior já não mais se apresenta consciente para interpretar/decodificar as mensagens ali contidas. Trata-se de “Três CDs, uma série de postais com figuras mitológicas, uma moeda antiga e uma vela vermelha” e “Uma página arrancada de uma edição de 1945 da revista *Seleções*”. Em uma folha amassada, que estava embrulhando a vela, um anúncio, da empresa Burroughs. Dessa vez, quem interpreta a mensagem é a personagem Bruna. Ela entende, então, que o herdeiro da empresa Burroughs é o autor de *Naked Luch* e conclui que o elo entre as três remessas é o próprio Burroughs: “Burroughs é o elo” (Ibid., p. 192). A partir disso, Bruna começa a apresentar os mesmos sintomas que Júnior, levando o leitor a crer que terá o mesmo fim, embora isso não esteja explícito na narrativa.

A protagonista acaba tendo a mesma compreensão de Burroughs a respeito da linguagem, considerando que esse escritor a relaciona a outros aspectos da vida cotidiana, entendendo que ela representa formas de controle, formas viciantes de existência e condicionamento. Nesse sentido, a linguagem e suas formas de controle impossibilitam a livre expressão e as manifestações subjetivas não atreladas à racionalidade. Para Burroughs, “a palavra é um vírus como tal deve ser combatido”. Embora Junior não saiba dessa teoria e nunca tenha lido nada a respeito do referido escritor, “parece ter contraído a cura que Burroughs buscava, ao ler a cabeça da matéria escrita por um jornalista anônimo na Cidade do México” (Ibid., p. 158). Por conta disso, o leitor é levado a associar o que ocorre com Júnior com a biografia e obra do escritor *beat*.

Antes de seguirmos para a observação de algumas implicações intermediárias que se evidenciam no romance *A arte de produzir efeito sem causa*, considerando os parâmetros e pressupostos teóricos apresentados no capítulo anterior, é importante discorrermos sobre a maneira que a narrativa se estrutura e os elementos da narrativa.

3.4 NARRANDO EFEITOS: RELAÇÕES ENTRE ELEMENTOS E VOZES NARRATIVAS

A arte de produzir efeito sem causa se estrutura em duas grandes partes, capítulos intitulados e sub capítulos numerados. A primeira parte, ou livro 1, intitula-se “Efeito”; a segunda parte, livro 2, “Nonsense”. Os capítulos são índices importantes para compreensão da narrativa, pois já observamos aqui os “Efeitos” antes de qualquer causa, como sugere o título do livro, bem como os “nonsenses” que decorrem disso, ou seja, a falta de qualquer sentido proveniente desses “efeitos” iniciais.

O romance narra a história de Júnior, o protagonista, ou ainda, José Lopes Rodrigues Jr., que, após ser traído pela esposa com o filho de seu patrão, acaba indo morar no apartamento do pai. Além de abandonar a esposa, Júnior deixa o filho adolescente, que tem a mesma idade do filho do patrão, com o qual a esposa teve um caso extraconjugal.

Júnior, assim como a maioria das protagonistas de Mutarelli, apresenta-se em uma situação sem perspectivas, que, após ser traído por sua mulher e largar o emprego, vai morar na casa de seu pai. As referências ao pai reiteram-se nas

narrativas de Mutarelli, o que pode ser observado também em *Miguel e os demônios*.

Pelo fato de Júnior ter o mesmo nome de seu pai, este último passa a ser referido no romance como “Sênior”, o que gera um efeito de humor, já que não é convencional referir-se ao nome do pai dessa maneira. Ao chegar então à casa de Sênior, Júnior se instala no sofá da sala, pois o outro quarto do apartamento, feito a partir de uma divisória de madeira do único quarto da casa, está sendo ocupado por Bruna, estudante de arte e inquilina no pequeno apartamento. Júnior, logo ao conhecer a inquilina do pai, passa a nutrir um interesse especial por ela, o que ao pouco se torna uma obsessão patológica. Essa obsessão soma-se a outras perturbações mentais que a protagonista vai desenvolver ao longo da narrativa.

Ao se instalar no sofá, Júnior começa a apresentar uma crescente letargia, comprovada pelo fato de manter-se, na maior parte do tempo, nesse lugar, dormindo ou então sonhando: “Júnior dorme e acorda. Acorda para voltara dormir” (Ibid., p.48). Além disso, os sonhos mencionados provocam inicialmente um estranhamento, pelo fato de se confundirem com lembranças recentes e as passadas da protagonista, misturando-se também com seu cotidiano recente. Também parecem se associar a alguns elementos simbólicos, alojados inconscientemente na mente de Júnior, os quais são ativados pelo retorno à casa do pai, quando a personagem visualiza antigos objetos que remetem à sua infância e à sua mãe, Olga, já falecida.

Olga estudava antigas civilizações e participava de seitas ligadas ao ocultismo e ao satanismo: “Olga cultuava os demônios. Os demônios não querem ser amados, querem possuir” (Ibid., p. 86); “Sua mãe era fria. Fria e distante. Cultuava demônios. Só sentia afeição pelos mortos. Admirava apenas civilizações extintas” (Ibid., p. 130). Em ritual que ela participava, ofereciam-se cópias de cabeças de pessoas em gesso para que os seus problemas fossem solucionados. Entretanto, essa prática acaba dando indícios de que a pessoa com a cabeça copiada acabaria entregando a alma ao diabo, despersonalizando-se aos poucos. Ao se lembrar desses rituais, a partir de objetos espalhados pelo apartamento do pai, Júnior parece sofrer uma influência maligna. Isso porque, logo que faz um inventário afetivo dos objetos da casa, já parece começar a perder suas competências racionais, desajustando-se mentalmente e emocionalmente. Podemos depreender esse fato a partir das seguintes passagens: “Ele acha que sua mãe acabou entregando a alma dele” (Ibid., p. 91); “Talvez sua mãe tenha levado sua cabeça também” (Ibid., p. 106).

A prática das cabeças reproduzidas e a consequente despersonalização de

Júnior são adicionadas às mudanças que se processam nele a partir do momento que recebe estranhos pacotes via sedex endereçada a ele (José Lopes Rodrigues Jr.), fato curioso, já que não há indícios de que alguém soubesse da sua estadia no apartamento de Sênior. Entendemos serem esses estranhos pacotes adicionados a esses outros elementos mencionados acima a “causa” de Júnior ser levado a um processo de afasia, esquizofrenia, manifestados por sintomas como convulsões, epilepsia, pânico, letargia, desorientação e perda de sentidos.

Ainda é apresentada outra explicação para as enfermidades de Júnior, na segunda parte do livro, capítulo Imaginário, na segunda parte do livro. Trata-se de uma explicação científica. Júnior teria contraído uma neurocisticercose, infecção por parasitose que afeta o sistema nervoso central por meio da larva da *Taenia solium*, que causa alterações psíquicas e convulsões. Entretanto, essa explicação dada mais ao final do livro não é muito explorada e, ainda assim, não explica a chegada dos pacotes misteriosos que referenciam a vida e a obra de William Burroughs, o que acabam guiando a mente da protagonista.

Na primeira parte do livro, no capítulo inicial, “Inventário”, Júnior vasculha os objetos da casa do pai, o que faz com que se lembre de sua infância. Além disso, muitos desses objetos remetem à sua mãe já falecida, o que acaba desencadeando estranhos sonhos: “Sonha com a mãe, Olga, que chora segurando um livro” (Ibid., p.34). Isso é endossado ao fato de a mãe ter sido “obcecada por antigas civilizações”. Esses sonhos iniciam na quarta parte do segundo capítulo “Transferência de valores”, conforme observamos.

Neste inventário, o narrador descreve o cenário, o espaço em que transcorre a maior parte da narrativa, quando “Junior vaga pelos poucos cômodos fazendo um inventário emotivo” dos objetos da casa. Os objetos e o espaço da casa, além de constituírem o cenário principal em que a narrativa se desenvolve, espaço interior, também parecem corresponder ao universo simbólico de Júnior, que se evidencia também em suas lembranças e sonhos.

Além disso, o cenário traz informações a respeito da classe social em que participam as personagens da história, nesse caso, classe média baixa. Também referenciam um tipo de decoração *Kitsch*, característica das casas desse estrato social nos anos 1980. Elementos estes referenciados também em outras narrativas de Mutarelli, o que sinaliza uma tendência de o autor explorar o mesmo cenário, refletindo certa influência de sua vida pessoal na composição de suas narrativas.

A situação de classe média baixa e o tipo de decoração mencionado podem ser inferidos a partir de elementos decorativos como: cheiro do sabonete que lembra a infância: “Phebo odor de rosas”; saleiro encardido que, “em meio ao sal”, guarda “grãos de arroz mais encardidos ainda”; quarto com a divisória de madeira, dividindo-o em dois; “sofá pequeno e mal cheiroso”; “miniatura de um bassê de plástico marrom translúcido” que “foi na verdade um frasco de perfume Avon antes de virar enfeite”; “o rádio de pilha ao lado do pinguim”; “um porta-retratos com a família completa, no colorido das antigas fotografias”; “velha torradeira”, “velhos LPs”; “Velhas reproduções desbotadas cobertas por camadas de poeira”; “O menino chorando”, “reprodução clássica que decorava as casas da classe média baixa”, que oculta a cara do diabo; “Buda de orelhas imensas” que ri com as mãos na barriga; “Nossa senhora negra, de gesso, coroada e com um manto de tecido trabalhado”, com uma lasca que “faz surgir um nariz branco”; “Novo testamento de bolso”; “vários volumes de Morris West”; “A louça, o que sobrou do jogo”; “uma gaita enferrujada que Júnior soprava quando era menino” (MUTARELLI, 2008, p. 13- 18, passim); entre outros objetos macabros, ligados ao ocultismo.

O conflito da narrativa se evidencia no momento em que Júnior recebe o primeiro pacote pelo correio, sem remetente, o “sedec”, conforme o porteiro do prédio informa a Júnior. A chegada de novos pacotes acaba funcionando como elementos que aumentam a tensão na narrativa. Nesses pacotes, encontram-se recortes de jornal e revista, CDs e DVDs, todos fazendo referência à vida e à obra de William Burroughs, embora nesse momento da narrativa Júnior ainda não tenha conhecimento disso. Ainda assim, a chegada do primeiro pacote marca o início das drásticas transformações que ocorrem em Júnior.

A história de Júnior, protagonista, é apresentada por um narrador onisciente, ou melhor, um narrador heterodiegético, conforme a classificação de Genette, sendo que ele não participa da *diegese*. O fato de a narrativa ser em terceira pessoa resolve a questão da verossimilhança, da possibilidade de narrar, pois se trata da história de um sujeito que se torna afásico, o que faz com que a narração em primeira pessoa se configura impossível pelo que caracteriza a afasia. A personagem afásica não poderia, portanto, narrar-se. Ao mesmo tempo, a escolha do narrador heterodiegético se problematiza justamente pela dificuldade em traduzir o modo como esse sujeito percebe o mundo, já que este também passa a não comunicá-lo coerentemente. Esse aspecto chama atenção pelo fato de ocorrer uma tentativa de sanar a impossibilidade

de penetrar na subjetividade da personagem a partir da inserção de imagens/desenhos, como se intencionasse dar provas “reais” de que a história tivesse ocorrido. Entretanto, esses desenhos, embora correspondentes à ação da protagonista, não poderiam ser inseridos por esta, pelo fato de a história ser narrada em terceira pessoa. Seriam, então, essas ilustrações atribuídas ao narrador ou ao autor implícito?

Entendemos serem atribuídos ao autor implícito tanto os fragmentos ilustrativos (desenhos e gráficos feitos pela protagonista) quanto os excertos de outros textos e gêneros discursivos (fragmentos do diário de Bruna, códigos de navegação e pesquisas feitas sites de pesquisa da Internet e citações de livros e trechos de jornais) que se mesclam à estrutura do livro. Todos esses excertos associam-se ao discurso narrativo, corroborando-o ou complementando-o. Nesse caso, fica claro que a noção de autor implícito não exclui a de narrador, visto que o primeiro não se interpõe à narrativa, mas inevitavelmente se mistura a ela e acaba sendo importante na medida em que realiza a conexão entre os desenhos, expressão da personagem afásica, e o que narra o narrador heterodiegético.

Observamos que autor implícito se apresenta a partir do momento em que é narrado o funcionamento da mente da personagem, após a alteração de sua percepção e perda da capacidade comunicativa. É a partir desse momento que parece haver um esforço em, além de narrar, mostrar, não pela insuficiência do narrar, mas para destacar o apelo visual vivido pela personagem.

Nesse aspecto, torna-se relevante uma distinção entre autor implícito e narrador do romance, pois o sujeito que narra não é responsável pelos excertos que aparecem na obra – como os desenhos, as imagens de maneira geral, as epígrafes e os elementos paratextuais (capa e contracapa do livro), que são, no nosso entendimento, partes da narrativa, embora se apresentem como elementos acessórios.

As ilustrações e fragmentos de textos não poderiam ser atribuídos ao narrador, pois sua função já se realiza no ato de narrar. O autor implícito parece surgir para colar evidências materiais do que ocorre com a protagonista, criando tanto efeito de ilusão de real quanto de presentificação¹⁶ na narrativa.

¹⁶ A presentificação, segundo Resende (2008), evidencia-se de múltiplas formas, manifestando sempre uma “urgência”, uma radicalidade, que se percebe na intervenção imediata de novos atores no universo da produção literária, urgência que também acompanha a convivência com o intolerável, a violência e

Nesse ponto, ocorre um recuo sutil do narrador, abrindo espaço para a materialização, ou documentação da escrita da personagem, que perde sua potencialidade expressiva verbal. Assim, as interferências do autor implícito se confundem com a representação da personagem, pois, ao mostrar seus desenhos, sua escrita dá “voz” a ela. Por isso, entendemos que, nesse jogo de instâncias narrativas, o autor implícito parece intermediar a voz do narrador e a da protagonista.

Por outro lado, atribuem-se ao narrador as irrupções de pensamentos aleatórios e desconexos de Júnior em meio à narração de suas ações, bem como os comentários irônicos sobre algumas circunstâncias da vida da protagonista. Justamente por serem irônicos, esses comentários, em alguns momentos, também parecem se confundir com a voz da protagonista, espécie de autoironia em relação à sua vida. Essa confusão de vozes parece ser intencional, a fim de provocar uma ambivalência, reproduzindo, no nível narrativo estrutural, as confusões vividas pela protagonista. Isso pode ser observado no excerto abaixo, em que o narrador parece projetar o que estaria pensando a personagem:

- Senta. Júnior senta.
- No espelho da pia tem um band-aid, pega lá que eu dou um ponto-falso nesse corte.
Por que ele mandou sentar e em seguida me manda buscar o band-aid no banheiro? Para ver se continuo adestrado? **Isso é o que Júnior parece ter pensado, a julgar por seu olhar.** (Ibid., p. 13, grifos nossos).

Essas ambivalências, no discurso do narrador, ao ilustrar os pensamentos da personagem Júnior, demonstram, sobretudo, que aquele não tem domínio absoluto sobre o que pensa a personagem, o que demonstra a passagem acima, pelo uso da modalização “parece” (ter pensado). Por outro lado, há momentos em que o narrador demonstra certeza em relação ao que pensa a personagem, como se percebe no seguinte fragmento pelo uso do verbo “pensar” no presente do indicativo: “Talvez a medicina esteja transformando seu pai, **ele pensa.**” (Ibid., p. 27, grifos nossos). Isso sinaliza uma oscilação do narrador, que primeiramente parece não ter acesso ao que pensa a protagonista, inferido apenas a partir de um olhar sobre sua expressão facial,

o sentimento trágico da vida urbana. Além disso, esse aspecto se revela, segundo a autora, em aspectos formais, nas formas breves na escrita. O “retorno do trágico”, “*pathos* trágico”, também apontado por Resende, percebido no cotidiano e no discurso midiático, recai sobre o momento imediato/ presente. Isso nos dá indícios de uma possível resposta da literatura contemporânea à experiência do tempo atual. A presentificação também se associa à rapidez e à brevidade características das narrativas de Mutarelli. Isso se relaciona tanto à forma narrativa literária (curta e fragmentária) quanto à das estruturas dos HQs.

mas, que por fim se mostra onisciente.

Além disso, em algumas situações, tornam-se quase indistinguíveis a voz do narrador, a partir de seus comentários irônicos, e a voz interna da protagonista, como pode ser observado nas seguintes passagens: “Ampara o primogênito até o elevador. **Curiosamente não há câmera**. Não é preciso sorrir” (...); “- Vai que eu vou pegar a toalha e a gilete. Não deve ficar com a barba assim por fazer. Isso te dá um aspecto de fracasso. / **O importante é não demonstrar o fracasso.**” (Ibid., p. 12, grifos nossos). As orações em negrito estão em discurso indireto livre, nesse ponto, não podemos ter certeza de se as orações destacadas em negrito são apenas comentários irônicos do narrador ou se correspondem à autoironia da protagonista em relação às situações em que se encontra.

A ambivalência do narrador também é corroborada pela oscilação entre objetividade e subjetividade da narrativa. Isso porque, em um primeiro momento, o narrador busca mostrar certa objetividade, enxugando o discurso em períodos curtos e focalizando as ações da personagem. Ao mesmo tempo, surgem comentários que ironizam essas circunstâncias narradas, provocando uma quebra no ritmo inicialmente objetivo.

O narrador também apresenta, em passagens pontuais, visão câmera, associada ao cinema, projetando a visão da protagonista, antecipando e repetindo cenas ou alternando quadros em uma mesma situação: “Num outro quadro a cachorrinha continua falando quando Júnior a alcança” (Ibid., p. 34); “Tudo se repete. Tudo se repete aleatoriamente. Júnior se fecha no banheiro, acena se repete. Júnior senta no vaso. A cena se repete ou ele anteviu?” (Ibid., p. 69); “Escorrega no chão da cozinha, mas não cai. Não cai pois já tinha visto a cena. Sabia que iria escorregar.” (Ibid., p. 109); “Silêncio. Júnior saca a carteira do bolso, ela escapa e desaba em câmera lenta. Júnior assiste à cena quatro vezes seguidas. Quando, por fim, se abaixa e apanha a carteira [...]” (Ibid., p. 121).

Nessas passagens, o narrador busca registrar as alterações na percepção de Júnior, que adquire uma temporalidade outra sobre os acontecimentos, tempo mental interno e não cronológico, visto que a ordem se inverte, suas ações, cenas, são visualizadas antes, apresentam-se repetidas vezes ou ainda em câmera lenta. Nessas situações, nos deparamos com referências à outra mídia, ou melhor, às técnicas utilizadas pelo cinema para sinalizar as percepções temporais. Nesses casos, ocorre o que Rajewsky (2012) entende como “intermedialidade no sentido estrito de

referências intermediáticas”, caso tanto de referências às técnicas utilizadas pelo cinema, num texto literário, como a certo filme, gênero fílmico, ou ao cinema de modo geral.

Além disso, ocorrem quebras no ritmo, fluxo narrativo, conforme mencionamos anteriormente. Essas quebras se acentuam a partir das irrupções de pensamentos que se apresentam reiteradas vezes enquanto códigos (combinação de letras e números) que correspondem às peças automotivas, indicando terem sido memorizados pela protagonista a partir de sua função na antiga profissão: atendente de uma loja de autopeças. Isso destaca a ideia de automatismo e repetição, que persiste, mesmo após a saída do emprego, o que nos remete à cena de Chaplin em uma fábrica que, em decorrência de um aumento da velocidade da produção, após ter parado de exercer a ação, segue repetindo automaticamente seus movimentos. No caso de Júnior, sua rotina laboral não automatizou suas ações, mas seus pensamentos, marcando sua tendência existencial automatizada, o que é representado pela repetição de códigos. Assim, além da automatização e da alienação, os códigos chamam a atenção para o início de um processo de desubjetivação¹⁷ da protagonista.

Esses pensamentos em códigos, por se apresentarem sempre desconexos em relação ao que está sendo narrado, contribuem com a ideia de fragmentação discursiva, que mencionamos anteriormente, pelo fato de provocarem quebras no fluxo narrativo e ritmo da leitura, produzindo certo desconforto no leitor. Isso porque a forma como os pensamentos em códigos da protagonista são apresentados na narrativa, em discurso direto e sem aspase sem indicativos de serem atribuídos a ela, apresentam-se confusos, em um primeiro momento, pois estão misturados com as ações narradas. Ao mesmo tempo, esses pensamentos em códigos, em desconexão com o fluxo narrativo, indicam uma simultaneidade temporal entre ação e pensamento, na primeira parte da narrativa.

Essas quebras tornam-se mais evidentes pelo fato de serem os códigos apresentados em diferentes posições nos parágrafos. Algumas vezes, ocorrem no início do parágrafo, sem qualquer relação com o parágrafo anterior: “0270100424. Diodo Negativo.”; outras, no meio: “Júnior aproveita e vai esvaziar a bexiga, mas o banheiro está trancado. 0227100142. Unidade de comando da ignição. Ouve o

¹⁷ Ver “Mal-estar na atualidade” de Joel Birman (2016).

barulho do chuveiro (...)" (Ibid., p. 11-17, passim); ou, ainda, ao final de uma parte do capítulo, compondo um único parágrafo: "Júnior feito sonâmbulo se arrasta até o sofá e desaba./ Anotece. / 0451103322. Filtro de óleo" (Ibid., p. 44). Esse último exemplo transmite a ideia de que o código numérico que irrompe automaticamente na mente de Júnior, tenha sido o último "pensamento" dele antes de adormecer, mostrando a falta de liberdade que a linguagem codificada e a funcionalidade do trabalho provocaram em sua consciência.

A inserção reiterada desses códigos indica ainda que a protagonista apresenta tendências à repetição e à compulsão por números e códigos já no início da narrativa, dando a ideia de uma disposição mental moldada pelo automatismo, sobretudo na sua linguagem. Além de representarem os lapsos da percepção da personagem Júnior, os códigos parecem funcionar, paradoxalmente, como um mecanismo de desconexão com o mundo externo, produzindo nele uma sensação de alívio, como podemos observar: "Para distrair a cabeça, lista numa folha todas as autopeças de eu consegue lembrar. Procura botá-las em ordem alfabética. Parece melhor" (Ibid., p. 63).

O modo como estabelece a organização desses códigos, listados em ordem alfabética, parece criar uma aparente ordem em seus pensamentos, proporcionando um alívio momentâneo. Isso irá se relacionar com o comportamento posterior da personagem, quando compulsivamente tenta mapear seu estado mental por meio de desenhos (diagramas que hibridizam o verbal e o visual), a partir de combinações de letras e riscos no papel.

Os desconfortos de Júnior iniciam logo na primeira parte da narrativa, a partir do momento em que ele, abandonado pela esposa e filho e desempregado, passa a ir morar com seu pai. No apartamento do pai, ele passa a sofrer uma estranha influência maligna, associada à antiga seita cultuada pela mãe já falecida, o que também se associa a alguns objetos que ele encontra no apartamento do pai. Essa influência, associada ao consumo de bebidas alcoólicas, provoca reações físicas em Júnior, alterações em sua percepção bem como fortes e constantes dores de cabeça. A fim de atenuar seu desconforto e sua desconexão com o mundo externo, ele parece necessitar de exercícios ou jogos mentais repetitivos e exaustivos, que apenas iniciam com os códigos de autopeças.

Apesar dos lapsos, o desenrolar temporal da trama é cronológico e linear, ocorrendo alguns flashbacks necessários a fim de se explicar o que acontece com Júnior antes de se mudar para casa do pai, bem como a explicação das lembranças

e sonhos relacionados à mãe e à sua infância, o que passa a ocorrer a partir da chegada ao apartamento do pai. Por outro lado, essa linearidade parece ser necessária, justamente para colocar em evidência os lapsos mentais de Júnior, que se acentuam com a chegada dos misteriosos pacotes.

Antes de chegar à casa de seu pai, Júnior tinha uma vida comum, trabalhava na área administrativa de uma distribuidora de autopeças, uma pequena fábrica que produz embalagens para kits automotivos. Embora isso seja tudo que remete à especificidade de sua função, seu antigo trabalho, constitui um dado importante para entender as constantes referências aos códigos numéricos, indicativos de peças específicas para automóveis, que surgem na mente da personagem aleatoriamente.

Os deslocamentos da protagonista se repetem cotidianamente, do sofá para a cozinha, a fim de tomar um café e fumar um cigarro na varanda, o que dá indícios de um ritmo cíclico, circular e repetitivo na narrativa, provocados pelo comportamento da protagonista. Além disso, o ritmo cíclico e repetitivo é endossado por índices referidos pelo narrador, que nos remetem à simbologia do círculo, círculo vicioso, que conotam uma repetição infinita dos mesmos acontecimentos. Isso acaba se relacionando também aos desenhos circulares e a escrita compulsiva e repetitiva de Júnior das frases que encontra nas matérias de jornal contidas nos estranhos pacotes que recebe pelo correio.

Além da repetição das ações e dos desenhos que a protagonista reproduz, outros elementos endossam a ideia de que tudo se repete infinitamente: “O circular faz a volta e, quando Júnior se deu conta, estava no mesmo lugar” (Ibid., p. 77); “Nada atesta o seu nascimento./ O umbigo é a única prova./ Uma cicatriz circular./ Circular e profunda” (Ibid., p. 93). O ônibus circular, o umbigo e o olho parecem refletir uma simbologia que tanto aponta para a ideia de repetição quanto de força centrípeta, retraindo-se, dando ideia de ensimesmamento, o que podemos associar também com os reiterados desenhos em formato circular.

Além das ações e dos deslocamentos reiterados, Júnior se desloca pelos quartos da casa (de seu pai e da inquilina Bruna), desvendando segredos do pai e objetos antigos que remetem à sua mãe. Eventualmente, a protagonista também vai a um bar próximo do apartamento do pai e, ocasionalmente, a uma loja de roupas “que veste o homem da cabeça aos pés”. O bar, a que Júnior vai com certa frequência, na primeira parte da narrativa, é caracterizado como “o botequim que serve o pior café da cidade”, o que é reiterado todas as vezes que a personagem vai tomar um café ou

um conhaque ali.

Embora exista esse deslocamento da casa para o bar, na primeira parte do livro, na segunda parte, as saídas de Júnior vão se reduzindo, dando a sensação de gradativa inércia, conforme mencionamos. A noção de espaço da personagem também vai se apagando, na medida em que vai se desvinculando do mundo externo, fechando-se em sua lógica mental. Em contrapartida, há uma aceleração dos pensamentos e projeções mentais do protagonista, reduzindo a percepção do espaço apenas aos estímulos sonoros ouvidos a partir do sofá da casa do pai. Esses estímulos sonoros participam da lógica mental da personagem, que possui uma disposição para associações e jogos mentais, como se percebe na passagem abaixo:

Júnior se instala em seu leito. Ouve os ruídos que ecoam pelo prédio. Procura identificá-los. O jogo. Uma brincadeira. Um passatempo. Alguém dá a descarga. O velho tosse. Por descuido, ou com propósito, algo de vidro estilhaça. Aspirador. Uma pequena reforma, martelam. (Ibid., p.42).

Além disso, reiteram-se outros estímulos sonoros na narrativa como a música que Sênior assobia: “O pai sempre assobia a mesma melodia. É quase um tema.”; ou o som de um bêbado (ou mendigo) que grita na rua: “Um bêbadogrita na rua” (Ibid., p. 16-17, *passim*); “Ouve o mendigo que grita na rua.” (Ibid., p. 52); “Ouve os gritos do mendigo lá fora, mas não consegue distinguir o que ele diz.”, “o mendigo continua a gritar a mesma frase ininteligível” (Ibid., p. 56).

Os estímulos visuais, além dos aspectos simbólicos por eles ativados, marcam as transformações na percepção temporal e na configuração mental da personagem, o que fica ainda mais perceptível por meio do relógio do videocassete que pisca em neon a hora, sendo que em um dado momento deixa de piscar passa a marcar apenas zero-zero: “O videocassete emite dez e trinta e três em seu verde-neon.” (Ibid., p. 71) “o neon já marca onze e quatro”; “Dessa vez, duas e quinze em neon (...)”; “Desperta assustado. Sudorese e taquicardia. Não sabe onde está. Para sua surpresa está no sofá. O neon pisca zero-zero. Faltou luz. Pela janela avista a noite.” (Ibid., p. 70-80, *passim*); “Seriapossível arrumar o relógio se o pai não tivesse perdido o controle. Tecnologia./Talvez o tempo tenha parado de fato./ 0132008601. Atuador de marcha lenta. [...]. Acorda exausto. É sábado. Zero-zero de sábado” (Ibid., p. 97).

Percebemos que o relógio começa a piscar “zero-zero” a partir da página 80, justamente após Júnior apresentar o primeiro surto, crise, ou ataque epilético, índice de que a percepção temporal da personagem coincide com os elementos externos. O

fato de o relógio indicar sempre “zero-zero” dá indícios de que o tempo cronológico teria deixado de existir para a protagonista, o que dá respaldo à sua paranoia crescente e à ideia fixa de que a realidade ou a percepção desta é ilusória, ou um simulacro.

Além disso, os vários estímulos, visuais e sonoros, vão se misturando ao longo da narrativa, confundindo-se na mente de Júnior, como podemos observar: “Ouve o bêbado, mas não consegue decifrar o que diz. Zero-zero pisca o vídeo./ O tempo parou e mesmo assim continua pulsando. (...) Ouve a cantilena do pai. Sente o aroma do café. Zero-zero. Levanta. (Ibid., p. 87); “O interfone toca. Já é tarde, embora o neon ainda pulse zero-zero.” (Ibid., p.95); “[...] ouve a ladainha do pai. O tema. Não pode ser segunda. Não pode ser. Zero-zero de segunda.” (Ibid., p. 109). Essas misturas perceptivas, deslocadas de sua situação original, acentuam ainda mais a ideia de confusão mental na protagonista.

Isso porque esses estímulos passam a ser percebidos por Júnior de outra maneira a partir da chegada dos estranhos pacotes que contêm mensagens que vão dominar seus pensamentos a partir dali até o final da narrativa. Assim como o relógio em neon que passa a piscar apenas zero-zero, indicando que o tempo parou juntamente com outros elementos percebidos por Júnior, como os gritos do mendigo e a música que assobia Sênior, misturam-se com as mensagens recebidas, o que fica explícito no final do capítulo “A segunda remessa”: “Anoitece. Desperta ouvindo o que mentalmente proferiu ao apagar. É o mendigo. Júnior parece ter compreendido o que ele fala. Parecia a maldita frase. Heir’s Pistol Kills His Wife; He denies Playing Wm Tell. O outro desgraçado.” (Ibid., p. 106).

Por outro lado, a respeito do apelo à visualidade, percebemos em dado momento até mesmo a imagem se apagar na mente de Júnior, apresentando-se sem forma definida, enquanto escotoma, área sem visão dentro do campo de visão: “A cabeça piora. [...] Escotomas cintilantes ocupam o campo de visão.” (Ibid., p. 110);

Imagens começam a surgir. Cada vez mais rápido. Imagens, cenas, objetos. Em cada uma das coisas falta um pedaço. Falta um detalhe. Há sempre algo que ele não consegue distinguir. Algo que está em cena mas não consegue tomar forma. Como na enxaqueca. Escotomas. Formas abstratas. Um halo de luz cintila e corrói o campovisual até tomar todo quadro. [...] A luz que agora invadiu sua cabeça começa a magnetizar todas as suas lembranças. Apagando tudo, como um ímã ao tocar uma fita magnética. (Ibid., pp. 155-156).

A partir dessa passagem, percebemos que a consciência de Júnior, sua memória e a noção de que o pensamento deve ser traduzido em imagem para que a protagonista o compreenda, já não mais estão se produzindo. O sentido imagético está se apagando, gerando um vazio completo. Nesse sentido, entendemos que a consciência ou a subjetividade de Júnior está se apagando. Isso corresponde, mais uma vez, à ideia de Burroughs a respeito da libertação da consciência, que só ocorre quando são atingidos estados não verbais da mente, que se traduzem pela ausência de palavra e de consciência. Lembrando que esse processo apenas se inicia com a afasia.

3.5 RELAÇÕES ENTRE AS EPÍGRAFES DO LIVRO

A epígrafe que apresenta a citação do livro de Burroughs dá indícios de que exista uma relação entre o que acontece com a protagonista e a teorização e vida do escritor *beat*. Da mesma forma, a epígrafe da primeira parte do livro sugere ao leitor, visto se tratar de uma citação de um paciente afásico expressivo, o que acaba criando uma expectativa inicial em relação ao livro: “Eu me sinto pior porque não posso mais reter na mente, a partir da mente das mentes para me proteger da mente e acima do ouvido que pode ser encontrar no meio de nós mesmos” (Ibid., p. 9). Essa citação cria um estranhamento pelo conteúdo da fala e sua aparente falta de sentido. Ao mesmo tempo, sabemos que um afásico expressivo manifesta grande dificuldade em compreender o discurso dos outros, falando frases longas e sem sentido, utilizando palavras desnecessárias, ou inclusive, inventando palavras novas. O diálogo entre Júnior e a personagem Bruna, transcrito a seguir, mostra alguns sintomas da afasia na protagonista:

- Você já reparou que, cada vez que a gente acorda, tem que inventar tudo de novo?
- Tudo o quê?
- Temos que inventar tudo. Todo o passado. Isso é a memória. Essa coisa de inventar todos os dias enquanto passamos do... **como se chama?**
- O quê?
- Isso, o **outro coiso** de quando estamos dormindo?
- Que outro coiso?
- A gente faz isso rápido. É bem rápido, mas a gente faz isso todos os dias na hora que começa a vir pra cá. [...]

- Para cá. Para acordar. Eu percebi quando fazia isso. É tudoinvenção, sabe. É como **aquele coiso...** **Como se diz?**
- Eu sei lá. O que isso que você está fazendo?
- A frase. Pode vendo? [...]
- **Isso é o que a gente chama de como é mesmo?** Júnior fala alto.
- Tudo tudo **coiso** sabe? **Eu só não consigo lembrar agora.** (Ibid., p. 168, grifos nossos)

Nesse fragmento, comprovam-se os sintomas da afasia em Júnior, visto que há um esquecimento das palavras que representam os objetos e situações. Além de sinalizar os sintomas da afasia e a iminente incapacidade comunicativa da protagonista, o diálogo aproxima-se das temáticas exploradas por Beckett, mostrando a ininteligibilidade e a falta de sentido, culminando no vazio existencial, o que perpassa primeiramente pela incomunicabilidade. A perda da capacidade linguística e comunicativa fica bastante clara na passagem acima, pois, na primeira parte da narrativa, a protagonista ainda mantinha diálogos, mesmo que ocasionais, com seu pai e com Bruna (inquilina da casa, pela qual ele nutre um interesse especial) e com algumas pessoas que encontra na rua, na padaria e no bar – em particular, com o amigo Mundinho. Na medida em que sua desordem mental aumenta, esses diálogos vão tornando-se cada vez mais ocasionais e enveredando para o absurdo.

Há ainda explicação sobre a afasia na segunda parte da narrativa, como se observa no capítulo “O copo vazio”, a fim de reforçar a explicação ao leitor, para que ele possa relacionar essas informações com o que ocorre com Júnior: “Existem várias formas de afasia. Afasia é a surdez e a cegueira às palavras” (Ibid., p.156). Essa explicação é dada justamente nessa parte em que se torna evidente esse sintoma na personagem principal. Ao mesmo tempo, a informação dá coerência à narrativa, sendo que se conecta a epígrafe inicial ao conteúdo da história. Lembrando que a afasia de Júnior surge a partir do momento em que ele recebe estranhos pacotes pelo correio, endereçados a ele.

A afasia de Júnior se acentua após as várias crises desencadeadas pelas mensagens trazidas nos pacotes misteriosos. Os sintomas da afasia podem ser observados também neste diálogo com o pai: “- Oi, pai. Eu peguei um desses seus coiso de ficar papel, papel, como chama? [...] – Eu não sei. Eu ando, ando não, fico. **Esquecendo de lembrar palavras.**” (Ibid., p. 169, grifos nossos). O esquecimento da palavra que representa a coisa igualmente está ilustrado no fragmento abaixo:

Quando acorda, o silêncio persiste. Taquicardia e palpitação. Levanta e

tropeça até a área. **Esforça-se em lembrar o nome daquilo que está em suas mãos.** Prato. Talvez não seja esse o nome. Ele sabe que não é esse o nome, mas **não consegue lembrar a palavra queo representa.** Pega os fósforos que ficam na aresta da janela da cozinha e acende o negócio. Chega a fazer cara de dor, tamanho é o esforço dessa busca interna. Vazio na cabeça e sensação de morte. Falta de ar. Caminha com a certeza de que os cômodos estão invertidos. (Ibid., p.160, grifos nossos)

Nessa passagem, a relação significado x significante se inverte¹⁸, o que parece se apagar aqui é o significante, sendo que a personagem sabe à qual objeto se refere, sabe sua forma, mas se esquece da convenção, do nome que o representa, que neste caso seria cigarro e não “prato”. Além disso, fica evidente que a própria percepção espacial da personagem se altera. Isso mostra que não se trata apenas de afasia, mas de algo que afeta a percepção do mundo externo e de si mesmo, como observamos nesse diálogo de Júnior com a inquilina: “– Está tudo se apagando. / - O que está se apagando?/ - Eu. Você. Tudo.” (Ibid., p. 153).

De acordo com Saussure (2012), o signo linguístico não une uma coisa a uma palavra, mas um conceito a uma imagem acústica desta, sendo que esta última não se refere ao som material, mas à impressão psíquica desse som. Essa imagem, segundo ele, é sensorial, não necessariamente material, embora se oponha ao conceito, que é de natureza abstrata. O que se apaga no processo afásico da personagem, nesse sentido, é, melhor dizendo, a imagem acústica (sensorial) do signo, não a sua abstração, o que está de acordo com o seu apagamento perceptivo e sensorial. É nesse sentido que se reafirma, então, que o aspecto abstrato em Júnior é mantido. O que realmente a personagem parece dissolver é a relação semântica entre um signo e outro. Acreditamos que a afasia de Júnior resida nesse apagamento, assim como a desvinculação dos signos com o mundo social. Aqui também o signo deixa de ser social no sentido bakhtiniano, sendo que a protagonista perde a noção convencional e social das palavras.

Nesse apagamento, está explícito que a protagonista sabe ainda a funcionalidade do objeto, seu conceito, “Sabe o que é, mas não sabe o nome”, embora

¹⁸ Em outro momento, na narrativa de Mutarelli, antes do apagamento do sentido, encontramos ainda a palavra, ou melhor, sua forma, em evidência, o que irá se inverter posteriormente:

Descontrole. Júnior anda pelo apartamento. Procura distrair a mente, mas a imagem o invade. Todas as coisas externas se transformam, internamente, em palavras. Mesa- mesa, chão-chão, parede-parede, quadro-quadro. Tudo se justapõe à cena que ele não consegue apagar. (Ibid., p. 48)

Nessa passagem, ainda não há um apagamento provocado pela afasia, embora já aqui o significado perde a importância, visto que a personagem foca apenas na forma (significante) e não no conceito (significado), que a palavra deveria reunir para produzir sentido.

“A forma do objeto parece diferente” (Ibid., p. 134). A partir disso, entendemos que é a percepção de Júnior que se altera, o que é anterior à formalização da imagem acústica e mental do signo. É por conta disso que, embora se perceba a perda da capacidade comunicativa e linguística da protagonista, o apagamento afásico parece ser anterior ao processo da formalização de palavras.

3.6 OS PACOTES MISTERIOSOS

Conforme mencionamos, todas essas alterações na fala e na percepção de Júnior são desencadeadas pela chegada dos pacotes misteriosos. Os recortes de jornal, que chegam nesses pacotes, acabam dominando a sua mente. O modo como procura decifrar as frases (que estão em inglês), que inicia com uma tentativa de tradução, acaba em outra constatação: de que há algo oculto na formalização das palavras, compreensível apenas para Junior: “Cada vez mais, tem a certeza de que tal frase só fará sentido para ele. Há algo particular nessa frase. Sua compreensão não é semântica, é abstrata. Quando enfim ele conseguir decifrar” (Ibid., p.123).

Júnior acaba constatando que a compreensão das mensagens independe de tradução ou de estabelecer sentido. O “sentido”, para a personagem, está na forma das letras, sua visualidade, e, para que esse sentido se torne claro a ele, precisa esgotar a sua manifestação física, sua materialidade, reproduzindo reiteradamente as mesmas letras, da mensagem do primeiro pacote: “HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE; HE DENIES PLAYING WM. TELL” (Ibid., p.43), lead da matéria de um recorte de jornal que chega no primeiro pacote.

É justamente a partir da chegada do primeiro pacote que Júnior passa a ter a percepção ou a noção de que algo maligno está guiando sua vida, bem como a sensação de uma ameaça constante: “Há uma constante ameaça” (Ibid., p. 25). Ideia que passa a ser também constantemente reiterada na narrativa: “Há sempre uma ameaça, mesmo no silêncio” (Ibid., p. 130), o que leva ao entendimento de que a personagem está desenvolvendo uma paranoia, junto de outros desajustes de ordem subjetiva. Para Júnior, inclusive, as pessoas próximas a ele, no caso, a inquilina Bruna e seu pai, estariam conspirando contra ele ou tentando tirar algo de sua mente: “Estão armando pra cima de mim”; “Estão tirando coisas de dentro de mim.”; “Meu pai está armando com a moça que aluga um quarto lá” (Ibid., p. 164-165, passim).

Esses traços paranoicos, que podem ser associados também à esquizofrenia, são desencadeados ou ativados pelas mensagens inseridas nas caixas enviadas pelo correio, como se fossem comandos subliminares: “É subliminar. Um comando. Como um filme que viu. Um comando hipnótico. Umamensagem de morte. Talvez tenha sido algo que estava na caixa que o atacou. Algo nas palavras cifradas” (Ibid., p. 66). Essas mensagens vão gradativamente transformando a mente e o comportamento de Júnior, apagando sua subjetividade até o limite possível disso, o aniquilamento do ser: caos mental, apagamento do sentido, silenciamento e morte.

A compreensão de que Júnior possa estar desenvolvendo uma esquizofrenia está implícita em uma passagem do capítulo “Ressaca”, após a personagem apresentar o primeiro surto psicótico e convulsivo:

Apavorado, percebe que o lado direito do seu corpo não reage adequadamente ao comando. O lado direito parece mais letárgico. (...) Procura, com esforço, memorizar o código da correia giratória do alternador. Não consegue. Sente como se o corpo estivesse lentamente fendido. Como se houvesse um vazio transversal. **Como se estive separado em duas metades verticais.** Algo como leve desnível que o torna assimétrico. [...] A sensação piora. Como se a fenda aumentasse. **Como se ele fosse dois.** [...] Algo abstrato procura encontrar uma forma dentro da cabeça. **O lado direito do corpo é cada vez menos seu.** (Ibid., p. 62, grifos nossos)

Essa passagem apresenta a percepção física de uma separação na protagonista, como se ela sentisse fisicamente a fissura, separação do seu ser em duas metades. A passagem também demonstra um apagamento de um dos lados do corpo. A sensação de fissura do ser indica um processo de esquizofrenia, o que, na sequência da narrativa, vai ser comprovado, a partir da despersonalização da personagem e da sensação de que o seu próprio corpo físico é a cópia falsa do seu ser verdadeiro, que estaria em outra esfera. É a partir disso, ao não entender o que se passa com ele, que Júnior começa a desenhar compulsivamente, em uma tentativa de mapear a dor ou a sensação:

Risca compulsivamente a imagem, buscando mapear as áreas onde sentiu aquela descarga elétrica e a queimação. Divide o desenho com traços longitudinais. Representa ondas e raios na parte esquerda da cabeça retratada. Faz compulsivos círculos e elipses, ondas e raios na parte esquerda da cabeça retratada. Centenas de traços concêntricos em torno de algo que pretende encapsular. [...] Repete tantas vezes esse movimento que o cheiro da tinta esferográfica toma conta do ar. O papel quase rasga. Interpreta o desenho como se fosse um espelho. Risca precisa mapear a sua dor. Mapear esse descontrole. [...] Essa estranha possessão. (loc. cit.)

Entendemos, a partir dessa passagem, que os desenhos circulares são um mapeamento da mente de Júnior, em uma tentativa de mapear sua dor, o que graficamente corresponde a ondas, círculos, elipses e raios, a partir de uma divisão do círculo ao meio e em quatro partes. Quanto maior a sua dor, mais complexos e herméticos se tornam os círculos. Quanto mais complexos são os círculos, mais a consciência e a memória de Júnior se apagam.

Como representam algo que está na ordem da sensação e percepção em desconexão com o mundo externo, os desenhos acabam adquirindo uma realidade própria a ponto de não poderem ser traduzidos ou explicados. Por esse motivo, as abstrações individuais, as imagens, para a protagonista, parecem adquirir mais sentido que as palavras em sua disposição convencional. As palavras são desintegradas de seu sentido convencional, sendo as letras isoladas dispostas em outra ordem. A visualidade criada a partir dessa disposição aleatória é o que corresponde ao sentido, compreensível apenas para a protagonista. Este parece ser o seu entendimento último, conforme podemos observar:

Júnior está cada vez mais certo de que o segredo do enigma não está em seu conteúdo superficial. Não se trata de uma charada em inglês, mas de uma charada feita apenas para ele. Sob medida. **Ninguém mais poderia interpretar o seu sentido.** Ele é a única chave possível. Isso não está no inglês. É outro idioma. É o seu idioma. Isso está conectado com seu conteúdo interno. Deve haver um sentido obscuro, velado, criptografado. Algo que se relaciona como mesmo idioma da ranhura desses vasos que injetam seus olhos. Cabe a ele tal compreensão. (Ibid., p. 138, grifos nossos).

Nessa passagem, já entendemos que a compreensão da protagonista não é semântica e, principalmente, que a relação de significado e significanteno seu entendimento se altera até se desfazer completamente. Depreendemos então que a subjetividade de Júnior vai se traduzindo aos poucos em formas visuais e abstratas: “018041964. Eletricidade. Eletroquímica. O pensamento precisa transformar-se em imagem para que se possa entender” (Ibid., p. 153).

Essa compreensão da protagonista encontra semelhanças com a perspectiva de Hofmannsthal (2012) em seu ensaio “Uma carta – A carta de Lord Chandos”. O autor expõe a tendência à expressão não coerente sobre acontecimentos, a partir de certo estado mental e emocional: “O meu caso é, em poucas palavras, o seguinte: perdi completamente a capacidade de pensar ou falar coerentemente sobre o que quer que seja” (Hofmannsthal, 2012, p.19). No romance de Mutarelli, essa incapacidade de expressão coerente é explicada pela afasia; por outro lado, a

protagonista também desenvolve um estado mental outro, que altera a sua percepção.

Hofmannstahl (2012) discorre a respeito de uma crise da linguagem e do pensamento, que perpassa especificamente pela racionalização (abstração) e sua relação com a linguagem conceitual e discursiva. Para o crítico, revela-se um mal-estar provocado pelo fato de não ser possível demonstrar conceitualmente algumas percepções e sensações, que somente poderiam ser denominadas como “inomináveis” ou “inexplicáveis”: “Pois é qualquer coisa de inominado e praticamente inominável aquilo que se me anuncia em tais momentos [...]” (HOFMANNSTAHL, 2012, p. 22).

Na passagem a seguir do mesmo ensaio, o autor citado demonstra a relação da percepção das coisas existentes no mundo empírico com os pensamentos confusos, bem como a incapacidade de descrever em palavras inteligíveis essa relação, o que se assemelha à percepção da protagonista de *Arte de produzir efeito sem causa*:

Parece-me que tudo, tudo o que existe, tudo aquilo de que me lembro, tudo o que passa pelos meus pensamentos confusos, tem a sua realidade própria [...] não seria capaz de descrever com palavras inteligíveis em que consistiu essa harmonia de que se impregnou o meu ser e todo mundo [...]. (Ibid., pp. 26-27).

Essa ideia nos remete também a algumas passagens do poema de Rimbaud, em que a desordem do espírito e o delírio incutem uma percepção diferente sobre as coisas, levando a linguagem ao seu esgotamento: “Foi primeiro um experimento. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens” (RIMBAUD, 2006, p. 65).

Da mesma forma, Hofmannsthal parece dar-se conta, tomado de certo estado de espírito – “permanente disposição interior”, “letargia interior”, “um inexplicável mal-estar” ou, ainda, a “sensação de uma terrível solidão” –, da impossibilidade de estabelecer juízos e conceitos sobre qualquer coisa. Essa disposição interior, segundo o crítico, impõe certa compreensão do mundo que apenas pode ser traduzida pela contemplação de imagens externas, que são, na maior parte, imagens da morte, como a de ratos mortos, a “imagem precisa de um objeto ausente” ou “o sentimento de um fluxo de vida e de morte, de sonho e lucidez”. O autor demonstra em seu ensaio, sobretudo, uma hiperconsciência da linguagem e de suas limitações.

Embora não ocorra exatamente isso em *A arte de produzir efeito sem causa*,

considerando que a protagonista adquire uma enfermidade que justifica a sua perda da capacidade cognitiva e linguística, em um primeiro momento, acaba sendo tomada também por disposição mental e atitudes semelhantes ao que descreve Hofmannsthal: “E tudo isso é uma espécie de pensamento febril, mas um pensar com um material que é mais directo, mais fluente e tem mais fogo do que as palavras.” (HOFMANNSTHAL, 2012, p. 31).

Além disso, os silenciamentos e as lacunas, desencadeados pela afasia, refletidos na linguagem, serão notados também no pensamento, memória e percepção do mundo externo pela protagonista. A partir disso, entendemos que talvez não se trata apenas de afasia, mas de algo mais complexo em sua mente, que podemos resumir como “apagamento da memória e alteração dos sentidos”. O que se comprova na passagem abaixo:

É como se a palavra tivesse sido apagada de sua mente. Analisa o objeto. Talvez a memória do objeto também esteja se apagando. Esse pequeno esforço em evocar o nome da coisa o desgasta. Precisa sentar um pouco. Fuma um cigarro para recuperar o fôlego. É melhor esquecer isso, pensa. Esquecer o esquecido. (Ibid., p. 135).

Esses esquecimentos a respeito das coisas irão se acentuando gradativamente, sendo que, ao final da narrativa até a percepção do espaço, o deslocamento rotineiro de Júnior, da casa para o bar, também é esquecido pela personagem, o que endossa a ideia de alteração dos sentidos e desorientação espacial:

Júnior sente dificuldade em andar em linha reta. Há pequenos lapsos e ausências mentais, ele já não se dá conta. Caminha no sentido contrário. Não encontra o bar. Não sabe que tomou o caminho errado. A sensação é estranha. Ondas de frio e calor alternados. O coração dispara. Vertigem, desorientação, perturbação. [...] Está certo de que o bar ficava ali. Simplesmente sumiu. Tudo parece um sonho ruim. Pensa que talvez a cidade esteja perdendo a memória. Falha ao reinventar-se a cada dia. A cidade envelhece. Desolado, tenta voltar para casa. Segue confuso. Quanto mais anda mais perdido fica. [...] Confusão. Assustado, sofre um novo ataque. [...] Os policiais o levam para casa. (Ibid., p. 188).

Como percebemos, a confusão mental e a desorientação espacial de Júnior se misturam com a ideia de que a realidade é ilusória, de que os seres e as cidades se reinventam a cada dia. Na mesma proporção que sua própria memória se apaga, ele acredita que a memória de tudo também assim esteja ou, ainda, que a percepção da realidade seja uma ilusão.

3.7 SONHOS E PERCEPÇÃO DA REALIDADE

Para a protagonista, os sonhos parecem tomar o lugar da realidade, enquanto que a percepção daquilo que antes era a “realidade” passa a ser uma projeção falsa daquela. Ideia de realidade ilusória, de simulacro ou de realidades paralelas e/ou simultâneas.

Em diálogos com um amigo do bar, Mundinho, em que Junior costumava tomar um café ou um conhaque, evidencia-se a convicção de Júnior de ser a realidade uma ilusão:

- Para mim, todo dia é estranho. Eles nunca me convencem.
- Quem não te convence?
- Os dias... são falsos... estranhos... isso não pode ser a realidade... não é possível que seja... isso é... sei lá que porra é isso tudo. (Ibid., p. 50)
- É estranho. Outro dia eu falei com um tiozinho num bar e sabe o que ele falou?
- Que tudo se repete?
- Não, ele falou que a realidade não o convence.
- Não vai dizer que te convence?
- Cada vez menos. Eu preciso ir. (Ibid., p. 113).

Também isso se associa na mente de Júnior com as “cabeças trocadas” por sua mãe: “Talvez sua mãe tenha levado sua cabeça também. Faz sentido. Quando nada faz sentido. Talvez seja preciso encontrar sua réplica amontoada entre outras réplicas de aflitos” (Ibid., p. 106); “Cisma que sua cabeça foi ofertada à Abominação [...]. As criaturas que a mãe cultuava. O Espírito Medonho” (Ibid., p. 180). A personagem acredita que, tendo sua mãe feito uma réplica de sua cabeça, seu ser atual tenha se tornado uma réplica despersonalizada.

Isso é corroborado pelas falas de Júnior em outras passagens, após a chegada dos pacotes, que, além de contribuir com o entendimento de que a realidade é ilusória ou projeção de algo que já ocorreu, criam a ideia de realidade como simulacro, não exatamente como teoriza Baudrillard, mas no sentido de realidades paralelas, sendo uma a projeção (ou cópia) de outra. Nesse sentido, Júnior entende que até ele próprio e os que estão à sua volta são cópias, imitações dos seus verdadeiros seres: “Aquele senhor é seu pai? / Pergunta infeliz. Júnior sabe que não. É só uma réplica” (Ibid., p. 183); “Júnior não é o seu nome. É só uma cópia. Uma coisa.” (Ibid., p. 157); “Júnior acaba entrando no jogo da rotina e esquece a **ideia de que seu pai possa ser uma**

réplica. O jogo da realidade. O outro. Júnior entra na própria pele” (Ibid., p. 161, grifos nossos).

Nessa passagem, fica evidente que Júnior entende-se em duplicidade, tendo necessidade de voltar à sua pele para fingir ser ele mesmo nessa projeção de realidade. A protagonista entende a realidade como um jogo e seu ser verdadeiro parece se revelar apenas em sonhos. Ademais, esses índices na narrativa demonstram uma ideia de codificação dos seres, coisas e pessoas, apoiada na burocratização do mundo moderno, a partir da lógica capitalista, o que perpassa a obra de Kafka, apontando uma intertextualidade não explícita. A narrativa parece sinalizar que, para os sistemas invisíveis que organizam a vida social, somos números, códigos, cifras, não seres humanos. Na segunda parte, a própria personagem, consciente da sua despersonalização, identifica-se como uma sequência numérica, que corresponde ao seu CNPJ, como podemos observar:

- Eu pensei que você estivesse na cidade-peixe.
- Como?
- Eu cheguei mesmo a ver suas ruas de mármore e as cúpulas decobre.
- Você estava sonhando.
- Estamos.
- Eu. Eu. Eu.
- Descobriu?
- Eu, eu, eu...
- Estão tramando contra ele.
- Ele quem?
- Ele você.
- 01923756004. Eu.
- Você é a maldita cobaia de um plano científico. 01923756004 CNPJ.
- Eu? Eu? (Ibid., pp.154-155).

Nessa passagem, ainda não está evidente o que Júnior deveria ter descoberto, embora já se apresentem indícios de um processo de despersonalização, “ele” que é o “você” é uma cópia dele mesmo, um número, CNPJ, cópia falsa de seu verdadeiro eu. Interessante que nem mesmo o “ele você” se configura em um CPF, mas um CNPJ, mostrando que tampouco se refere à “pessoa física”, mas à “pessoa jurídica”, ou melhor, um ser desindividualizado.

O diálogo transcrito acima corresponde ainda a uma alucinação de Júnior que, após acordar de um estranho sonho, percebe-se deslocado de sua forma física, o que explica a ideia de despersonalização: “sua forma permanece deitada enquanto sua imagem desce as escadas.” pensa estar conversando com um velho: “O velho começa a falar. Sua voz é estranha, metálica, artificial” (Ibid., p. 154). Percebemos também

que a voz que fala com Júnior em sonho é também despersonalizada, visto que é “artificial e metálica”, tal qual a voz de um programa computadorizado.

A ideia de Júnior ser uma cópia despersonalizada dele mesmo é corroborada em uma passagem subsequente desse mesmo capítulo: “Júnior não é o seu nome. É só uma cópia. Uma coisa” (Ibid., p. 157). A partir disso, entendemos que a descoberta da protagonista seria a de ele não ser ele mesmo, mas sua cópia coisificada, usada para algum fim sobrenatural ou científico. Além disso, em meio ao diálogo em um sonho em tom de absurdo, um velho, que no sonho estava dormindo em uma cama ao lado de Júnior, em algum momento, parece se fundir na imagem de seu pai (“Sênior”), mostrando a mistura de sonho e realidade na percepção da protagonista.

- Quem é o herdeiro? O herdeiro do nome?
- O nome é a imagem.
- A imagem?
- Agora as coisas começam a sumir, veja...
- Estou cansado.
- Veja! Fique atento! Não durma agora...[...]

Agora o estranho é Sênior.[...]

O homem mostra algo para ele. Ele não sabe o que é aquilo. Nunca viu. É difícil até associar sua forma a qualquer objeto. (Ibid., p. 155, grifos nossos).

Relacionando ao que já observamos com essa passagem, entendemos que a mensagem que o velho do sonho passa a Júnior é de que o herdeiro do nome seja o próprio Burroughs, chave para compreensão dos três pacotes. “O nome é a imagem” é a compreensão de que, para além da relação com Burroughs, a mensagem precisa ser traduzida em imagem para fazer sentido.

Esse episódio, que corresponde a um sonho, retrata na verdade um sonho no interior de outro sonho, o que ecoa o universo cinematográfico de David Lynch, em que as revelações frequentemente ocorrem em um universo onírico. A estranha personagem do homem velho que fala com Júnior no sonho possui “uma voz metálica e artificial” também remete a esse imaginário. Da mesma forma que no universo lynchiano, os sonhos são estranhos e os diálogos são desconexos, criando um efeito de tensão, desconforto e terror psicológico. O que pode ser percebido também na passagem a seguir:

Júnior quer levantar, não consegue. Sua forma permanece deitada enquanto sua imagem desce as escadas. Ou o contrário. A escada parece não ter fim. Lá embaixo ele percebe algo se movendo. Como se fosse terra. Centenas de vermes se debatem. Acorda em outro sonho. Um quarto. Um quarto abafado. Observa o chão de madeira. Os móveis. A madeira do chão é gasta. A casa

de madeira!, ele reconhece. Um lugar familiar. Um lugar onde já estive em sonhos. (Ibid., loc. cit., grifos nossos).

Nesse fragmento, evidencia-se a transição de um sonho para outro, bem como a relação de familiaridade da protagonista com seu universo onírico, ao passo que sua relação com o mundo externo se desfamiliariza: “Em contrapartida seus sonhos se tornam cada vez mais reais, cada vez mais convincentes. Júnior volta a casa de madeira todas as noites. Não é um sonho recorrente, é apenas um lugar. Um cenário recorrente. Como se fosse umavida paralela” (Ibid., p. 167). O sonho recorrente e o seu cenário compõem umavida paralela, que, para a protagonista, parece ser a “real”, enquanto que sua percepção empírica para ele é entendida como ilusória.

Há ainda outras experiências de Júnior que se misturam com os sonhos, de modo a, gradativamente, não se distinguirem, ao ponto de ele não conseguir diferenciar sonho, lembrança ou realidade empírica. Isso ocorre especificamente a partir da segunda parte do livro, quando vários sonhos da protagonista se misturam com lembranças e com experiências recentes. Muitos desses sonhos demonstram ainda um processo de despersonalização da protagonista, quando esta acredita não ser o seu verdadeiro eu, apenas uma ilusão ou cópia de si mesma.

Em sonho com a mãe, “Júnior invade seu corpo menino” e revive a prática inicial da caligrafia, em que escrevia repetidamente as letras do alfabeto. Nesta passagem, as lembranças se mesclam com o presente de Júnior (do enunciado, da enunciação):

É difícil escrever com mãos que ainda não foram amestradas. Percebe as linhas do caderno. Dói muito escrever aquelas letras. Então cruza linhas numa nova página. Suas mãos agora são grandes e cheias de pêlos. Diagrama. Distribui o alfabeto reiniciando o movimento a cada Z. A repetição é compulsiva. Agora é o menino quem observa. Nesse momento está acordado. Sentado sobre os pés com o caderno apoiado sobre a mesinha de centro. Completa duas páginas espelhadas. Depois, passa a pontuar cada uma das letras de cada palavra que compõem a frase. (Ibid., p. 157, grifos nossos).

Nessa passagem, observamos que as lembranças de Júnior de quando era criança confundem-se com sua situação presente, dando-nos a ideia de que ele se vê entrando em seu corpo (físico) infantil. A protagonista realiza uma espécie de presentificação de suas lembranças, o que está marcado na enunciação pelo uso dos advérbios e locução adverbial (dêiticos) “agora” e “nesse momento”, dando a ideia de que o sonho e a lembrança estão acontecendo ao mesmo tempo, no presente, mesmo que lembrança implique anterioridade. Nesse caso, tanto a enunciação quanto o

enunciado estão no presente do indicativo. Além disso, o “ele” (Júnior) se desdobra em dois: ele adulto e ele criança.

Isso se mistura às obsessões e às paranóias recentes da personagem, a compulsão pela escrita repetitiva e diagramas com as letras da mensagem do primeiro pacote. Escrita sistemática e compulsiva que é constantemente descrita na narrativa, corroborando a mesma ideia da exaustiva repetição que a personagem coloca em prática, como podemos comprovar nas passagens a seguir:

Diagrama. Distribui o alfabeto de forma sequencial, repetindo o movimento a cada linha. A repetição é compulsiva e sistemática. Depois de completar duas folhas espelhadas, passa a pontuar cada uma das letras da maldita frase. Por fim, une cada uma das letras com traços. O cruzamento acaba gerando figuras. Procura compreender essas formas que surgem. Formas que ocupam espaço. É aí que reside o sentido da frase, acredita. Segue cruzando linhas, construindo gráficos. A cada nova folha sua geometria se torna mais hermética. Os movimentos, mais compulsivos e espasmódicos. Júnior entra numa espécie de transe. Parece que, enquanto executa essa matemática frenética, não pensa em mais nada. Esvazia-se. Acalma. Embora suas mãos continuem em grande frenesi. Como num ataque. Para quando não consegue mais segurara caneta entre os dedos, tamanha é a dor. (Ibid., p. 158).

Pega um café e acende um cigarro. Apanha um caderno e se posiciona na mesinha da sala. Cruza linhas na página. Diagrama. Distribui o alfabeto de forma sequencial, reiniciando o movimento a cada linha. A repetição é compulsiva e sistemática. Depois de completar duas folhas espelhadas, passa a pontuar cada uma das letras da maldita frase. Depois, traça cruzando figuras. Procura compreender as formas que surgem com o cruzamento. Formas e espaço. O sentido da frase. Segue cruzando linhas, construindo gráficos. A cada nova folha a mais frenética. Júnior entra em transe. Enquanto ele executa sua matemática, o corpo se contorce. Não consegue deter o ataque. Entra em convulsão. Apaga e cai. No vão entre a mesinha e o sofá. (Ibid., p.169).

Observamos que os mesmos movimentos são reiterados em ambas as passagens, os mesmos traços compondo gráficos, códigos, diagramas, geometrias. Essas figuras descritas, geradas a partir de traços sistemáticos, repetitivos e frenéticos associam-se ainda às imagens apresentadas no livro, entre um capítulo e outro. Nesse caso, podemos visualizar os diagramas conforme eles foram descritos pelo narrador, o que cria uma relação de correspondência entre o verbal da narrativa e visual dos excertos, que entendemos como intervenções do autor implícito, conforme comentamos anteriormente.

3.8 LEITURA DE IMAGENS OU IMAGENS DA ESCRITA

Assim como existe uma relação dos excertos, atribuídos ao autor implícito, com o conteúdo narrado, percebemos que também a ele se relacionam os elementos paratextuais do livro (capa, contracapa, prefácios, informações sobre o autor). Isso porque se tratam de informações não verbais, semelhantes às que se apresentem no interior do livro, intercalando os capítulos. Essas informações também estão relacionadas às ações da protagonista da história, ou seja, com os desenhos que ela compõe. Nesse sentido, correspondem com o que está sendo narrado e descrito em relação às ações de Júnior.

Assim, a estruturação da narrativa, que alterna a escrita com a inserção gradativa e reiterada de informações visuais, apresenta-se ao leitor como um jogo representacional complexo, correspondente às informações escritas e descritivas de como os desenhos são desenvolvidos por Júnior, materializando o que está sendo narrado. Isso porque a protagonista, que perde sua capacidade comunicativa por meio da linguagem falada, precisa expressar-se por desenhos, quando sua percepção também se torna predominantemente visual.

Nesse sentido, os “efeitos” do livro começam a surgir a partir da leitura da capa, que nos remete a uma espécie de decodificação lógica, que se dá a partir de letras do alfabeto dispostas na ordem de colunas e linhas; em algum momento, elas estão invertidas em relação à disposição da capa, o que nos obriga a virar o livro. As letras, colunas e linhas estão escritas em caneta azul, mas há pontos e linhas em cor preta que ligam esses pontos em determinadas letras. Essas marcações nos remetem a algo muito criterioso, uma lógica mesmo que oculta ou sem sentido, em um primeiro momento. No entanto, convencem de que essa lógica existe, mesmo que apenas para um suposto autor desse mapeamento. O modo como os pontos se ligam permite inferir que há uma busca de sentido, mesmo que desconhecido, ou, ainda, que há mais de um sentido possível. Ademais, a análise dos gráficos aponta possibilidades combinatórias que poderiam ser estabelecidas *ad infinitum*, o que se relaciona aos movimentos repetitivos e compulsivos que demonstra a protagonista.

A esse dado já se pode compreender o porquê de os desenhos serem índices interessantes de serem considerados na leitura e na interpretação da narrativa. Eles mostram o universo mental de um sujeito afásico, considerando que, para esse sujeito, assumem a função expressiva de sua fala e de sua escrita, representando seu funcionamento mental: o modo como estabelece relações, como decodificar e compreender seu mundo interno e externo. Ainda que ininteligíveis e insuficientes

comunicativamente, as imagens por si só demonstram a dificuldade ou impossibilidade comunicativa de Júnior.

Nesse aspecto, estamos de acordo com o entendimento de Santaella (2012), para quem não são puramente ilustrativos os excertos visuais nas narrativas literárias. A autora destaca que, ao menos do ponto de vista pragmático, os elementos visuais das ilustrações adquirem poder de chamar a atenção do leitor para a mensagem verbal escrita, produzindo uma espécie de ancoragem do visual em relação ao verbal, no sentido barthesiano. Isso se assenta no que observamos na narrativa literária em análise, pois as ilustrações significam de modo diferente do que o verbal escrito, dando uma ideia mais objetiva e material aos desenhos descritos como feitos pela protagonista, como se as ilustrações quisessem “realizar” a palavra.

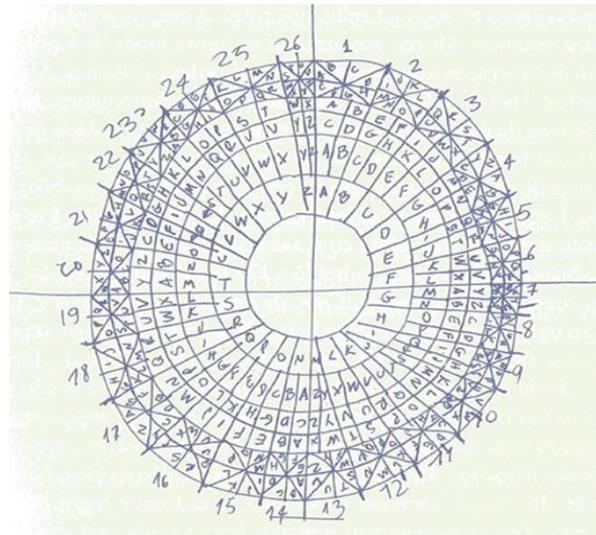
A leitura das imagens da capa do livro, apesar de apontar infinitas possibilidades combinatórias e de demonstrar combinações sem sentido entre as letras, traz, em destaque, a frase em inglês, bem inteligível: PLAYINGWILLIAMTELL, playing william tell (se separarmos as palavras). Essa mensagem está evidenciada no centro da capa, sendo que os espaços para cada uma dessas letras dentro dos quadrados é maior que o das outras letras. Por esse motivo, entendemos ser essa frase um índice relevante, como se fosse a chave de um quebra-cabeça “lógico”.

Isso gera um efeito ambivalente em relação ao modo como o sujeito tenta resolver sua lógica interna: ao mesmo tempo em que não consegue articular a linguagem verbal de um modo lógico, racional e inteligível, sua expressividade por imagens cria um mapeamento que se assemelha a uma análise combinatória matemática exata, semelhante ainda às (de) codificações de programas computadorizados. Entretanto, essa lógica elevada até os seus limites possíveis resulta na completa ilogicidade. Por outro lado, os gráficos expõem claramente o caos mental da protagonista.

Sob o ponto de vista pragmático da leitura, a significação dos gráficos dispostos na capa ainda não é evidente, pois não é do conhecimento do leitor se serão retomados no decorrer da narrativa. Nem mesmo está claro se é algo aleatório ou central no desenvolvimento da trama, ou qual a relação que isso estabelecerá com as ações da protagonista. De todo modo, parece antepor ao leitor uma necessidade de reflexão sobre a existência desse elemento, mesmo antes de abrir o livro.

Esse elemento, entretanto, imediatamente, confirma-se ao se folhear o livro, quando saltam aos olhos outros “desenhos” que reiteram a preocupação com uma lógica fechada em si. Esses novos desenhos assemelham-se, da mesma forma, a um código oculto, apresentando combinações de letras e números, dispostos graficamente em traços, mas que são agora circulares, como podemos visualizar na figura abaixo:

Figura 1 - Desenho circular.

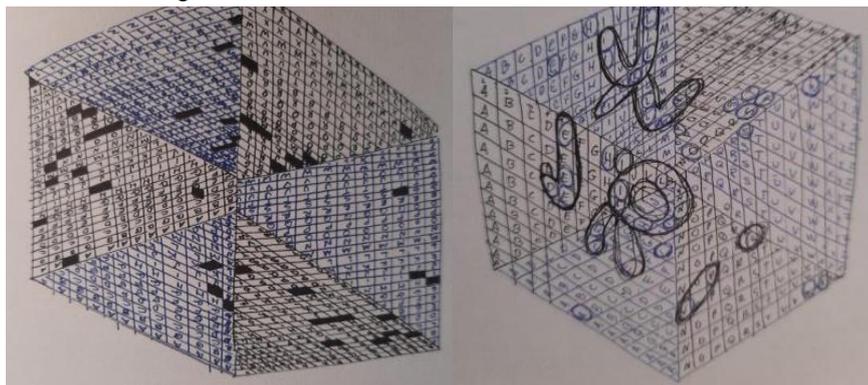


Fonte: Ibid., p. 70.

Observamos que essas imagens combinam elementos verbais com visuais e se associam ao que Santaella (2012) entende como “pictorização de palavras”, relacionando-se ao conteúdo narrado no sentido que estabelecem uma relação de ancoragem com a narrativa, sendo que esses gráficos ou desenhos materializam as ações da protagonista, além de acentuarem a fragmentação discurso, associada à própria fragmentação vivida pela protagonista. Esses desenhos, assim como as epígrafes do livro, são interferências atribuídas ao autor implícito.

Além dos desenhos acima em formato circular, que intercalam os capítulos da narrativa, observam-se desenhos de cubos, tridimensionais, com linhas e colunas em cor azul e preta, e, algumas letras circuladas, marcando coordenado, o que parece figurar uma estrutura lógica ainda mais complexa e hermética do que o que se depreende a partir dos desenhos circulares. Conforme podemos visualizar:

Figura 2 - Desenhos de cubos multidimensionais



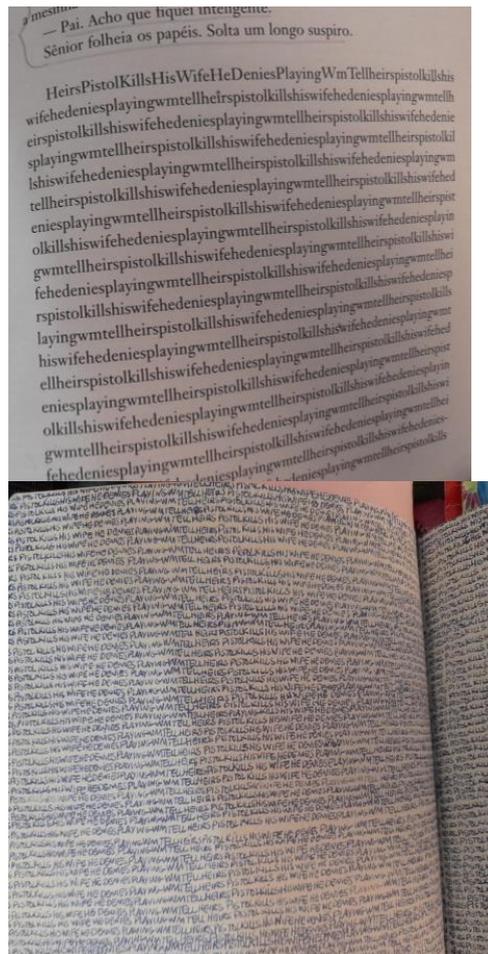
Fonte: Ibid., p. 8 e 150.

Os desenhos de cubos se apresentam no início da primeira e da segunda parte do livro, antes das epígrafes: transcrição da fala de um afásico (primeira parte) e a citação de *A revolução eletrônica*, de William Burroughs (segunda parte). Isso nos dá novas pistas de que ambas as epígrafes possam tanto se relacionar com o conteúdo da narrativa, com os “desenhos” e entre si. Além disso, observamos que o “efeito” (ou seja, a afasia) antepõe-se às possibilidades de explicá-lo, algo que parece ser revelado nas colocações de Burroughs no referido texto e que elucida o título do romance.

Ainda, no final da primeira parte, deparamo-nos com oito páginas de escrita impressa em azul em que se repetem exaustivamente as frases: “Heir pistol kills his wife; He denies playing wm tell”. (Ibid., p.139). A escrita, que simula uma escrita manuscrita, começa com letras de forma, bastante legível, tornando-se gradativamente em letra cursiva, embaralhada e ininteligível. Aqui percebemos a materialização (pela escrita da personagem) da mesma ininteligibilidade que se processa na mente e na capacidade expressiva da personagem. Nesse momento da narrativa, esses manuscritos criam um *continuum* com a narrativa, sendo que é o pai de Júnior que pega os manuscritos para ler, o que cria ainda um efeito de simultaneamente com o momento em que o leitor visualiza as páginas. Nessa

passagem, após a seguinte informação disposta no plano digitado padrão da narrativa: “Sênior folheia os papéis. Solta um longo suspiro” (Ibid., p.143), a partir dessa informação narrada na ordem diagramática da narrativa segue uma sequência de inscrições (*scriptum*) em cor azul, imitando um gesto de escrita manual, conforme podemos visualizar abaixo:

Figura 3 - Composição intermidiática.



Fonte: Ibid., p. 139-140.

Essa escrita, impressa em azul, que se estende por oito páginas, transpõe imageticamente o que se descreve na narrativa, sendo que a personagem usa caneta azul para criar seus diagramas. Há, portanto, uma relação de correspondência e uma simultaneidade da imagem que ilustra a ação narrada, o que se confirma no fragmento: “A caneta é azul. Não, a tinta da caneta é azul. Escreve em azul. Escreve em azul sobre o fragmento amarelado” (Ibid., p. 136).

Entendemos que ocorre, nessa parte da narrativa, uma simbiose completa entre o narrado e a imagem (ilustrações), entre o verbal e o visual, sendo que se

confluem a ação de desenhar em exaustão as orações citadas acima e o que parece ser a materialização dessa ação em imagens. Nesse sentido, essa parte da estrutura do livro, que combina a diagramação da narrativa com os desenhos da escrita, simulando os manuscritos da protagonista, pode ser considerada um fragmento hibridizado em que há uma combinação de modos distintos, o icônico e o verbal.

Além disso, essa combinação cria um efeito de simultaneidade entre o tempo presente da narração (da ação narrada) e o presente da leitura. A simultaneidade, que cria o efeito de presentificação da leitura, corresponde a uma estratégia discursiva a fim de criar uma ilusão de participação real do leitor. O leitor passa a ter a experiência similar à que outra personagem experimentaria ao ler os manuscritos de Júnior, participando da narrativa desdedentro, visto que os manuscritos se materializam diante de seus olhos. Assim, o leitor, por meio de uma estratégia do “autor implícito”, aproxima-se ainda mais da mente da protagonista, ele a lê sem o fulcro do narrador em terceira pessoa. Nesse caso, a “intromissão” do autor não se assemelha a comentários ou instruções dadas ao leitor, mas a indícios, “provas”¹⁹, de que a ação narrada poderia ter ocorrido, tendo em vista a reprodução “fotográfica” dos registros feitos pela protagonista da história.

A respeito desse aspecto Resende (2008) destaca também a “presentificação” como aspecto dominante em obras publicadas nas últimas décadas, o que segundo ela, seria a “manifestação explícita, sob formas diversas de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de certo sentido intangível de distância em relação ao passado” (RESENDE, 2008, p.27).

Além disso, é justamente nessa parte que ocorre a intermedialidade no sentido de combinação de mídias, conforme entende Rajewsky (2012), sendo que a parte ilustrativa e a diagramação verbal do que está sendo narrado tornam-se inextricáveis. Entendemos ainda que, nessa parte do livro, há uma relação sintática entre as ilustrações e a diagramação escrita da narrativa. Com base no entendimento de

¹⁹ Essas provas reais não se confundem, no entanto, com o “efeito de real”, apresentado por Barthes (1972), pois aqui não correspondem a detalhes supérfluos, encontros, catálises com valor indireto em relação à estrutura da narrativa, tendo sim valor direto e central, o que faz com que o leitor entre mais profundamente na mente da personagem, já que sua expressão passa a ser pela via imagética. Isso é possível pela própria potencialidade da imagem, que mostra mais em sua materialidade, por si só, do que na descrição detalhadas das ações, nesse caso, especificamente.

Santaella (2012), essa relação é classificada como inclusão²⁰, espécie de “pictorialização das palavras”, que se refere às situações em que as palavras perdem o seu caráter verbal e ganham visualidade, tornando-se elementos da imagem. Nesse aspecto, devemos reconsiderar as relações pragmáticas já citadas apresentadas por Santaella (2012), sendo que há aqui uma relação de reciprocidade entre texto verbal escrito e texto icônico visual no sentido de que há ancoragem mútua, sendo que um parece ser utilizado para chamar a atenção para o outro. Nesse ponto, parece interessante o modo de referência entre texto verbal escrito e o imagético denominado “*relais*”²¹, tomado de empréstimo de Barthes pela autora:

Na relação de *relais*, a atenção do observador é dirigida, evidentemente na mesma medida, da imagem à palavra e da palavra à imagem. [...] as palavras, assim como as imagens, não precisam se remeter umas às outras, pois são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado. (SANTAELLA, 2012, p. 113).

Essa dupla referência ocorre porque, nessa parte de *A arte de produzir efeito sem causa*, a diagramação do livro mistura-se com a ilustração do desenho da escrita, diferentemente do que ocorre na inserção das ilustrações de desenhos circulares, que apenas intercalam os capítulos, embora nas duas situações ocorram correspondências com o que está sendo narrado.

Nesse momento, evidenciam-se, também, por meio da distinção entre as marcas tipográficas da narrativa e as marcas caligráficas mostradas na ilustração, as diferentes vozes narrativas: a do narrador e da personagem, por meio do excerto ilustrativo atribuído, na esfera narrativa, ao autor implícito.

Por outro lado, constatamos aqui que essa transição da escrita digitada e impressa do romance para as ilustrações (correspondentes à materialização da ação

²⁰ Segundo Santaella (2012), as relações sintáticas estabelecidas entre imagem e palavra subdividem-se entre contiguidade e inclusão. Como entendemos ocorrer o segundo tipo nessa parte específica da narrativa de Mutarelli, daremos um exemplo do que seria o primeiro tipo: são exemplos de contiguidade as ilustrações ou fotos com legendas explicativas, o que não ocorre no nosso caso.

²¹ Há ainda o modo de referência denominado, “o texto dirige o leitor através dos significados da imagem e o leva a considerar alguns deles e a deixar de lado outros. [...] A imagem dirige o leitor a um significado escolhido antecipadamente”. O texto possui uma função seletiva, pela qual ele dirige a atenção do observador em direção a determinados elementos da imagem. Ele dirige a interpretação da imagem. Os meios linguísticos da relação com a imagem são os indicadores chamados de dêiticos (“Vemos aqui...”, ou “Esse porão era sua prisão”). Exemplos de meios não linguísticos de indicação a elementos imagéticos são flechas ou a contiguidade entre escrita e o elemento da imagem (SANTAELLA, 2012, p. 113).

a personagem) só é possível pelas possibilidades da mídia técnica em questão, o livro impresso, que permite tanto representações verbais quanto visuais. Lembrando-se aqui da distinção entre mídia técnica e mídia material, proposta por Elleström (2017). Isso porque a percepção da materialidade do livro impresso assenta-se no visual, embora existam distinções entre a materialidade visual das ilustrações e a da tipografia escrita. Isso se deve também à potencialidade de o gênero romanesco permitir-se à hibridização com outros gêneros e linguagens, conforme os postulados bakhtinianos.

Esse fragmento intermediário, no sentido de combinação de mídia, está em concordância com Mitchel (2009), que traz o entendimento de que todas as mídias são mistas, todas as representações são heterogêneas, e que não existe arte “puramente” visual ou verbal. Não se trata apenas de referências mútuas entre o verbal e o visual, mas uma indistinção entre ambos. Isso está de acordo também com a noção de “imagem-palavra”, concepção burroughsiana a respeito da linguagem, que se apresenta interdiscursivamente na narrativa, conforme mencionamos.

A partir dessa análise inicial, entendemos que o pacto de leitura está condicionado às regras do jogo da decodificação e, nesse sentido, o leitor é colocado numa situação próxima à do protagonista da história, pois precisa atribuir significação ao conteúdo de cada “sedec” e, também, aos códigos transcritos pelo protagonista nos desenhos. À voz enunciativa cabe narraraquilo que se passa com o protagonista, seus pensamentos e suas ações, fazendo as associações entre o seu passado mais distante (envolvendo sua mãe) e um passado mais recente (os acontecimentos com a ex-mulher e o filho). Contudo, foge do alcance dessa voz enunciativa narrar tudo que se passa na mente do protagonista, o que fica ainda mais problemático a partir do momento que ele se torna afásico (usando esse termo), ou a partir do momento em que suas ideias perdem conexão com a realidade, pois essas desconexões fazem com que se torne ininteligível a sua expressão verbal.

Com isso, percebemos que os excertos atribuídos ao autor implícito, que estão representados enquanto ilustrações que mesclam gráficos e o desenho da escrita e que parecem ter a finalidade de ilustrar a lógica mental da protagonista, embora já estejam referidos e descritos pelo narrador. Esses signos imagéticos estariam corroborando ou reafirmando o narrado, destacando a materialidade ou, ainda, presentificando a leitura, no sentido de que criam uma ideia de simultaneidade do tempo da enunciação e o presente da leitura.

Os desenhos reiteram o esgotamento da palavra de Júnior, sendo que, para ela, acaba se reduzindo a representação gráfica e geométrica com inserção de letras. Para a protagonista, não é a imagem das letras no papel que possui sentido, mas a imagem que se destaca a partir da disposição das letras em gráficos: um sentido individual e abstrato.

Sendo assim, o sentido estaria além da materialidade da linguagem ou das formas gráficas das letras. A personagem procura por algo abstrato por trás das formas, através do esgotamento de sua escrita, sendo que “Suacompreensão não é semântica, é abstrata”. O sentido se encontra nas formas que a personagem constrói (relações e reiteração das letras) a partir das frases-chave que constam nos pacotes anônimos que recebe. As criadas pela protagonista refletem a incompletude de sentido que as palavras têm em sua ordem mental. Por outro lado, para o leitor, que compartilha as informações trazidas pelo narrador, as imagens apenas reforçam ou ainda atestam materialidade ao universo narrado, estão a ele ancoradas e estão em uma relação de dependência com a mensagem verbal escrita. Nesse sentido, a narrativa apresenta um aspecto das produções literárias contemporâneas, pois se volta para a percepção e para a linguagem do sujeito, representando a perda da capacidade comunicativa e conexões com o mundo externo.

A obra possui também um teor metalinguístico, pelo fato de narrar o processo como a linguagem é esquecida pela protagonista. Isso destaca ainda que mesmo representando o apagamento da linguagem (pela protagonista), a linguagem literária aponta a possibilidade de representar essa experiência. Os excertos feitos pelo autor implícito destacam a voz não silenciada da protagonista, esta que, mesmo que por meio de gráficos sem sentido aparente, consegue se expressar ou comunicar suas desarticulações linguísticas. Nesse caso, os lapsos, os silenciamentos e as desconexões, em relação ao contexto da narrativa, mostram-se significativos e compõem junto com o restante da narrativa um conjunto representacional.

Entendemos então que a narrativa apenas problematiza, a partir da personagem central, a concepção de linguagem assentada na lógica, pelo fato de seus pensamentos passarem a ser expressos por abstrações visuais, em decorrência de sua afasia e esquizofrenia, que a levam a perder a capacidade de organizar ideias, de relacionar significado e significante e também de verbalização dos pensamentos. Nesse sentido, a personagem apresenta uma desconexão entre a ordem racional da linguagem e a sua subjetividade. É por conta disso que o sujeito representado cria

uma ordem interna fechada e acaba sucumbindo a ela, pois perde os elos com o mundo exterior. Em vez de responder a sua condição no mundo, Júnior cria uma nova condição que entra em desconexão com aquela, o que não parece ser uma busca da protagonista, sendo que ocorre de forma aleatória, ou seja, não se caracteriza como fuga, ou negação da condição que se encontra. Júnior não confirma a ausência de sentido no mundo, mas, dentro desse mesmo sentido e das possibilidades que a linguagem apresenta, constrói um sentido que serve para ele próprio.

O conflito do sujeito se estabelece em relação à linguagem que aqui, pelo fato de não mais se encontrar capaz de nomear, conceituar e estabelecer sentido. Ele perde a formulação da linguagem enquanto signo social. Sua expressão passa a ser a imagem, abstração mental individual, o que não corresponde à imagem acústica, no sentido saussuriano do termo, enquanto significado. A personagem cria um novo significado, restrito à forma de letras dispostas ao acaso, como um código. A repetição desse código estendida até o esgotamento de sua materialização da escrita, para Júnior, corresponderia a algo semelhante ao significado. A significação, portanto, passa a ser, para a personagem, algo exclusivo, não compartilhado socialmente. Por outro lado, paradoxalmente, ele consegue ainda comunicar essa perda da capacidade linguística e comunicativa.

É por conta disso que, na nossa leitura, consideramos as ilustrações como elementos que, dentro desse universo narrativo, complementam o texto verbal escrito, conforme entende Santaella (2012), ainda que as imagens não carreguem a mesma importância que o verbal. São fragmentos hibridizados que, em uma parte da narrativa, conforme demonstramos, correspondem à intermedialidade no sentido de combinação de mídias, conforme Rejewsky (2012). As ilustrações dão mais clareza ao processo em que vive a protagonista, funcionando como estratégias discursivas, atribuindo, em certa medida, uma ideia de “real” ao narrado. Elas também alteram o modo como se dá a leitura, não só pelo fato de evidenciarem a fragmentação discursiva, mas também por modificarem o tempo de leitura, levando o olhar do leitor à focalização de detalhes dos desenhos de Júnior, ao mesmo tempo, presentificando e documentando o que está sendo narrado.

4 AUTORREFERENCIALIDADE, METAFICCIONALIDADE E COMBINAÇÃO DE MÍDIAS EM *O GRIFO DE ABDERA*

No capítulo anterior, analisamos as implicações intermediáticas em *A arte de produzir efeito sem causa*, do escritor Lourenço Mutarelli, observando fragmentos hibridizados e/ou intermediáticos em sua estrutura. Embora no romance citado esses fragmentos não estejam dispostos de modo a compor uma narrativa intermediática no sentido de combinação de mídias em seu conjunto, acentuam a fragmentação discursiva, provocando ainda uma espécie de realização da palavra e desenho da escrita, bem como um efeito de presentificação da leitura.

Neste capítulo, observamos as evidências intermediáticas na narrativa *O grifo de Abdera* do mesmo escritor. Nesse caso, deparamo-nos com um conjunto narrativo intermediático no sentido de combinação de mídias, conforme o entendimento de Rajewsky (2012), sendo que constatamos uma relação simbiótica entre os elementos que compõem o conjunto midiático, ou melhor, uma relação de codependência entre a narrativa romanesca, disposta no plano geral, e a novela gráfica em seu bojo. Essa novela gráfica, em combinação com o conjunto romanesco, pode ser entendida ainda como uma espécie de *mise en abyme*, isso porque a narrativa gráfica desdobra-se a partir da outra, sendo que duas se referem e se relacionam entre si.

A narrativa gráfica se relaciona ao conjunto narrativo pelo fato de ser uma ficção produzida por uma das personagens, também por sua temática e estrutura se conectarem aos elementos do romance. O narrador do romance também referencia constantemente a novela gráfica, fazendo apreciações críticas a respeito dela, de modo a orientar a sua leitura, o que seria inviável sem a leitura paralela do romance, principalmente pelas informações dadas pelo narrador e/ou autor implícito.

Em *O grifo de Abdera*, deparamo-nos ainda com apreciações críticas a respeito do processo de criação do próprio romance. Essas apreciações se assemelham à autorreflexões, apresentam-se no texto em um tom de desabafo ou ainda, confessional do narrador, sobretudo pelo fato de ele revelar suas inseguranças, insuficiências e dificuldades em relação à função de narrar.

Percebemos ainda referências explícitas e implícitas a outras produções do escritor Lourenço Mutarelli (romances e novelas gráficas). Essas referências conjugam-se à autorreferencialidade percebida no romance, visto que assinalam um movimento autorreflexivo do escritor com sua obra.

Além do desdobramento autorreferencial mencionado, observamos uma construção metaficcional no romance, bem como a intermedialidade no sentido de combinação de mídias, considerando as várias relações que se cruzam no discurso narrativo em combinação com elementos extratextuais e outros que participam da estrutura da mídia, ou seja, ramificações que se produzem para além do discurso narrativo.

4.1 ESTRUTURA E VOZES NARRATIVAS

Para compreendermos esse processo, devemos inicialmente analisar a estrutura da mídia e do conjunto narrativo, considerando os elementos narrativos e as relações intertextuais, paratextuais e extratextuais implicadas. Isso porque entendemos que é a partir desses elementos que se estabelecem as conexões, as relações entre elementos e níveis narrativos, relevantes para a interpretação do conjunto da obra.

O romance se divide em três partes; com exceção da segunda, “O livro do duplo”, as demais partes, “O livro do fantasma” e “O livro do livro”, respectivamente, primeira e a terceira partes, subdividem-se em capítulos curtos. A segunda parte, “O livro do duplo”, destina-se exclusivamente à novelográfica XXX, não apresentando, portanto, subdivisões. Os títulos das divisões do romance, *a priori*, criam a ideia de triplo desdobramento do romance, como se cada divisão fosse um livro à parte. Por outro lado, também se pode inferir que exista uma relação de intrínseca dependência entre cada uma das divisões, o que acaba dando um sentido ao conjunto do romance.

A narrativa é realizada em primeira pessoa, ou melhor, por um narrador homodiegético, conforme a classificação de Genette, visto que o mesmo se inclui enquanto personagem, embora não se coloque na situação de protagonista. Esse narrador-personagem se apresenta como Mauro Tule Cornelli, declarando-se igualmente o escritor do romance em análise, como podemos observar na seguinte passagem: “Está escrevendo outro livro? [...] E o livro tem nome? / O Grifo de Abdera.” (MUTARELLI, 2015, p. 53). Na sequência dessa passagem, o narrador explica ainda sua relação com o enredo e a origem do título do romance. Isso nos permite inferir, inicialmente, que o romance busca refletir ou representar seu próprio processo de criação, ou seja, que se trata de um romance metaficcional, conforme mencionamos.

Nos primeiros capítulos da primeira parte, deparamo-nos com longas

informações do narrador a respeito da moeda com um grifo esculpido, a qual o narrador teria recebido de um estranho na saída do metrô. A moeda apresenta em um dos lados um animal, o grifo, que “parecia um leão alado com cabeça de águia”, e, no verso, “um homem sentado sobre algo que parecia ser um boi” (Ibid., p. 24). O narrador acaba concluindo, porém, que a moeda foi enviada por Mundinho, personagem que assume a imagem pública do narrador, pela sua condição de escritor (tanto nas fotos das orelhas dos livros quanto nas entrevistas e aparições públicas).

Além de apresentar-se enquanto autor de *O grifo de Abdera*, o narrador-personagem também assume a autoria das demais obras produzidas por Lourenço Mutarelli: “Em Nada me faltará eu experimentei recriar o conceito de minimalismo musical para compor a narrativa” (Ibid., p. 68); “Pego um exemplar de *O natimorto*. Desço e entrego a Oliver.” (Ibid., p. 201);

Você já leu alguma coisa de Mutarelli? Quem?
 Lourenço Mutarelli.
 Não conheço, o que ele escreve? Livros.
 Que tipos de livros?
 Desses retangulares. Repito Jesus Kid. Ele ri.
 Você assistiu *O cheiro do ralo*? *Cheiro do ralo*?
 (Ibid., pp. 196-197, **grifos do autor**)

As passagens acima atestam a autorreferencialidade em relação à produção romanesca²² de Mutarelli, conectando-se ainda a metaficcionalidade que será explorada no conjunto midiático em questão. Ao criar uma lógica remissiva aos romances de Mutarelli e ao assumir a autoria deles, o narrador mistura dados bibliográficos com ficcionais: “*O cheiro do ralo* é meu primeiro título de minha carreira solo”. (Ibid., p. 22). A menção a “*O cheiro do ralo*” como primeiro romance lançado individualmente pode ser relacionada ao fato de ser o primeiro romance a ser publicado, após prêmios que Mutarelli recebeu com as novelas gráficas. Nesse ponto entendemos que há uma tentativa de diálogo do escritor com os seus leitores, já que o romance introduz a ideia de que, em um dos seus níveis narrativos, esteja representado o processo bibliográfico do escritor empírico.

Além de comprovarem o recurso autorreferencial em torno da obra de Mutarelli, as passagens citadas dão indícios de um movimento autoreflexivo no interior da *diegese*, pois é a partir disso que o narrador apresenta considerações críticas em

²² Os romances referenciados, “*O natimorto*” e “*Nada me faltará*”, foram publicados, respectivamente, em 2009 e 2010; “*Jesus Kid*” e “*O cheiro do ralo*” foram publicados em 2004

relação ao processo de criação deste romance e da arte de escrever novelas gráficas. É a partir disso que se insere o jogo metaficcional no romance, sendo que acaba se processo uma reflexão sobre seu processo de criação.

Além disso, as reflexões de Mauro conduzem a um desdobramento e confusão de *personas* ou vozes narrativas. Isso porque Mauro também se identifica com outras personagens, que ele admite serem seus duplos, caso personagens Oliver Mulato, Paulo Schiavino e Mundinho. Esses duplos revelam ainda facetas do escritor fictício e empírico e nesse sentido, desprendem-se e se confundem com o narrador, na sua condição de escritor.

Assim, Oliver representaria a retomada ou resgate do Mutarelli escritor de histórias em quadrinhos, ou melhor, sua face criativa nessa área após a morte de Paulo, antigo parceiro e editor de Mutarelli na produção de novelas gráficas: “Com a morte de Paulo, tive que me virar sozinho, por isso abandonei os quadrinhos e passei a escrever livros” (Ibid., p. 22); “Resgataríamos oMutarelli quadrinista” (Ibid., p. 253). Essa ideia de um resgate aos quadrinhos perpassa a narrativa de Mauro e se formaliza ainda pela inserção da novela gráfica produzida por Oliver no interior desse romance, o que será explorado mais adiante.

Mundinho seria a face pública do escritor: “Mundinho é um cara descolado, ginga de malandro e uma cara feia mas muito mais expressiva do que a minha. Achei que podia ser bacana ter a sua cara no lugar da minha” (Ibid., p. 20). Essa última passagem revela a natureza tímida do escritor: “Sou um cara tímido. Não achava relevante ter minha cara com a mão no queixo estampada em meus livros” (Ibid., p. 17). Nesse sentido, depreendemos que a ideia de usar a foto de outra pessoa nos livros se deve a sua timidez. Essedado pode ser associado também à tendência e necessidade de o escritor atuar como *performer* em palestras e entrevistas no sentido de se autopromover ou divulgar as suas produções.

Em “O livro do fantasma” o narrador apresenta a relação conflituosa entre ele e Mundinho, o que pode ser interpretado como o desconforto do escritor em atuar ou assumir uma máscara pública. Por outro lado, esse título remete ao subtema abordado neste capítulo. Isso porque o narrador, que se define como escritor, passa a se sentir como um fantasma, dado o fato de Mundinho assumir sua identidade em todas as circunstâncias públicas e passara cobrar parte de seu percentual de lucros na venda dos livros. É a partir desse momento que Mauro decide assinar seus livros com seu nome e ilustrar a orelha dos livros com seu próprio rosto.

Esse desdobramento das facetas criativas do escritor é justamente desencadeado pela identificação do narrador enquanto tal: “Sou escritor. Fui escritor a vida inteira.” (Ibid., p.16). Também se deve ao fato de o narrador assumir ter iniciado sua carreira como roteirista de histórias em quadrinhos, dividindo um pseudônimo com o desenhista dessas histórias. Além disso, a personagem Paulo Schiviano, que seria a responsável por fazer os desenhos das HQs, teria criado junto com Mauro Tule o nome “fictício” Lourenço Mutarelli. Na narrativa, Mutarelli seria apenas um anagrama do nome do narrador, Mauro Tule Cornelli, embora seja o nome do escritor empírico.

Nesse ponto, há uma intencional confusão de elementos ficcionais e dados biográficos do escritor, fazendo com que o leitor, a partir da leitura do romance, crie conexões com a bibliografia do escritor empírico. Ademais, o narrador apresenta ao leitor reflexões a respeito do próprio processo de criação e autocríticas sobre esse romance e outras obras publicadas por Mutarelli, forçando relações inter e extratextuais.

As relações intertextuais já estão implicadas no primeiro capítulo do Livro I, visto que inicia com uma citação de *O filho mais velho de Deus e/ou O livro IV*: um diálogo entre as personagens George e Paul desse romance, no qual George afirma que contaria a história de Paul, antes de este embarcar em uma nave espacial com destino a outro planeta. A passagem citada logo no início do livro parece se justificar pelo fato de apresentar similaridades com o romance *O Grifo de Abdera*. Nesse romance, Mauro revela igualmente sua intenção de contar a história de Oliver, antes de este morrer. O romance *O filho mais velho de Deus e/ou O livro IV* é ainda reiteradamente citado, embora seja referido como “Uma ocasião exterior”, conforme mencionaremos. Ainda, o narrador-personagem afirma ter se cansado de ver as entrevistas que Mundinho dava em seu nome ou pseudônimo, o que faz com que, a partir do romance “Uma ocasião exterior”, assine com seu próprio nome e estampe na orelha a foto com seu “real rosto”. Isso pode ser associado a outro dado empírico observado nos livros publicados por Mutarelli. No caso, as fotos que aparecem nas orelhas de seus outros livros publicados antes de “Uma ocasião exterior” – que entendemos se tratar de “O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV” – eram desenhos, ou melhor, autorretratos criados pelo próprio escritor, considerando a sua habilidade enquanto desenhista. Em *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, publicado em 2018, posteriormente a *O grifo de Abdera*, 2015, deparamo-nos com uma foto de Mutarelli e não uma ilustração como ocorria nos livros publicados anteriormente. Essa

informação, corroborada com a própria representação ficcional dada a Mundinho, aponta uma possível necessidade de o escritor empírico se ficcionalizar, ou melhor, criar uma *persona* que empreste a imagem para a foto da orelha. Essa tendência à autoficcionalização parece justamente se culminar em *O grifo de Abdera*, pelo desdobramento dos duplos Mauro e Oliver.

Podemos perceber ainda um anacronismo entre as datas de publicações dos romances mencionados no parágrafo anterior, o que comprova que *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* já estava sendo escrito em 2015, antes ou concomitantemente a *O grifo de Abdera*, embora tenha sido concluído e publicado alguns anos depois. Por essa razão aquele é mencionado neste último com um título provisório, embora algumas partes do romance sejam citadas *ipsis litteris*.

Ainda na primeira parte de *O grifo de Abdera*, além de discorrer a respeito do recebimento da moeda e sua relação com Mundinho, o narrador apresenta o início de sua conexão com a protagonista Oliver Mulato: “Apesar do protagonista desta história ser Oliver, vou ter que falar de mim muitas vezes. Afinal, eu também sou ele.” (Ibid., p. 19). Nessa passagem fica explícito que a conexão entre o narrador e a protagonista é mais profunda que apenas uma relação de companheirismo ou de compartilhamento de experiências individuais. Enquanto duplos, as experiências e percepções de Mauro e Oliver passam a ser compartilhadas, como se ambos tivessem uma mesma consciência. É com base nessa duplicidade que se desprende a relação entre as duas narrativas, romance e novela gráfica, fruto dos processos criativos de Mauro, escritor do romance, e de Oliver, autor da novela gráfica XXX.

A conexão entre Mauro e Oliver inicia quando o narrador recebe a moeda, o que ocorre simultaneamente ao momento em que Oliver começa a falar frases chulas em espanhol, fato que transforma sua vida radicalmente. Da mesma forma, Mauro Tule passa a se perceber com a consciência duplicada, ou seja, que também seria Oliver Mulato: “Se alguém me desse ouvidos, saberia que, embora eu seja eu, também sou, ao mesmo tempo, Oliver Mulato.” (Ibid., p. 16).

O estabelecimento dessa duplicidade produz inicialmente uma confusão no leitor em relação ao que será efetivamente narrado: seria a vida de Mauro, narrador-personagem e suas considerações sobre a escrita do romance e autorreferências à obra de Mutarelli ou a vida de Oliver, protagonista e criador da novela gráfica XXX? Iremos compreender que a representação se constrói justamente na oscilação desses dois planos e do entrecruzamento entre eles, considerando que o narrador e a

protagonista, enquanto duplos, passam a compartilhar as experiências.

O mais curioso é que agora, neste exato momento, Oliver Mulato estão metrô terminando de ler “Uma ocasião exterior”, meu último livro, recém publicado. O único que escrevi usando o meu nome verdadeiro. Ter um pseudônimo é ser dois ao mesmo tempo também. Principalmente no meu caso. Porque eu dividia meu pseudônimo comum desenhista. Acho que aqui pode ser o início. (Ibid., p. 17).

Essa passagem sinaliza ao leitor que “Uma ocasião exterior”, que entendemos se tratar de *O filho mais velho de Deus*, está com o “nome verdadeiro” do autor, ou seja, o próprio Lourenço Mutarelli. Essa informação revela ainda que o escritor está jogando com o leitor, no sentido de criar deliberadamente uma confusão em torno autoria, misturando vozes ficcionais com autoria biográfica. A reiterada menção a “Uma ocasião exterior” também endossa a ideia de que o escritor busca criar um jogo metaficcional não apenas em relação à criação do romance em análise, mas tentando estabelecer uma rede bibliográfica e remissiva em torno de sua obra.

Também em outras passagens da parte inicial, há uma tentativa de confundir o leitor por meio de estratégias narrativas que atribuem a ideia de veracidade do relato: “E, ainda que este seja meu vigésimo livro, pela primeira vez escrevo uma história real.” (Ibid., p. 16).

Essa história começou a ser escrita, digamos, em tempo real. Levei quase dois anos para concluir este livro. Ele é narrado em ordem cronológica - me refiro aos capítulos -, mas, evidentemente, muitas vezes retomei a escrita de capítulos anteriores e, por isso, em determinados momentos o tempo se alterna. (Ibid., p. 29).

Nessa passagem fica claro que a cronologia respeitada é a ordem do tempo da escrita, do presente da enunciação, o que não pressupõe umalinearidade narrativa. A ordem cronológica referida não é exatamente seguida, considerando que se interpõem constantemente no fluxo narrativo digressões, comentários e críticas do narrador, bem como referências à obra de Mutarelli e outras citações, como as pesquisas feitas em sites de busca. Nesse sentido, o narrador joga com o leitor, afirmando algo que logo em seguida é desmentido na leitura. A não linearidade, fragmentação e intrincamento do enredo tornam-se ainda mais agudas quando nos deparamos com a leitura da novela gráfica inserida no interior do conjunto midiático, justamente porque esta tematiza a percepção temporal variável, anacrônica e caótica de Oliver.

Isso deve ser somado ao fato de que, antes da terceira parte, o narrador não assume efetivamente a responsabilidade de narrar a história do protagonista, seu duplo. Até então, há poucas informações a respeito da vida de Oliver, sendo majoritariamente preenchida com as informações a respeito da origem da moeda e a relação com outra personagem, Mundinho, que, conforme mencionamos, também apresenta certa conexão com o narrador, visto que assume a imagem pública deste em seu papel de escritor.

Pelo fato de serem predominantes informações não diretamente relacionadas à vida de Oliver Mulato, não fica claro, até esse ponto da narrativa, o que será narrado, o que ocorre apenas no final do livro I. Isso porque os capítulos iniciais são preenchidos por digressões que explicam a origem e significado da moeda, apresentando referências de sites de busca da Internet. O próprio narrador percebe esse problema em sua narrativa: “No fundo, se eu for analisar friamente, só queria terminar este livro. E, embora o título que dei a ele se refira à moeda, até isso eu estava abandonando.” (Ibid., p. 224).

As partes que se referem à moeda podem, nesse sentido, ser consideradas catálises no interior da narrativa, conforme a classificação de Barthes (2001). Ao descrever as funções na narrativa, Barthes verifica que nem todas as suas unidades têm a mesma importância dentro da história. Algumas são fundamentais para o encadeamento e o desfecho, outras, servem apenas para preencher espaços, criar ritmos, andamentos, articulações. Ele denomina as primeiras funções como cardinais (ou núcleos) e as segundas, catálises. Nesse sentido, as informações a respeito da moeda são “enchimentos”, sendo nucleares as explicações do narrador a respeito de sua misteriosa conexão com Oliver, o que passa a ser predominante apenas no final da parte inicial. Lembrando que é no livro I que o narrador apresenta o argumento que, de maneira não muito clara, parece desencadear as situações vividas por ele e Oliver Mulato, protagonista da história, duplo do narrador. Trata-se da história da moeda com o grifo, que o narrador-personagem recebe de um estranho, este a teria entregue como pagamento de uma dívida ancestral.

Por outro lado, no início da primeira parte, há uma tentativa de atribuir credibilidade ao que será narrado. Isso se dá pela inserção de intertextos que atestam a possibilidade da ideia de duplicidade de consciências entre o narrador e a protagonista. Em função disso, o narrador faz referência a casos de consciências e sensações de “dúpos” na história e na literatura, como o de Antonin Artaud, autor de

O teatro e seu duplo, livro que escreveu durante uma de suas internações em um manicômio e, de Srinivasa Ramanujan, matemático indiano que deixou anotações em um diário de que além de ser ele, seria também John Melvin Cyphers.

Essa duplicidade permite que o narrador realize reflexões e críticas a respeito da escrita deste romance e da novela gráfica, que ocupa a segunda parte do livro. As reflexões críticas, ou seja, a autoreflexividade que se dá em torno do próprio romance e da construção da novela gráfica XXX, além de criarem conexões entre si, fazem com que o conjunto midiático em questão, o livro e sua materialidade, caracteriza-se como intermediário no sentido de combinação de mídias, conforme o entendimento Rajewsky (2012).

Além disso, a duplicidade estabelecida entre o narrador e a protagonista permite a interpretação dessas vozes como representações de facetas do escritor empírico. Isso porque as autorreflexões também atestam similaridades com aspectos da vida e da obra de Mutarelli, o que acaba sendo reforçado pelo fato de a narração ser constantemente interrompida pelas reflexões e desabaços do narrador-personagem, na sua condição de escritor dos romances de autoria de Mutarelli. Esses desabaços também mostram grandes semelhanças com dados biográficos de Mutarelli, a ponto de podermos considerá-los transcrições de entrevistas dadas por ele.

É no livro III, após a parte destinada à novela gráfica, que o narrador foca na história de Oliver Mulato, protagonista do romance, em particular as complicações que surgem a partir da interferência indireta do narrador, até a morte da protagonista²³. Nessa parte, Mauro e Oliver se conhecem pessoalmente e passam a se encontrar com frequência e iniciando um projeto em comum: a transposição de um dos romances de Mauro/Mutarelli para os quadrinhos.

A história de Oliver é narrada a partir do momento em que sua vida se transforma, quando sofre um acidente e precisa fazer uma cirurgia no joelho, passando a ficar recluso em seu quarto lendo, desenhando e vendo filmes pornôs antigos. É nesse período que, misteriosamente, a protagonista passa a falar frases desconexas e chulas em espanhol em momentos inoportunos e de forma incontrolável. Isso faz com que a esposa de Oliver o expulse de casa, motivada pelo

²³ Oliver acaba sendo assassinado por outra personagem, Gilda, com a qual teve um breve enlace, que ocorre após este se separar de sua esposa.

seu descontrole verbal, o que o leva também a ser dispensado do emprego de professor de educação física em um colégio particular.

Posteriormente, Oliver é diagnosticado com síndrome de Tourette, iniciando um tratamento. Entretanto, o narrador assegura que tanto o problema quanto a melhora de Oliver ocorrem por influência indireta dele, pois entende que há entre eles uma mútua transmissão de pensamentos ou consciências. Assim, como o narrador informa que costuma brincar com o Google Tradutor e também gostar de ver filmes pornôs antigos, Oliver acaba desenvolvendo a enfermidade mencionada, reproduzindo inconscientemente as frases dos filmes e as traduções de seus diálogos em espanhol, conforme observamos a seguir:

E tudo isso por minha culpa. Se eu pudesse imaginar que um pequeno hobby iria um dia chegar a se manifestar através de um, até então, estranho, nunca teria brincado com o Google Tradutor. [...] Porque era isso. Ora digitava frases quando estava irritado, ora me excitava ao ouvir aquela voz dizendo coisas obscenas. As frases mais engraçadas eu copiava e colava no Word. Afinal, sou um escritor, e para um escritor tudo pode ser matéria-prima um dia, se ele souber guardar. (Ibid., pp. 21-22).

O que Oliver não sabe é que não foi a medicação que o fez melhorar. A sua melhora se deve à minha percepção. Pois, quando passei a ter sua consciência, percebi o que de fato acontecia. Quando deixei de brincar no Google Tradutor e, aos poucos, tudo que um dia havia digitado se esgotou, Oliver melhorou. (Ibid., p. 59).

A tendência de inserir referências de pesquisas realizadas em sites de busca, o que está explicitado na passagem acima, pode ser observada também no romance *A arte de produzir efeito sem causa*, analisado no capítulo anterior. No referido romance, são apresentadas reiteradamente referências de pesquisas feitas no Google e na Wikipedia - lembrando que essas referências surgem em situações que Júnior, protagonista da história, tenta descobrir quem era e como teria sido a vida do escritor Burroughs. Ademais, no livro citado, as referências são inseridas ao modo de colagens, com diagramação e coloração que as diferenciam do restante da narrativa. Nesse caso, destacamos no capítulo anterior, atribuímos ao autor implícito sua inserção na estrutura do livro, sendo consideradas referências intermediárias, conforme o entendimento de Rajewsky (2012).

No romance em análise, também observamos o caráter híbrido e descontínuo, no qual observamos a mistura de elementos diversos, provenientes da cultura de massa, de mídias visuais, ferramentas de pesquisa provenientes da Internet, bem como referências a obras literárias de outros escritores. Nesse sentido, aproxima-se

do que Canclini observa como características das formas híbridas, o seu caráter “culto, popular, massivo” (CANCLINI, 2011, p. 47). *O grifo de Abdera* mistura todos esses aspectos: cita Artaud, ironiza a crítica e a autoria, critica o mercado, aproxima-se com elementos de ficção científica, cria fanzines e referencia cenas de filmes pornográficos. Esse hibridismo, por vezes, apresenta-se em situações absurdas, como neste fragmento, que mostra a utilização da ferramenta Google tradutor na construção dos diálogos de Oliver: “E essas roupas, aqui no chão, são para lavar? Tengo um coño apretado y mi culo es lindo como el nido de ungorrión. Sinceramente, não sei por que digitei isso um dia” (Ibid., p. 61).

Em *O grifo de Abdera*, essas referências são apresentadas diretamente pelo narrador e dissolvidas na *diegese*. Por esse motivo, sua diagramação não é tão destacada do restante da narrativa, percebemos a sua diferença apenas pela grafia em itálico. Isso se deve ao fato de o narrador, além de personagem, também se definir como escritor da história, o que permite que ele se confunda com o autor implícito, inserindo os comentários sem a preocupação de marcá-los, talvez para destacar ainda mais a confusão de vozes narrativas. Essa confusão se agudiza, sobretudo pelas ressonâncias e similaridades aos dados da vida do autor empírico e sua bibliografia.

Por outro lado, as pesquisas em sites de busca, realizadas pelo narrador, influenciam indiretamente Oliver Mulato, fazendo com que ele descubra sua habilidade para escrever e desenhar histórias em quadrinhos e, principalmente, levam-no a criar a novela gráfica intitulada *XXX*: “acabara deter uma ideia para fazer uma história em quadrinhos” (Ibid., p. 21). “Em *XXX*, Oliver conta a história de um professor que se vê num aluno.” (Ibid., p. 30).

Essas passagens evidenciam que autoria da novela gráfica inserida no interior do romance é atribuída ficcionalmente à protagonista, Oliver Mulato, a qual é apresentada na *diegese* como o duplo do narrador, Mauro Tule Cornelli:

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 duro de engolir, mas vamos lá.** (Ibid., p.16, grifos nossos)

Não quero adiantar o argumento, mas volto a dizer que é uma história difícil de contar, por isso vou dar um salto, para ajudá-los a entender que, embora eu seja também Oliver, ele desconhece a minha existência. Sei que tudo parece estranho, mas é assim que é. E nós nos encontramos

um dia [...]

E, nesse dia em que nos cruzamos no metrô, Oliver me reconheceu. Por causa da foto da orelha. Ele se aproximou de mim e disse:

Me desculpe, você não é Mauro Tule Cornelli? Sim. E sou eu quem pede desculpas por isso.

Queria ter dito mais. Queria ter dito também: **Sou eu e sou você**. Mas não disse. (Ibid., p. 27, grifos nossos).

Nesses fragmentos, particularmente na parte grifada, observamos a preocupação do narrador, confundido com o autor implícito, de justificar-se ao leitor pela da situação inusitada que apresenta. Por meio da expressão “mas vamos lá” subentende-se que na sequência da narrativa o leitor conseguirá acompanhar a ideia dos duplos.

Na primeira citação, na parte inicial grafada, há ainda uma justificativa dada ao leitor a respeito do salto dado: o narrador sai das explicações sobre a origem da moeda para narrar sua conexão e interferência na vida da protagonista. Esse aporte explicativo marca a fusão do narrador com o autor implícito, que se dirige diretamente aos leitores a fim de esclarecer o motivo da mudança abrupta de assunto ou argumento narrativo inicial. Observamos, além disso, a partir do uso do pronome “los”, ou melhor, a junção do pronome oblíquo átono 'o' à forma do verbo “ajudar” no infinitivo (“ajudá-los a entender”) que os interlocutores (leitores) e o propósito da explicação estão marcados textualmente. Essas explicações e justificativas ocorrem frequentemente no romance, assinalando certa insegurança do narrador com relação ao que narra, pela dificuldade em apresentar a duplicidade de vozes e o desdobramento de narrativas.

É nesse contexto que entendemos a ideia dos duplos ou desdobramentos de vozes e *personas* como sendo o cerne da representação nesse romance, visto que apontam para seu processo de criação, bem como o processo de criação da novela gráfica inserida. Nesse sentido, entendemos haver um jogo metaficcional no romance. Ao mesmo tempo, as autorreflexões, que partem do narrador (e também escritor na ficção), levam o leitor a estabelecer relações com dados biográficos do escritor empírico.

Da mesma forma, as descrições e considerações críticas realizadas pelo narrador em relação à novela gráfica de Oliver mostram-se importantes para que o leitor consiga, posteriormente, ter uma compreensão do enredo de XXX. Nesse sentido, as interrupções, aportes explicativos, apontam o movimento reflexivo e autocrítico a respeito das criações paralelas, o romance em si e a novela gráfica em

seu interior, o que revela a relação de dupla dependência entre as duas narrativas. Isso pode ser observado já no terceiro capítulo da primeira parte, quando deparamo-nos com desabafos do narrador a respeito da criação de *O grifo de Abdera*, da função de escritor e do bloqueio criativo que vivenciou durante a escrita do romance:

Esta história começou a ser escrita, digamos, em tempo real. Levei quase dois anos para concluir este livro. Ele é narrado em ordem cronológica – me refiro aos capítulos –, mas, evidentemente, muitas vezes retomei a escrita de capítulos anteriores e, por isso, em determinados momentos o tempo se alterna.

[...] quando se é dois, a relação espaço-tempo é outra. Quando se ganha a consciência de outro, quando se pode de alguma maneira estar em dois lugares simultaneamente, o tempo como nos habituamos a aceitar perde o sentido.

Depois de concluir os três primeiros capítulos, sofri um bloqueio e fiquei sem escrever por sete meses. Mesmo assim, vou tentar descrever certas passagens voltando um pouco ao tempo em que aconteceram. (Ibid., p. 29, grifos nossos)

Nessa passagem, o narrador se justifica pelas constantes oscilações entre a função de narrar a história de Oliver Mulato e a necessidade de refletir e justificar sua escrita. Na parte grifada da citação, observamos que o narrador, que assume a autoria do romance *O grifo de Abdera*, especifica o momento em que sofre o bloqueio e o tempo que fica sem dar continuidade à escrita. Por outro lado, embora essas reflexões sejam apresentadas pelo narrador, voz ficcional, podemos associá-las a um dado biográfico do escritor empírico, pelo fato de ter ele igualmente sofrido bloqueio criativo no período que estava escrevendo este romance²⁴.

Por conta disso, entendemos que, mais do que representar a duplicidade, o romance promove uma reflexão a respeito de seu processo de criação, permitindo que o classifiquemos como metaficcional. Além disso, como os agentes envolvidos na produção do livro são, para o escritor, fatores determinantes nesse processo, são intencionalmente jogados no universo ficcional de modo a serem confundidos ou misturados com personagens e vozes. Assim, a duplicidade criada ficcionalmente estende-se para as relações empíricas do escritor Lourenço Mutarelli. Por conta disso, analisaremos esse desdobramento dentro no universo ficcional, observando a partir disso as ramificações que se estabelecem com os dados biográficos do escritor, o que destaca o caráter autorreferencial do romance.

²⁴ Essa informação é dada pelo escritor em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo em 9/set/2018.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/lourenco-mutarelli-publica-seu-livro-favorito-pelo-qual-sofreu-horrores.shtml?origin=folha>

4.2 AUTORREFERENCIALIDADE E METAFICCIONALIDADE

Considerando o que discurremos até aqui, devemos esclarecer também que entendemos a ideia de duplicidade e o jogo autorreferencial e metaficcional enquanto estratégias narrativas, considerando que a mistura e confusão de vozes, que se desdobram e se associam às facetas do escritor empírico, além de produzirem um efeito autorreflexivo, levam o leitor a pensar, ler e talvez rever outras produções artísticas e literárias de Mutarelli para além do conjunto romanesco.

Esses movimentos são desencadeados pela duplicidade e simultaneidade de acontecimentos entre a vida do narrador e a da protagonista. Conforme destacamos, suas vidas se misturam e as ações individuais de um influenciam a situação do outro: “Oliver teve sua vida destruída por minha interferência. Isso se deu de forma involuntária, inexplicável, e sem o meu conhecimento.” (Ibid., p. 16);

Oliver não era muito de falar até nossas vidas se cruzarem de maneira misteriosa. [...] Apesar do protagonista desta história ser Oliver, vou ter que falar de mim muitas vezes. Afinal, **eu também sou ele**. E, embora as pessoas não percebam, nós somos idênticos. Isso me espanta. Somos fisicamente idênticos e ninguém dá conta disso. (Ibid., p. 19, grifos nossos).

No fragmento acima, o narrador reconhece que ele e Oliver são além de duplos e terem as vidas mutuamente influenciadas, fisicamente idênticos. Percebemos ainda que a transferência de pensamentos e consciência se dá a partir do narrador. Entretanto, é essa transferência que produz também a transformação na vida protagonista. Além disso, observamos que, ao assumir esse desdobramento, essa duplicidade, o narrador oscila entre manter-se no lugar de quem narra o outro e refletir sobre seu processo de escrita, criando uma ambivalência narrativa. É a partir dessas oscilações que o narrador se confunde com o autor implícito, dirige-se ao leitor, no esforço contínuo de se justificar e se desculpar, sobretudo, explicar o enredo e as transições temporais. A sobreposição da voz do autor implícito na voz do narrador também se justifica pelo fato de este assumir a autoria do romance *O grifo de Abdera*, assim além de autor pressuposto ele é o ser que comenta a respeito de sua criação.

As considerações críticas sobre a criação e a autocrítica a respeito deste e de outros romances publicados por Mutarelli, realizadas pelo narrador/escritor, possibilitam também que este se confunda com o escritor biográfico. Isso porque os

comentários sobre a escrita e as inquietações decorrentes desse processo – atribuídos ao narrador, sobreposto na função de autor-implícito – criam extensões para os aspectos biográficos do escritor empírico.

A partir disso, conseguimos observar que a maior dificuldade apresentada pelo narrador em suas autocríticas corresponde à reflexão em torno do processo de criação de personagens ou vozes. Embora essas vozes partam da mente do escritor, acabam transformando-se em outras consciências no processo criativo, como se fossem *alter-egos* seus. O bloqueio criativo referido parece ser decorrente da dificuldade de entender essas consciências enquanto alteridades, o que faz com permaneçam, até serem elaboradas ficcionalmente, em um meio termo entre o eu e o outro o que acaba sendo exposto no texto.

Não é nada fácil expressar como é, principalmente como foi, sentir esse desdobramento, ser dois. Ou, ao menos, ter a sua própria consciência e a consciência de outro. No início, ter a cognição de Oliver me paralisava e quase me enlouqueceu. O que me libertou foi justamente escrever a respeito disso. Porque era muito difícil estar ali vivendo minha vida e saber sobre Oliver. (Ibid., p. 29, grifos nossos)

Vamos voltar ao bloqueio que sofri. Imagino que vocês saibam os problemas gerados pela falta de sono. E saibam que tanto eu quanto Oliver vivemos isso simultaneamente. **No meu caso, isso acarretou bloqueio criativo; para Oliver, o efeito foi o contrário, e dessa forma ele começou a produzir seu quadrinho XXX.** (Ibid., p. 35, grifos nossos)

Nos fragmentos, constatamos que o que parece produzir o bloqueio criativo no narrador é o que impulsiona a personagem Oliver à escrita, o que pode ser interpretado como as várias saídas possíveis para a crise mencionada. Mesmo assumindo ter vivenciado o bloqueio e isso ter causado uma estagnação e atraso na escrita, o narrador, que entendemos ser a representação de uma das facetas do escritor empírico, utiliza-o como tema para o romance: “O que me libertou foi justamente escrever a respeito disso” (Ibid., p. 29). Da mesma forma, a representação da personagem Oliver parece ser um resgate da função de escritor de novelas gráficas, o que se infere a partir de outro dado biográfico de Mutarelli, considerando que ele deixou de produzir novelas gráficas após a publicação de seu primeiro romance, *O cheiro do ralo* (2002).

É nesse sentido que o narrador-personagem de *O grifo de Abdera*, também escritor fictício, apresenta a ideia de desdobramento de autoria neste livro, atestando a (auto)reflexividade e metaficcionalidade do romance, representando ainda seus

embates durante o processo criativo. No conjunto da obra, esses aspectos se relacionam com a confusão em torno das várias vozes, ou *personas* que se despreendem da mente do escritor do romance e do autor da novela gráfica para o plano da narrativa. Por conta disso, entendemos que há uma combinação entre as mídias, pelas relações que se estabelecem entre as narrativas sobrepostas.

Ainda, o impulso criativo que se desdobra em duas criações paralelas assinala uma necessidade de o artista transpor ficcionalmente suas inseguranças, frustrações e crises: “De qualquer forma, não penso que a arte seja uma busca. A arte é um tratamento.” (Ibid., p. 103). Nesse fragmento constatamos uma revelação a respeito do conceito artístico do escritor biográfico. Conceito que pode igualmente ser relacionado aos temas explorados por Mutarelli em outras de suas obras, nas quais são recorrentes personagens em crise existencial, emocional e psíquica: “Na verdade, eu penso que essa é a origem dos livros. Os livros são a tentativa do autor de refletir profundamente sobre determinada questão ou tema.” (Ibid., p. 30).

Acho que já falei que todos os meus livros são o mesmo. É, de alguma maneira, sempre a mesma história. Um homem, que tem sempre a mesma idade, sofre algo irreversível em sua vida. A história geralmente começa pouco antes dessa mudança e acompanha durante um período. Até ele morrer ou até a morte ser iminente. Minha relação com Oliver foi assim. (Ibid., p. 254).

Nessas passagens, o autor implícito, confundindo-se aqui com o autor biográfico, assume a repetição de seus enredos. O que talvez ocorra pelo fato do escritor empírico sentir necessidade de recorrer ao mesmo assunto reiteradamente no intuito de resolver artisticamente as suas inquietações e crises pessoais.

Esse parece um aspecto importante na narrativa em análise, o que faz com que sejam necessárias estratégias narrativas e enunciativas, para que seja possível a inserção de reflexões e autocríticas a respeito do romance e da novela gráfica, perpassando pela criação de vozes e *personas* e, na relação um tanto incômoda do escritor com o mercado editorial.

Ao confessar as inquietações decorrentes de seu processo criativo, o escritor se autorrevela ao jogar no universo ficcional aspectos de sua realidade empírica para além da ficção. Como Mutarelli se desdobra em produções e gêneros literários diversos, a inserção de uma novela gráfica em meio ao romance também é significativa nesse intuito de desnudamento artístico.

Desse modo, o movimento autorreflexivo que se insere na narrativa evidencia

um jogo metaficcional no romance. Segundo Wough (2001), metaficção é o termo dado à escrita ficcional em que a autoconsciência e a sistematicidade chamam atenção para o *status* da obra enquanto artefato, a fim de questionar a relação entre ficção e realidade. Segundo a autora, isso possibilita que o texto ficcional não apenas questione seus métodos de construção, seus elementos narrativos básicos, mas explore as possibilidades ficcionais do mundo para além do texto literário. O denominador comum da metaficção é, simultaneamente, a criação ficcional e a realização de declarações a respeito dessa criação.

Wough (2001) acrescenta que a metaficção, por meio de sua autoexploração formal, vale-se da metáfora tradicional do mundo como livro, reformulando muitas vezes os termos da teoria filosófica, linguística ou literária contemporânea. E ainda, se nesse contexto, indivíduos ocupam “papéis” em vez de “eus”, o estudo de personagens em romances pode fornecer um modelo útil para entender a construção da subjetividade no mundo fora dos romances. Da mesma forma, se o conhecimento deste mundo é visto atualmente como mediado pela linguagem, de acordo com as teorias linguísticas contemporâneas, a ficção, que pressupõe mundos construídos pela linguagem, pode ser considerada como um modelo para observar a construção da realidade não ficcional.

A metaficção, nesse sentido, explora o dilema da linguagem, se considerarmos que a ficção só poderia representar os discursos disponíveis no mundo, a análise de seu conjunto de relações linguísticas aprisionaria a linguagem no texto. Ao exibir sua convencionalidade, que explicita sua condição de artifício, o romance pode também explorar a problemática relação entre vida e ficção. Assim, ao mesmo tempo em que cria uma ilusão ficcional, o procedimento metaficcional realiza o desnudamento dessa ilusão. Esses dois processos se unem em uma tensão formal, que desbanca as distinções entre “criação” e “crítica” e as funde nos conceitos de “interpretação” e “desconstrução”, segundo a autora.

Wough (2001) argumenta ainda que, mesmo tendo se tornado proeminente nas últimas décadas, a prática metafictional é tão antiga quanto o romance. Trata-se de uma tendência inerente ao gênero, o que remonta os estudos a respeito do dialogismo no romance realizados por Bakhtin. Nas palavras de Wough: “This form of fiction is worth studying not only because of its contemporary emergence but also because of the insights it offers into both the representational nature of all fiction and the literary

history of the novel as genre.”²⁵ (WAUGH, 2001, p. 5). Ainda, segundo ela, a alternativa metaficcional da estrutura narrativa encoraja o leitor a reelaborar o seu conhecimento em torno das convenções literárias, enquanto tenta compreender o sentido do texto.

No caso de *O grifo de Abdera*, a autorreflexão não é decorrente de uma relação entre a construção ficcional com aspectos teóricos, mas da relação entre criação ficcional em si e seu processo de escrita, sendo que se constatam, em meio à narrativa, reflexões críticas a respeito da própria obra. Além disso, os elementos ficcionais se misturam com aspectos biográficos do escritor e com os agentes envolvidos no mercado literário, como editor, editoras, círculos de escritores contemporâneos e leitores. Sobretudo, esse romance parece transpor ficcionalmente as inseguranças e desconfortos que habitam na mente do escritor no momento da criação. Ao mesmo tempo, por meio da ideia de duplos, o escritor assume sua faceta de produtor de narrativas gráficas na figura da protagonista, revelando ao leitor as dificuldades implicadas em sua criação.

Isso é ainda corroborado com o fato de a narrativa apresentar, no jogo que constrói entre realidade e ficção, sugestões que o editor empírico de Mutarelli poderia ter dado: “Ele falou pra eu parar de por meu pai nas histórias”, pois quase todas as histórias de Mutarelli as personagens centrais voltam a morar com o pai”; “Só. E aí você fez o livro do ET²⁶ com o pai o tempo todo”; (Ibid., p. 52); “Mas no último livro, você não falou. Nenhuma personagem tem pai no ‘Uma ocasião Exterior²⁷’” (Ibid., p.53); “E o Burroughs também, eles falaram também pra você não falar mais sobre o maluco” (Ibid., p.52). A vida e a obra deste escritor são exploradas intertextualmente em *A arte de produzir efeito sem causa*, conforme destacado no capítulo anterior. Desse modo, o narrador apresenta ao leitor reflexões a respeito do seu processo de criação e bloqueio criativo, o que aparentam ser justificativas do próprio escritor-empírico:

²⁵ Vale a pena estudar essa forma de ficção não apenas por causa de sua emergência contemporânea, mas também por causa dos insights que ela oferece tanto sobre a natureza representacional de toda ficção quanto sobre a história literária do romance como gênero (loc. cit., tradução nossa).

²⁶ Refere-se ao livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, novela gráfica publicada em 2011.

²⁷ Esse livro mencionado se refere ao último livro de Mutarelli publicado, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, encomendado para o selo “Amores Expressos”, na ocasião que o escritor vai à Nova York.

De repente podia render um novo livro. Fazia tempo que você não lançava nada. Quer dizer, eu não sabia que você estava escrevendo com outro nome. / Mesmo assim, eu passei três anos sem escrever. / Eu lembrei da parada que seu editor falou que você estava se repetindo (...)/ É. Meu editor não entende que eu recorro no assunto porque ainda não esgotei ele. Ainda estou refletindo sobre isso. (Ibid.,p. 52).

O recurso da metaficcionalidade no romance, nesse sentido, além de apresentar autoreflexões sobre seu processo criativo, estende a reflexão ao leitor, no sentido que dialoga com o conhecimento prévio deste a respeito de outras produções do escritor empírico. Com base nisso, inferimos que há uma tendência gradativa de o romancista estabelecer relações com sua produção gráfica, buscando, com isso, convidar o leitor de suas novelas gráficas a ler os seus romances e vice-versa.

Essa intrincada rede de relações e referências que perpassam os limites entre a ficção e a biografia do escritor e que se conjugam com vozes narrativas e *personas* atestam a existência de níveis narrativos que se interpenetram. Nesse sentido, a análise implica que observemos como se processa o desdobramento autorreflexivo na narrativa, sobretudo, como se resolve narrativamente a duplicação da voz que narra e como se produz a sobreposição da autoria ficcional com a biográfica. Posteriormente, observamos também como a novela gráfica, em um movimento de duplicação criativa, conecta-se aos elementos do romance.

4.3 DUPLOS E VOZES NARRATIVAS

Conforme mencionamos, a reflexão que se processa na narrativa em torno da questão da autoria é criada por meio de estratégias enunciativas, visto que são confundidos aspectos “reais” com ficcionais²⁸ a partir desse elemento. Nesse universo

²⁸ No livro, além de observarmos relações autorreferenciais, ou seja, intertextos a respeito da produção do escritor empírico, deparamo-nos com uma contextualização do cenário do mercado editorial em que Mutarelli está inserido, apresentando referências de outros escritores contemporâneos:

Não sei se vocês sabem, mas o autor ganha apenas dez por cento do preço de capa de um livro. E a maioria dos escritores brasileiros não vende grande coisa. As livrarias ficam com cinquenta por cento e as editoras, quando o livro não é um best-seller, têm um lucro muito pequeno arcam com todas as despesas. Papel, impressão, distribuição, armazenagem, custo com funcionários etc. Se vocês acham que isso é pouco, pesquisem quanto um autor leva quando tem os direitos de um livro vendido para o cinema. Em média, três por cento do custo do filme. De um filme de baixo orçamento. Isso se der sorte. Desculpem o desabafo. (MUTARELLI, 2015, p. 34)

ficcional, entretanto, não podemos entender de nenhum modo o narrador-personagem (e escritor) como ser biográfico, mas como *persona* ou sujeito ficcional que surge no romance como uma voz que se desloca para a realidade empírica e ao mesmo tempo se prende às personagens e à *diegese*. Em um estudo a respeito da literatura documental e memorialista, Costa Lima (1991) afirma que “(...) o ficcional tem marcas próprias, constitutivas de um território específico e não confundido com o do documento.” (COSTA LIMA, 1991, p. 41).

Segundo esse autor, a *persona* nasce da sociedade e a convivência social marca a constituição variável da mesma, ou seja, “se concretiza e atua pela assunção de papéis”, pelos quais se socializa e vê aos outros e a si. Nesse sentido, há tanto o papel socialmente imposto como o particularmente adotado. Ainda assim, a *persona* é moldável, podendo estabelecer-se contraditoriamente, permite a transformação do seu papel que se sustenta socialmente, ou ainda, coexistir em sua duplicidade. Segundo ele, entretanto, “As possibilidades de nos desprendermos do puro exercício de um papel são altamente relativas e dependentes do exercício da reflexão.” (Ibid., p. 49). Por outro lado, segundo Costa Lima, “O ficcional desvia-se da *persona* de seu próprio agente, seu autor, possibilitando que ele se veja a distância” (Ibid., p. 51), para que seja seu próprio *voyeur* e seu *voyant*. A dificuldade em nossa análise se concentra justamente na proximidade do agente com a experiência da *persona*-papel.

Em *O grifo de Abdera*, a inscrição ficcional que faz uso da estratégia da duplicidade e que se desdobra em diferentes facetas e funções, mesmo carregando semelhanças com papéis do escritor biográfico, é atribuída ao autorimplícito, que se sobrepõe, mas não exclui a voz do narrador. Esse ser enunciativo desempenha, em seu desdobramento textual, papéis que o distanciam e ao mesmo tempo o aproximam de sua essência ou de sua *persona* biográfica, que pode ser da mesma forma, múltipla, variável e contraditória.

De acordo com Costa Lima (1991), o autor se constitui enquanto *persona* quando cria carapaças simbólicas ou papéis. O papel do autor (ser biográfico) é recriar o mundo (ficcional) como possibilidade discursiva, e, nesse exercício, constitui-se e

Dada a natureza tímida dos escritores, muitos escolhem, digamos, avatares. Como é o caso de Ferréz, Marcelino Freire, Marçal Aquino e, pasmem, Paulo Lins. (...) Não sei se vocês sabem, mas um autor ganha apenas dez por cento do preço de capa de um livro. E a maioria dos escritores brasileiros não vende grande coisa. As livrarias ficam com cinquenta por cento e as editoras, quando o livro não é um best-seller, têm um lucro muito pequeno, porque arcam com todas as despesas. Papel, impressão, distribuição, armazenagem, custo com funcionários, etc. (MUTARELLI, 2015, p. 34).

marca sua alteridade real e ficcional. No texto ficcional, transveste-se de outras vozes ou personas, seres ficcionais como o narrador, personagem e autor implícito. No caso do romance em análise, observamos que a partir do autor biográfico é criada uma espécie de persona-autor que se impõe textualmente num desdobramento metalinguístico.

Isso porque ocorre no romance uma sincronia ou um isomorfismo entre narrador, persona-autor (autor implícito) e autor biográfico. O autor biográfico se disfarça nas *personas* ficcionais, simulando no romance os variáveis papéis decorrentes da função de escritor, justamente porque cada *persona* tem papéis similares na vida ou no romance. Assim, o autor implícito, enquanto ser enunciativo pressuposto, desempenha papéis que o distanciam e ao mesmo tempo o aproximam de sua essência ou de sua persona. Conforme assinala Booth (1980), o autor implícito se mascara nas vozes narrativas, mas não desaparece, está sempre implícito nas relações estabelecidas entre os níveis narrativos.

Por conta disso, percebemos que as vozes e *personas* ficcionais são desdobramentos do narrador, que, em algumas situações, assume a máscara de autor-implícito. Sobretudo porque o narrador, que se identifica como escritor na ficção, realiza uma reflexão a respeito do processo de transformação de partes do seu ser em alteridades. Conforme referido anteriormente, no processo criativo, ao travestir-se em uma voz ficcional, o narrador (ou escritor ficcional) demonstra sofrer uma despersonalização e acaba identificando-se com a personagem criada.

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. Ou, ao menos, meu parceiro. [...] Descobri, como Oliver, que **há em minha obra vozes que, embora me pertençam, não são a minha**. Embora me pertençam. Foi nesse ponto que descobri que sou, quando e enquanto escrevo, mais Lourenço do que Mauro. (Ibid., p. 41, grifos nossos).

Na passagem citada, o narrador-personagem admite sua identificação com a personagem Lourenço, ser fictício no universo do romance. Ao confundir sua identidade biográfica com a identidade ficcional, a narrativa cria uma ambivalência entre realidade empírica e ficção, uma espécie de mediação que permite o movimento de um ao outro. Ao mesmo tempo, as múltiplas vozes também parecem figurar as angústias de um sujeito fragmentado e múltiplo, que se debate entre produções criativas diferentes, caso da novela gráfica e do romance.

Conforme mencionamos, além da duplicidade estabelecida entre o escritor de

romances (Mauro Tule) e o escritor da novela gráfica (Oliver Mulato), outra personagem ocupa espaço nesse desdobramento de vozes que ressoam aspectos biográficos de Lourenço Mutarelli. É o caso da personagem Mundinho, que empresta apenas sua imagem para a contracapa dos livros. Devemos lembrar que a personagem Mundinho já aparece no romance *A arte de produzir efeito sem causa*²⁹, e é ambientado aqui na mesma situação que no romance analisado no capítulo anterior: “Mundinho. Raimundo, vulgo Mundinho, é um desses que vivem de pequenos bicos ilegais. Faz jogo dobicho e vende entorpecentes no Bar do Marujo há mais de vinte e cinco anos.” (Ibid., p.20). Essa reiteração da personagem pressupõe uma relação autorreferencial criada para (re)conectar o leitor à obra do escritor Mutarelli.

Observamos que esse jogo dos duplos se amplia e cria ramificações para além da ficção. Temos indício dessa ideia de “duplos” já a partir dos elementos paratextuais da mídia. Na foto da contracapa do livro aparece, além de Lourenço Mutarelli, outra pessoa, que poderíamos supor se tratar de Mundinho, personagem que empresta a sua imagem para o escritor e seus duplos na narrativa. Além disso, na página dedicada à autoria dessa mídia, deparamo-nos com os nomes Lourenço Mutarelli, Mauro Tule Cornelli, Oliver Mulato e Raimundo Maria Silva (Mundinho), o que atesta e antecipa ao leitor os duplos do escritor que serão explorados no romance.

Esses elementos também configuram estratégias, inseridos intencionalmente a fim de criar uma autoparódia sobre a criação, questionando as convenções em torno da autonomia das vozes e personagens ficcionais, colocando-as em um jogo de duplicidade com os elementos biográficos³⁰. Podemos observar isso na seguinte passagem: “Em primeiro lugar, eu precisava fugir do meu estilo para não me acusarem de ser mero seguidor de Mutarelli” (Ibid., p. 67).

Nessa passagem, Mauro mostra sua intenção de se afastar do estilo de Mutarelli, isso porque, na narrativa, a imagem de Lourenço Mutarelli é ficcionalizada. Essa inserção de seu próprio nome pode ser interpretada como uma intencional

²⁹ Além da personagem Mundinho, em outra passagem desse romance há uma referência direta ao romance analisado no capítulo anterior: “Sobre a toalha ela pôs um Phebo, Odor de Rosas [...] Acho que já falei sobre isso em algum dos meus livros. Se não me engano, foi em *A arte de produzir efeito sem causa*. Se não me engano.” (Ibid., p. 258). Nesse fragmento, no entanto, fica clara a irrupção da voz do autor biográfico, sobreposta à do autor implícito (e a do narrador).

³⁰ Além disso, a esposa de Mundinho, na narrativa, é Lucimar, nome da esposa do escritor biográfico Lourenço Mutarelli.

autoironia e autoparódia do escritor, considerando que o editor de Mutarelli sugere que ele modifique seu estilo, enredo e personagens, alegando estarem repetitivos. Na narrativa, no entanto, é Mauro, personagem e autor, compreendido como a faceta de Mutarelli romancista, que não quer copiar o estilo da personagem criada por ele.

Além de Mauro, o romancista, observamos outros desdobramentos da identidade do escritor biográfico: Paulo Schiavino é antigo desenhista de histórias em quadrinhos, Mundinho (Raimundo Maria Silva) a imagem de Lourenço, quem aparece nas fotos e nas entrevistas e sua imagem pública e Oliver, a faceta que retomada os quadrinhos, como novo estilo.

Essas observações nos remetem também ao conceito de paródia de Hutcheon (1985), que o relaciona com os pressupostos de Bakhtin. Para a teórica, ao subverter os conceitos românticos da questão da originalidade, a paródia assume a função de elemento questionador, fazendo com que o receptor pense e reavalie determinadas convenções estéticas, o que ocorre constantemente na obra aqui analisada, já que percebemos a ficcionalização do autor e o desdobramento do mesmo em várias facetas. Sobretudo, porque a narrativa conduz ao entendimento de que Lourenço Mutarelli não deve ser compreendido como o nome do verdadeiro autor e escritor, que nesse contexto seria o próprio narrador, Mauro Tule Cornelli. Isso produz uma extensão do universo ficcional para o universo biográfico do escritor conhecido pelo público leitor, levando-o a questionar os elementos básicos da narrativa, sobretudo, o conceito de autor:

A partir de um anagrama de meu nome, eu e Paulo criamos um autor. Lourenço Mutarelli. Assim assinamos nossa primeira parceria. Quanto ao Mundinho, nem precisamos tirar foto. Quando explicamos o plano, ele disse que tinha uma “da hora” que um colega tinha feito. (Ibid., p. 22).

Considerando o disposto acima e o fragmento citado, somos levados ao entendimento de que, embora disposto no terreno ficcional, esse debate em torno do processo de criação e desdobramento de vozes apresenta ressonâncias com reflexões e experiências empíricas do escritor.

Na seguinte passagem “Tive que deixá-lo de lado por causa do que vivi.” (Ibid., 225), observamos que a voz do narrador se sobrepõe à voz do autor implícito. O autor implícito, por sua vez, confunde-se com o autor empírico, considerando as referências ao bloqueio criativo, que foram experienciadas por Lourenço Mutarelli (sujeito empírico). Nesse sentido, o desabafo aponta uma ambivalência entre ficção e dados

empíricos, pelo fato de mencionar uma experiência compartilhada pelo “eu” ficcional e o “eu” biográfico. Isso pressupõe uma ficcionalização da vida do escritor, o processo criativo do narrador (escritor ficcional) se assemelha ao do escritor empírico, apontando uma via de mão dupla entre a ficção e a realidade não ficcional.

Conforme a compreensão de Fiorin (2017), existem níveis diferentes do “eu”, o que é pressuposto e o que é instaurado no enunciado, sendo o pressuposto o que chamamos de enunciador. Nesse caso, trata-se do autor implícito, não o autor biográfico, cuja imagem é construída na totalidade da obra. Além disso, ao mesmo tempo, há um “eu” que conta a história de outro ser, que está explícita ou implicitamente no interior do texto. Esse “eu” não é o enunciador, é o narrador. Segundo Fiorin, há ainda um terceiro nível do “eu”, quando o narrador dá a palavra a personagens, que falam em discurso direto e, portanto, constituem-se como “eu”. Nesse caso, o “eu” não seria o narrador, seria a representação da voz da personagem, ou melhor, do interlocutor. Ainda de acordo com esse autor, não se pode misturar o narrador com o enunciador, porque isso levaria às análises psicológicas infundadas do autor.

Entretanto, em várias passagens da obra analisada, o eu instaurado eo eu pressuposto, ou melhor, o narrador e o autor implícito fundem-se, pelo fatode ocorrer uma sobreposição de níveis narrativos. Não obstante, esse “eu” já duplicado, também se projeta na consciência de outra voz, a da protagonista. A respeito desse debate, Fiorin (2017) entende que cada um desses níveis pode se desdobrar, ou melhor, os níveis podem se confundir. Isso ocorre quando observamos vários planos narrativos, e, ainda, histórias dentro de outra história, como é o caso do romance *O grifo de Abdera*.

Nesse sentido, o romance apresenta vários planos narrativos que se sobrepõem e se confundem. Há o plano da superfície, que seria a narrativa sobre a vida cotidiana de Oliver; o plano das reflexões sobre a escrita e dificuldades de narrar atestadas pelo narrador e, ainda, um plano paralelo: a narrativa da novela gráfica criada pela protagonista. Observamos ainda outro plano, menos evidente, inferido a partir de algumas digressões do narrador, que não se relacionam nem a história de Oliver, nem são reflexões a respeito do romance³¹, trata-se de lembranças da

³¹ “Sépia.

Terreno baldio. Imagem borrada, luz difusa. Lembrança.

Um menino solitário brinca com um graveto.” (Mutarelli, 2009, p.9)

infância do escritor empírico, trata-se das reminiscências do menino brincando com índios e cowboys de plástico, ou ainda, de ele sendo espancado pelo pai.

Essas lembranças, inseridas no interior desse romance, também são exploradas em “A caixa de areia”, novela gráfica produzida por Mutarelli, reiterando-se ainda em outras obras de Mutarelli, como em “Miguel e os demônios”. Entretanto, não exploraremos este último plano, pelo fato de os demais demandarem mais em termos analíticos e serem mais relevantes no conjunto narrativo em questão. Apesar disso, não passam despercebidos ao leitor que já tenha conhecimento a respeito das obras citadas. Nesse sentido, formaliza-se na narrativa um diálogo com os leitores da obra de Mutarelli, o que acaba sendo um dos aspectos importantes em nossa análise.

Além disso, a hibridização de outras linguagens no romance e a combinação de mídias coloca o leitor diante do *nonsense*, que parece se agudizar na segunda parte do livro, a qual apresenta a novela gráfica XXX, que analisaremos posteriormente. O *nonsense* do romance está relacionado à autoironia, ao risível e autoparódia, buscando o questionamento de elementose convenções narrativas, colocando o leitor em um constante questionamento também em torno do conceito de verossimilhança, sobretudo porque sua interpretação desestabiliza os limites da coerência interna, forçando relações para além do ficcional.

4.4 LEITOR

Assim como as demais vozes, o eu pressuposto (autor implícito), criação do autor biográfico, só pode ser percebida quando mediada por um leitor. Por outro lado, esse “eu” pressuposto é forte o suficiente para impor-se para além de quem das amarras de um narrador, de uma personagem ou de um ser real ou biográfico, de modo a se tornar uma presença, um desdobramento metalinguístico.

A metalinguagem, nesse sentido, pressupõe a existência de um receptor, ou leitor, que possua o repertório de informações suficientes para a sua compreensão. No caso de *O grifo de Abdera*, pressupõe-se que o leitor

possua conhecimento prévio a respeito da obra de Mutarelli, caso contrário, o texto se mostraria um tanto confuso e incoerente. O leitor³², nesse caso, é antevisto

³² Por isso, Umberto Eco apresenta os níveis de cooperação textual como estratégia discursiva para que haja a existência desse autor-modelo, mas isso decorre, antes de tudo, do diálogo entre o leitor

pelo o autor implícito, pois ele o imagina capaz de decodificar metalinguisticamente o conjunto de informações dados na narrativa.

Nesse caso, o autor implícito se configura no próprio "fazer poético", ele se autorrevela, discutindo o seu processo de criação, além disso, refere e reflete criticamente grande parte da obra do escritor empírico. Sendo assim, a importância do conhecimento prévio do leitor é fundamental para que compreenda as formas discursivas intertextuais ou extratextuais.

Esse aspecto pode ser associado ao conceito e definição de Umberto Eco (1979) de leitor-modelo, que ele entende ser aquele que coopera com o texto no sentido de atualizar ou preencher os vazios e os índices nele presentes. Para Eco, a leitura e interpretação da obra exigem do leitor um trabalho cooperativo, deve preencher espaços do não dito ou do já dito que ficaram pressupostos.

Isso porque no momento da criação o autor ao criar seu universo ficcional pressupõe um leitor-modelo com a competência necessária para decodificar os variados meandros sógnicos do texto. Essa estratégia discursiva, segundo Eco (1999), processa-se a partir da pressuposição tanto do leitor- modelo quanto do autor-modelo, que desempenham papéis no processo de construção textual, cooperando entre si. Além disso, segundo Eco, a presença de um autor-modelo³³ num texto se deve a certas conotações que indicam sua presença.

Eu disse que sabia que era um livro ruim. Mas, sinceramente, acredito que os livros ruins também são importantes. São partes do caminho. [...] Acredito que eles só puderam chegar a isso através de seus erros. **Olhem eu me justificando aqui.** (Ibid., p. 254, **grifos nossos**).

Na passagem acima observamos o movimento autocrítico e a marca textual do autor implícito ("Olhem eu me justificando aqui") dirigindo-se aos interlocutores, o que se depreende pelo uso verbo ("olhem") no modo imperativo e se colocando no texto em um intuito de se explicar e se justificar aos leitores, revelando sua insegurança em relação à sua escrita e obra.

Essas constantes interferências e autorreflexões sobre o fazer criativo colocam em certo sentido a história sobre a vida da protagonista Oliver em segundo plano,

sagaz e o texto.

³³ Embora o termo citado pelo crítico seja autor-modelo, esclarecemos que preferimos utilizar nesse trabalho o termo autor implícito, definido por Booth (1980).

visto que acaba sendo mais relevante, sobretudo em termos analíticos, o processo narrativo e não o enredo, ou melhor, o narrado. Lembrando que essa estratégia foi magistralmente explorada por Machado de Assis em sua obra, na qual se observa quebras na linearidade narrativa em função de digressões e comentários do narrador. De um modo não inovador, no romance em análise conseguimos observar a constante tentativa de pressupor um enunciatário, ou melhor, um leitor que compreenda a relevância dos comentários e reflexões do narrador.

Nesse sentido, por apresentar-se ao mesmo tempo autorreflexivo e autorreferencial, o romance sugere constantemente um diálogo com grupo de leitores de Mutarelli (de novelas gráficas e romances), visto que ele os pressupõe e formaliza seu diálogo com eles no texto. Isso é corroborado pelo fato de a representação ser construída a partir das relações entre o narrador (que assume a autoria do romance) e seus duplos, o que possibilita a sobreposição de realidade ficcional e realidade empírica, o que demanda ao leitor os movimentos de um plano para o outro.

4.5 REFLEXÕES E AUTOCRÍTICAS DO NARRADOR-AUTOR

As questões exploradas até aqui endossam a reflexão em torno dos limites entre a ficção e o real. Deparamo-nos com a transposição de limites entre tipologias discursivas que envolvem a autobiografia (e/ ou bibliografia) e a ficção, em uma realidade discursiva que se inscreve enquanto ficção, o que permite também o entrecruzamento de aportes críticos a respeito da escrita e das obras do escritor empírico.

Essa extensão da ficção para a realidade empírica pode ser observada na seguinte passagem: “Porque cansei de ser chantageado por Mundinho e publiquei ‘Uma ocasião exterior’ usando meu próprio nome, e na orelha a foto estampa meu rosto real.” (Ibid., p. 27); “[...] e a partir daí pude assinar meus livros com meu nome e ilustrar a orelha como minha própria cara. Como é o caso de ‘Uma ocasião exterior’.” (Ibid., p. 35).

O título “Uma ocasião exterior” é constantemente mencionado no romance em análise, no qual se constata inclusive citações de diversas passagens daquele. Além disso, o narrador joga o romance citado no universo ficcional, revelando que as personagens Oliver Mulato e Mundinho o teriam lido: “Você já leu ‘Uma ocasião exterior’? / Ô se li, Mundinho diz, fazendo careta. / Para mim é o melhor livro de ficção

científica brasileiro, arremata Oliver.” (Ibid., 44). Essa informação, dada ao leitor, cria nele uma expectativa ou curiosidade, instigando-o a, após ler o atual romance, ler esse outro, que ainda não teria sido publicado.

Foi nesse ponto que voltei do bloqueio. É claro que eu podia ter corrigido as coisas que antecedem esse ponto. Por outro lado, como já disse, este é o primeiro livro que escrevo baseado em fatos. Procurei manter as coisas não apenas como se deram, mas como mederam. Isto é um registro de como fui montando as peças. [...] Foi nesse ponto que resolvi encartar no livro a história de Oliver, após sua morte trágica. [...] E ao fazer isso, ao encartá-la, **percebi que este livro não era um mas três.** (Ibid., p. 41, grifos nossos)

Na parte grifada do fragmento acima fica explícita a ideia de o romance comportar em si, mais de um livro, sobretudo por conter uma novela gráfica em seu interior. Em relação a isso, a menção “Livro IV” no título do romance *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* pode ser interpretada como uma continuação às três partes (Livros I, II e III) que estruturam *O grifo de Abdera*. Isso porque aquele já estava sendo escrito quando foi iniciado este, que só foi concluído após retorno do bloqueio criativo sofrido pelo escritor. *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* foi escrito por encomenda, proposto com base no projeto literário “Amores Expressos”, o que inclusive está explicitado no romance:

Quando participei de Amores Expressos, um projeto literário fascinante de que não pude dar conta – não dei conta não por incapacidade minha e, mesmo que fosse, não importa –, e meu antigo editor leu o livro que entreguei, “E ninguém gritava na Ponte”, ele não gostou. (Ibid., p. 254).

O projeto mencionado propunha a vários escritores contemporâneos a irem a determinada cidade do mundo e escrever um romance. Lourenço Mutarelli, na oportunidade, foi à Nova York e, quando, após escrever um livro que não foi aceito para publicação, foi levado a iniciar o romance *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*, referido aqui com o título de “Uma ocasião exterior”. Nesse momento, sofre seu primeiro bloqueio criativo³⁴, o que faz com que este livro seja publicado com dez anos de atraso.

³⁴ Essa informação é dada pelo escritor em uma entrevista concedida à Folha de São Paulo em 9/set/2018.

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/lourenco-mutarelli-publica-seu-livro-favorito-pelo-qual-sofreu-horroros.shtml?origin=folha>

Porque, querendo ou não, seguirei escrevendo. Estou na metade de outro livro. Estava na metade antes de começar este. Tive que deixá-lo de lado por causa do que vivi. Dessa experiência tão incomum de ser dois. Voltarei ao meu livro. Ao outro livro. Este acabou. [...] Ele se chamará “Livro IV”. E a história se passará em Nova York. (Ibid., p. 255).

Nesse fragmento, do capítulo final de *O grifo de Abdera*, observamos, além de autocríticas relacionadas a este romance, referências e citações de passagem de “Uma ocasião exterior”, o que permite que aporte “Livro IV” possaser interpretado como uma continuidade em relação ao romance em análise. Isso talvez se explique pelo fato de os dois romances serem decorrentes do bloqueio criativo vivido pelo escritor.

Na última parte do romance, as reflexões críticas e desabafos já mencionados tornam-se mais agudas. Ao mesmo tempo, há uma necessidade de concluir a história de Oliver. Por esse motivo, nessa parte, inicialmente o narrador focaliza nos acontecimentos que vão desencadear na morte da protagonista³⁵, pela necessidade de “terminar este livro”. Nesse momento, ocorre uma aceleração nas ações. Paradoxalmente, o fluxo acelerado decorrente da necessidade de finalizar a história de Oliver é constantemente interrompido pelas autocríticas e reflexões do narrador. Por esse motivo, autor implícito, sobreposto na voz do narrador, demonstra a preocupação em justificar essas ambivalências na narrativa.

No fundo, se eu for analisar friamente, só queria terminar este livro. E, **embora o título que dei a ele se referia à moeda, até isso eu estava abandonando**. Acabei me focando apenas nessa vida cotidiana de Oliver. Quando nos reuníamos nas poucas semanas em que nos aproximamos e trabalhamos juntos, eu perdi a chance de conhecê-lo de fato. Meu único interesse mesquinho era especular os aspectos rotineiros de sua vida para **completar essa história pobre**. Era como fazer um livro fácil. No fundo, era ele quem o escrevia. Eu apenas digitava o texto. [...] Eu mesmo não me dei a vocês de maneira honesta. Porque até aqui omiti muita coisa sobre a minha vida. Até mesmo sobre aspectos práticos e cotidianos que poderiam não só desviar a atenção de vocês do foco narrativo. Mas que isso, **poderiam pôr em risco minha autoridade como**

³⁵ A informação de que a protagonista acaba morrendo no final da narrativa é antecipada por uma das dedicatórias feitas pelo autor-modelo no início da primeira parte: “A Oliver Mulato, em memória” (Ibid., p. 11). Essa dedicatória, diferentemente da primeira, que aparece antes do sumário, é compreendida como parte do conjunto narrativo. Trata-se já de uma estratégia narrativa que busca criar a ideia de tratar-se de um livro dentro de um livro. Procedimento metalinguístico que intenciona explicar de certa forma a criação de ficcional por meio da ficção e das características da mídia em questão, livro, que permite que o leitor avance e retroceda nas páginas com maior liberdade.

narrador. O pouco que falei de mim saiu sempre como desabafo. Simplesmente transbordou. Mas, ao menos eu deixei claro que esta não é a minha história. É a tentativa de compreender esse outro. (Ibid., p. 224, grifos nossos).

Conforme podemos observar nessa passagem, fica clara a pouca relação entre a primeira e a terceira parte do livro, sendo que não há mais nenhuma menção à moeda, que dá título ao romance, na parte final. O autor implícito, em uma atitude autocrítica, informa ainda ao leitor que se trata de uma “história pobre”, “um livro fácil”. O que é reiterado ainda em outras passagens: “Fechem este maldito livro. Vão ler algo bom. Leiam um clássico.” (Ibid., p. 254); “Eu falei pra vocês irem embora. Já disse que o livro acabou. Vão de uma vez. Sou eu que não consegue sair.” (Ibid., p. 258).

Como já mencionamos, essas críticas mais agudas são apresentadas no final do livro. Isso porque o leitor só tomará conhecimento delas se tiver lido o romance até este ponto e talvez também pelo fato de o próprio escritor, ao voltar-se sobre o conjunto narrativo, perceber seu trabalho insuficiente e sem grandes qualidades literárias.

Por outro lado, entendemos que a história de Oliver, enquanto duplo do narrador, é necessária para que se desenvolva a estratégia narrativa de desdobramento de autoria, estabelecendo uma mediação entre a criação do romance e a criação da novela gráfica. Também contribui como elemento que atribui certa coerência ao texto, sobretudo pelo fato do autor empírico, sobreposto na voz do narrador, dar indícios de sua função de narrar a história de Oliver. Ao mesmo tempo, a história criada por Oliver se liga às reflexões de Mauro, pelo fato de compactuar-se suas consciências e também pelo fato de o narrador inserir críticas a respeito da novela gráfica criada pela protagonista.

Assim, a mesma duplicidade estabelecida entre Mauro e Oliver pode ser observada nas criações paralelas de cada um deles. Em suas criações também se observa um giro autoirônico ou autoparódia, no sentido que representam a relação do escritor com a valoração literária e com as condições estabelecidas pelo mercado literário no que concerne aos gêneros romance e novela gráfica. Desse modo, ao mesmo tempo em que o romance promove uma autocrítica, também critica o campo editorial e literário atuais.

No romance, a ironia se estende para situações que beiram o ridículo, pelos comentários a respeito do valor literário feitos pelo narrador, como a briga pelos direitos autorais entre Mundinho e Mauro, e a aparente falta de liberdade na escrita alegada

também por Mauro, “Se vocês já leram algum de meus livros, devem saber que eu não acredito nesse conceito” (Ibid., p. 33). Esses comentários e críticas passam quase despercebidos, sendo seguidos muitas vezes, de pedidos de desculpas pelo desvio da narrativa.

Da mesma forma, a novela gráfica criada por Oliver e as considerações de Mauro a respeito dela podem ser entendidas como uma crítica em relação ao mercado literário das HQs.

Nesse sentido, torna-se relevante a análise da novela gráfica em combinação ao conjunto narrativo e midiático. Em função de a novela gráfica estar intermidiaticamente associada ao plano geral da narrativa e do livro, buscaremos observar os elementos presentes nela que se relacionam aos aspectos da narrativa de Mauro.

4.6 A NOVELA GRÁFICA XXX NO CONJUNTO MIDIÁTICO

A novela XXX, inserida na segunda parte do livro, “O livro do duplo”, pelo fato de possuir epígrafe e dedicatória, parece indicar que deve ser lida como um livro à parte. Isso é corroborado, em um primeiro momento, pelo fato de o próprio narrador informar que decide “encartar” a novela gráfica de Oliver por acreditar em sua qualidade estética:

XXX é um verdadeiro mergulho experimental. O mercado precisava de algo assim. o desenho é expressivo, surpreendente [...] Além disso, o enredo, apesar de intrincado e muito confuso, esbarra em algo verdadeiro e puro. E essa não é a opinião de um leigo, não esqueçam. [...] O único ponto em que Oliver peca em sua HQ é no leitramento. (Ibid, p. 31).

Além de apontar as qualidades estéticas da história produzida pelo seu duplo, o narrador reconhece que seu enredo é confuso e intrincado, também aponta o modo como as letras da parte verbal da novela gráfica como único aspecto negativo do trabalho de Oliver. Esses aspectos mencionados por Mauro podem ser efetivamente observados em XXX. Isso porque essa novela gráfica, assim como o conjunto romanesco de *O grifo de Abdera*, apresenta duas narrativas interpostas, o que cria da mesma forma certa confusão no leitor, pelo intrincamento de enredos. Além disso, o traçado dos desenhos é carregado de informações muitas vezes desconexas e

ininteligíveis, também não há uma linearidade entre os quadros. As letras da parte verbal dessa novela gráfica também são irregulares, assemelhando-se a rabiscos de caderno de rascunho, tampouco se apresentam inseridas em balões tradicionais, o que faz com que o leitor não identifique, na maioria das cenas, a quem se atribui às falas.

Esses aspectos devem ser adicionados ao fato de XXX apresentar uma perspectiva temporal, múltipla e anacrônica, como se a percepção da personagem principal se deslocasse para temporalidades diversas, ou tivesse a percepção dupla, em tempos históricos diferentes.

Em alguns quadros de XXX nos deparamos com um narrador em *off*, o que se constata a partir das palavras que aparecem pairando no ar ou em algum espaço quase imperceptível das cenas, elas parecem serem inseridas no sentido de tentar explicar o cenário em que as situações ocorrem, trazem também uma mensagem oculta e indecifrável. Isso leva a compreensão de que algumas cenas se referem às situações oníricas com figuras diabólicas que se sobrepõem às cenas mais recorrentes da narrativa. Como alguns quadros reproduzem as mesmas cenas – inclusive com as personagens nas mesmas posições e diálogos repetidos –, depreendemos que as situações se repetem em diferentes momentos históricos, que representam realidades paralelas, ou ainda, que a personagem principal possui a percepção espaço-temporal simultânea, percebendo presente, passado e futuro ao mesmo tempo. As cenas mais recorrentes são a do professor na mesma posição, com mulheresem sua volta, conforme se observa nas ilustrações a seguir:

Figura 4 - Transposição de cena de filme com a figura do professor.



Fonte: Ibid., p. 113.

Figura 5 - Transposição de cena de filme com a figura do professor.



Fonte: Ibid., p. 139.

Em alguns momentos a voz em *off* se confunde com a fala do professor, assinalando uma sobreposição de vozes, a fusão das vozes do narrador e da protagonista, como observamos também na narrativa de Mauro. Esse aspecto mostra o desdobramento entre o que ocorre na narrativa de Mauro e os quadrinhos criados por Oliver.

A história de Oliver, num movimento de duplos, semelhante ao que se observa na narrativa de Mauro, apresenta, na figura da personagem principal, um professor, que inicia com o quadro dele no metrô conversando com algumas mulheres: “Eu me sinto tão cansado. Do quê, professor? Tem trabalhado muito? Não. Estou cansado de

permanecer. Cansado do trabalho que dá permanecer.” (Ibid., p. 75).

Esse cansaço mencionado pelo professor em *XXX* está relacionado a uma disposição mental, entendemos que seja a disposição de Oliver, pelo fato de produzir sua história no momento em que está doente e recluso. Esse dado se associa à perspectiva da arte como tratamento, que aparece em uma das reflexões de Mauro. Também pode ser relacionado com a visão do próprio Mutarelli, pois em várias entrevistas ele assume que produzia quadrinhos em momentos de crise.

Os desenhos, confusos e distorcidos e a realidade *nonsense* e sobrenatural atestam o modo como Oliver sente e percebe o mundo. A percepção de Oliver, representada na novela gráfica, por outro lado, carrega semelhanças com a representação do universo mental da protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa*, pelo fato de também apresentar traços esquizofrênicos.

Há duas personagens recorrentes nos quadros, uma corresponde à figura do professor, com fartos bigodes, e a outra, ao aluno. Essas personagens são inclusive previamente citadas por Mauro, no livro I: “Em *XXX*, Oliver conta a história de um professor que se vê num jovem aluno” (Ibid., p. 30). Esse dado revela uma relação assimétrica entre as personagens da novela gráfica, o que parece ser também a relação entre Mauro e Oliver, sendo que é aquele que narra a história deste.

Outro par de personagens que aparecem, intercalando a história do professor e seu aluno, corresponde à figura do astronauta e de sua filha. Por conta desses dois pares de personagens, em histórias paralelas e desconexas, depreendemos que existam duas narrativas no interior de *XXX*, ou melhor, dois planos narrativos que se interpenetram. Esse aspecto aponta o desdobramento que ocorre entre os planos narrativos da novela gráfica, imitando a duplicação entre as narrativas de Mauro e Oliver no conjunto midiático, o que é corroborado pela representação dos duplos Mauro-Oliver.

Nesse sentido, a novela gráfica *XXX* reproduz a duplicação de planos narrativos, percebidos no plano geral de *O grifo de Abdera*. Essa ideia é antecipada por Mauro em uma passagem anterior ao capítulo dedicado à novela gráfica: “[...] mesmo Oliver não tendo a consciência de minha existência, ou melhor, da minha coexistência, sua HQ trata sobre o duplo.” (Ibid., p.74).

Esses pontos de convergência comprovam que não podemos entender a novela gráfica *XXX* como um livro meramente anexado, dissociado do conjunto midiático, mas codependente deste. O que é enfatizado justamente pela conexão

entre Mauro e Oliver, que se comprova e se efetiva por meio da literatura: tanto a narrativa de Mauro quanto a de Oliver são resultado da conexão estabelecida entre eles. Além disso, as pontes entre as duas produções criativas se dão pelas explicações feitas por Mauro a respeito da novela gráfica, apresentando, contextualizando, avaliando-a, inclusive, citando passagens de XXX em meio as suas digressões, o que atenua um pouco a dificuldade de leitura e compreensão dessa novela gráfica.

A dificuldade da compreensão de XXX parece estar relacionada ao fato de as imagens não estarem estabelecendo uma relação lógica sequencial, ou seja, a justaposição delas não leva à compreensão de uma continuidade. Isso ocorre porque a relação temporal entre os quadros não é cronológica, o que se dá pelo fato de a percepção temporal da protagonista da novela gráfica ser outra, sugerindo que a relação de duplos da protagonista se processa em temporalidades distintas. Nesse sentido, o encadeamento dos quadros está fragmentado, o que conduz a leitura também não linear da narrativa, o leitor é forçado a relacionar os quadros entre si, sem obedecer necessariamente à ordem sequencial em que se apresentam.

Como estamos nos referindo à leitura de imagens e texto verbal, devemos agregar a noção da compreensão da imagem nos quadrinhos a partir de Will Eisner (1999). Para esse autor, esse processo requer uma experiência em comum, ou melhor, o artista/escritor deve ter uma compreensão a respeito do leitor. “É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes” (EISNER, 1999, p.13). A compreensão da imagem pelo leitor depende da facilidade com que este reconhece seu significado e seu impacto emocional. Para Eisner:

Tal como no uso de quadrinhos para expressar a passagem do tempo, o enquadramento de imagens que se movem através do espaço realiza a contenção de pensamentos, ideias, ações, lugar e locação. Com isso, o quadrinho tenta lidar com elementos mais amplos do diálogo: a capacidade decodificadora cognitiva e perceptiva, assim como a visual. O artista para ser bem sucedido nesse nível não verbal, deve levar em consideração a comunhão da experiência humana e o fenômeno da percepção que temos dela, que parece consistir em quadrinhos e episódios. (EISNER, 1999, p. 38)

Por outro lado, mesmo não sendo possível compreender completamente o enredo, observamos em XXX a recorrência de cenas em que aparecem personagens duplos: o professor de bigode e o aluno; o astronauta e a sua filha. Esses pares

podem ser entendidos como um desdobramento dos duplos Mauro e Oliver, que figuram no plano geral da narrativa. Isso comprova a conexão entre o narrador (escritor de romances) e a protagonista (autor da novela gráfica) e sua mútua influência, sobretudo pelo paralelismo de criações. O que é corroborado pelo fato de Oliver ter tido a ideia para a HQ no mesmódia em que a conexão entre ele e Mauro iniciou. Nesse sentido, *XXX* deve ser lida em associação com a narrativa de Mauro.

Há ainda preocupação de Mauro em tentar resolver a dificuldade de leitura e compreensão da novela gráfica, o que se realiza pela inserção de aportes explicativos dissolvidos na narrativa, plano geral do romance. Essas explicações do narrador comprovam que a narrativa de Oliver está simbioticamente relacionada à narrativa de Mauro, visto que ambas se referem, complementam-se e se relacionam intrinsecamente. Isso está de acordo com o entendimento de Santaella (2012) quanto ao aspecto semântico na leitura combinada de imagem e texto escrito. Segundo ela, a ideia de complementaridade, equivalência ou reciprocidade ocorre quando o texto verbal escrito tem a mesma importância que o texto imagético.

Os aportes críticos a respeito da novela gráfica, apresentados na narrativa de Mauro, ilustram e explicam o que se apresenta materialmente em desenhos na novela gráfica de Oliver:

Como numa passagem que a garotinha pergunta a seu pai: Como é aí onde você está, papai?, e o pai responde: Você sabe quando o papai apaga a luz do seu quarto e fica tudo escuro? Você sabe que as coisas estão lá, mas não consegue ver... aqui é assim. [...] Há muitas outras passagens com essa estranha beleza. Num momento o protagonista, o professor, profetiza: Aquele que dança em sua própria casa atrai incêndios. Em *XXX*, Oliver conta a história de um professor que se vê num jovem aluno. (Ibid., p. 30).

Nessa passagem observamos a apresentação dos dois enredos paralelos desenvolvidos por Oliver na sua novela gráfica: a história do pai e sua filha e a história do professor e seu aluno. A remissão do narrador à novela gráfica demonstra a conexão entre a narrativa de Mauro com o enredo e temas explorados em *XXX*.

Isso se relaciona ao fato de Mauro, por meio da estratégia da duplicidade, além de confundir o ficcional com o biográfico, trazer à tona reflexões a respeito da produção de quadrinhos. O que se evidencia pela inserção da novela gráfica no livro, e, sobretudo, pelo fato de Mauro enfatizar a ideia dos duplos, criando uma narrativa que sobrepõe à leitura da história criada por Oliver. A conexão e sobreposição à história de Oliver se dão por meio das considerações críticas de

Mauro direcionadas à XXX e ao mercado dos quadrinhos em geral.

Conforme mencionamos, é a partir da interferência indireta do narrador que Oliver começa a desenhar sua HQ, apesar de não ter consciência da duplicidade com Mauro. Para Oliver, essa duplicidade ocorre como uma voz interior, como uma inspiração original e não como um entrelaçamento de dois seres.

[...] Oliver disse que, quando desenvolvia sua novela gráfica, buscava exatamente uma voz que ele sentia não ser dele. Enquanto trabalhava exaustivamente na confecção da HQ, Oliver alegou, o cansaço fazia surgir certas frases que não lhe pertenciam. [...] Era algo que estava gravado em algum lugar muito obscuro nele mesmo. Como se fizessem parte de seu DNA. Não eram vozes de espíritos, ao contrário. Eram vozes que a morte não pode calar. (Ibid., p. 30).

Nesse sentido, a criação de Oliver, inserida no romance, atesta também a sua existência paralela, além de revelar semelhanças com as percepções de Mauro, sobretudo porque Oliver também apresenta uma protagonista, que, assim como Mauro, parece ser seu duplo, ou uma representação de uma faceta dele mesmo. Além desses aportes críticos, no terceiro capítulo da primeira parte, o narrador descreve os temas que serviram de inspiração para a criação da novela gráfica XXX.

[...] Oliver baixava seus filmes pornô dos anos 1970 e 1980, franceses e alemães, em sua maioria. Depois ele escolhia cenas, não de sexo, mas das historinhas. Então selecionava algum quadro, congelava o fotograma e o reproduzia em desenhos rápidos. Em golpes de vista. Aí, partia para o quadro seguinte. Abria outro filme e fazia o mesmo. As imagens geradas quadro a quadro iam, por si sós, criando uma narrativa. Como no princípio do cinema. Vemos uma mulher, depois uma faca, e em seguida uma mancha líquida, e entendemos que se trata de um crime. Oliver juntava as cenas nos pequenos quadros desenhados em seus cadernos. Alguns filmes eram recorrentes e o professor, que era o protagonista, surgia de qualquer ator de bigode. E nos anos 1970 quase todos usavam bigode. (Ibid., p. 38).

A passagem explícita que os quadros da novela gráfica são inspirados em fotogramas de filmes, organizados de modo que a sequência de cenas crie uma narrativa. Além de explicar como a ideia e os desenhos de XXX foram desenvolvidos, o narrador acrescenta referências intermediáticas ao cinema, citando cenas e filmes específicos:

Um filme em particular é o mais recorrente de todos. Infelizmente, não tinha créditos. [...] É um filme francês. Provavelmente do fim dos anos 1970. Poderia ser classificado como “soft porno”, pois, apesar das mulheres aparecerem completamente nuas, o coito é simulado e nunca aparece um bigolím. O enredo é curioso. Mostra um homem, de bigode, claro, que é o tempo todo perseguido por inúmeras mulheres que querem fazer sexo com

ele. No fim, o Bigode, quedessa vez se encontra barbado e maltrapilho, foge dos estupros e entra numa vagina gigante. E não entra sozinho, junto com ele outropersonagem a penetra, digamos. Os pelos púbicos servem de corda. O cenário vaginal é muito interessante. As paredes do bocetão pulsam, fazendo lembrar o mar de *E la nave va* de Fellini. Lá dentro eles se deparam com três inimigos armados e um burro de carga. [...] Dessa película Oliver extrai muitas cenas para sua HQ. São aquelas em que o professor está sentado na cama com a mulher de lingerie preta. Mas foi *Serva* de Tinto Brass quem desencadeou esse processo. Se vocês estão lembrados, Tinto Brass é o respeitadodiretor de *Calígula*. Seus filmes têm um fotograma impecável e, em termos de qualidade, na definição da imagem, são os melhores da web. (Ibid., p. 39)

Dos alemães, Josefina Mutzenbacher, escrito e dirigido por Hans Billian, com a musa do pornô alemão, Patricia Rhomberg, XXX tem cenas recorrentes. (Ibid., p. 39)

Algumas dessas cenas e personagens, em particular, a caracterização do professor, protagonista de XXX e da figura feminina que aparece em vários quadros ao seu lado, estão presentes na representação gráfica, conforme podemos visualizar:

Figura 6 - Transposição de cena de filme com a utilização da mesma personagem feminina.



Fonte: Ibid., p. 114.

Figura 7 - Transposição de cena de filme com a utilização da mesma personagem feminina.



Fonte: Ibid., p. 134.

A cena do professor sentado na cama com a mulher de lingerie preta é justamente a mais recorrente, além disso, essa mulher parece ser uma representação gráfica da atriz mencionada na última passagem citada. Pelo fato de essas cenas serem recorrentes, interpretamos ser a situação presente a partir da qual o professor percebe ou imagina situações em diversas perspectivas temporais. Entretanto, essas referências apenas descrevem os enquadramentos utilizados como base para Oliver criar os seus desenhos, não explicam o que está sendo representado.

Essa transposição de cenas e enquadramentos do cinema para as HQs nos remete a *Apocalípticas e Integradas* (1979), de Umberto Eco, no capítulo em que realiza uma análise, considerando essa incorporação:

A relação entre os sucessivos enquadramentos mostra a existência de uma sintaxe específica, melhor ainda, de uma série de leis de montagem. Dissemos “leis de montagem”, mas o apelo ao cinema não nos pode fazer esquecer de que a história em quadrinhos “monta” de modo original, quando mais não seja porque a montagem da história em quadrinhos não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fátua descontinuidade. A história em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum* – esse é um dado mais que evidente, e nós próprios, ao analisarmos a nossa página, fomos levados a resolver uma série de momentos estáticos numa cadeia dinâmica. (ECO, 1979, p. 147).

Eco (1979) entende então que ocorre nos quadrinhos uma fátua descontinuidade, o que não ocorre nos filmes, e, por esse motivo, o processo de

criação de uma continuidade deve ser realizado pelo leitor. Em XXX essa descontinuidade é ainda mais acentuada, visto que não há linearidade entre os quadros. Essa falta de linearidade coloca ao leitor uma dificuldade de leitura, amplificada pelas sobreposições de imagens, inserção de rabiscos, caligrafia irregular e até mesmo, palavras colocadas em posições invertidas.

Além das cenas emprestadas de alguns filmes pornôis, há outra referência intermediática nos quadros que representam o pai (astronauta) e sua filha. Trata-se do filme “2001: Uma odisséia no espaço” de Kubrick, conforme ilustração:

Figura 8 - Referência intermediática ao filme de Kubrick.



Fonte: Ibid., p. 124.

A legenda abaixo da fala da personagem representada no quadro “45 anos depois de Kubrick e ou 12 anos depois de 2001” atesta a distorção temporal entre o pai e a filha. A fala do pai à sua filha também já havia sido antecipada em uma das digressões feitas por Mauro, que também remetem às passagens do professor e algumas de suas falas direcionadas à sua filha.

Além disso, a figura do astronauta remete à passagem de “Uma ocasião exterior”, considerando que a protagonista deste romance entra em uma nave espacial com destino a outro planeta, o que é mencionado por Mauro em sua narrativa:

George, em “Uma ocasião exterior”, diz: “Eu poderia descrever a solidão de forma minimalista, vocês sabem o que é a solidão. Mas vocês não sabem o que é a solidão espacial”. Sinto a solidão no espaço. Escrevi no *Astronauta*: Estamos no espaço. A Terra está no espaço”. George sozinho em sua base espacial cheia de tubos e luzinhas piscando. (Ibid., p. 96).

Essa passagem revela ainda uma referência à outra obra de Mutarelli, *O Astronauta: ou livre associação de um homem no espaço*, novela gráfica publicada em 2010, que mistura lembranças com literatura, filosofia e história, sendo o próprio Mutarelli representado na figura do astronauta. Isso talvez justifique a presença da personagem do astronauta em *XXX*, sendo uma referência implícita a novela gráfica publicada antes de *O grifo de Abdera*, já que o conjunto midiático está permeado de referências implícitas e explícitas à obra de Mutarelli.

Além disso, observamos outra referência intermediária ao filme “O planeta dos macacos” (1968), dirigido por Franklin J. Schaffner, que relata a história do astronauta George que vai parar acidentalmente em um planeta habitado por macacos, nesse contexto, os macacos escravizavam humanos e o astronauta acaba descobrindo que aquele lugar, no entanto, era Nova York. Nesse sentido, observamos que o romance “Uma ocasião exterior”, que apresenta a personagem principal com o nome de George, revela ressonâncias dessa produção cinematográfica.

Isso é compreendido a partir da leitura da novela gráfica de Oliver, na qual aparecem também algumas cenas com diálogos entre dois macacos, ou ainda, apenas um macaco reproduzindo a mesma fala do astronauta lida em um quadro anterior, a fala do pai para a sua filha, conforme pode ser visualizado:

Figura 9 - Referência intermediária a “O planeta dos macacos”.



Fonte: Ibid., p. 123.

Figura 10 - Referência intermediática a “O planeta dos macacos”.



Fonte: Ibid., p. 131.

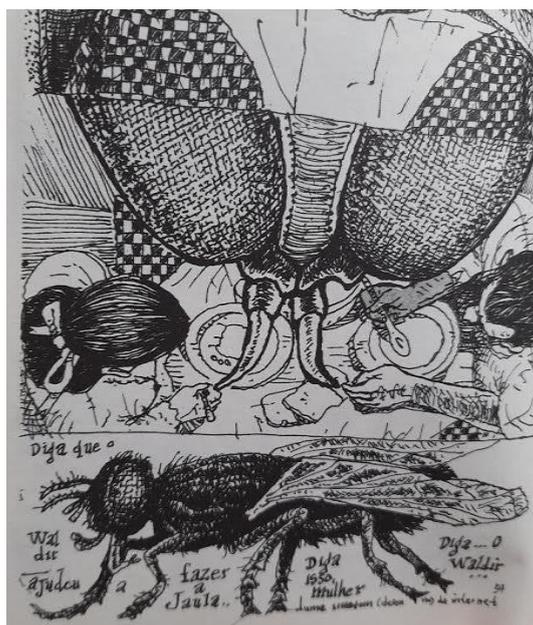
Em XXX ainda apresenta figuras não exatamente humanas, o que entendemos ser a representação dos reptilianos, mencionados em *O filho mais velho de Deus*, ou, “Uma ocasião exterior”. Figuras de narizes longos que também se reiteram em outras novelas gráficas produzidas por Mutarelli, conforme pode ser observado na ilustração a seguir:

Figura 11 - Figura associada à personagem de *O filho mais velho de Deus*.



Fonte: Ibid., p. 132.

Além disso, XXX apresenta reiteradas cenas em *close-up* de uma mosca, imagem que aparece descrita na página inicial do romance *Miguel e os demônios*: “Uma mosca./ Uma enorme mosca. Gorda. Big close-up.” (MUTARELLI, 2009, p. 5). A ilustração da mosca se reitera na novela gráfica de Oliver, de todo modo, parece-nos interessante observar o seu desenho em *close up*, o que podemos observar a seguir:

Figura 12 - Desenho em *close* da mosca.

Fonte: Ibid., p. 145.

Considerando essas autorreferências que se apresentam em XXX, entendemos que essa novela gráfica reproduz intencionalmente cenas descritas e em outras narrativas escritas por Mutarelli, embora o enredo dela seja bastante confuso. Essas transposições de partes descritivas de outros romances corroboram a ideia das constantes remissões do escritor à sua obra constatadas no plano geral da narrativa *O grifo de Abdera*, juntamente com as constantes autocríticas do escritor em relação a sua carreira enquanto romancista e sua inquietação ao mercado editorial.

Na terceira parte do romance, Livro III, deparamo-nos com reflexões em torno do processo de criação de quadrinhos. A partir disso, inferimos que pulsa no escritor empírico a necessidade de retomar a produção de quadrinhos. Isso se evidencia no momento que o narrador (Mauro Tule), na condição de escritor de romances, efetivamente estabelece uma relação próxima com Oliver (autor da novela gráfica XXX), situação em que iniciam um projeto de adaptação de um dos romances de Mauro/Mutarelli para os quadrinhos: “O que narro agora foi construído a partir das conversas que tivemos enquanto trabalhávamos na adaptação de ‘Uma ocasião exterior’ para os quadrinhos.” (ibid., p. 222); “Resgataríamos o Mutarelli quadrinista.” (ibid., p. 253).

A menção de uma adaptação de “Uma ocasião exterior” (que entendemos ser uma referência ao romance *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*) para os quadrinhos permite-nos a associação com a última novela gráfica publicada por

Mutarelli. Trata-se de *Quando meu pai se encontrou como ET fazia um dia quente*, publicada em 2011 pelo selo Quadrinhos na Cia. da Companhia das Letras, considerando que explora o mesmo tema de “Uma ocasião exterior”, retratando alienígenas e outras teorias conspiratórias que beiram o absurdo, embora a personagem central dessa novela gráfica seja a figura paterna. Entretanto, a escolha do pai como personagem central pode ser interpretada uma ironia à crítica feita pelo editor de Mutarelli em relação à reiterada inserção de personagens secundárias na figura de pai em outros romances.

Por outro lado, em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, Mutarelli explora técnicas ilustrativas não observadas em outras novelas gráficas, as ilustrações são coloridas à tinta, fugindo do caráter preto e branco do nanquim das primeiras histórias. Trata-se de um livro ilustrado e publicado em formato horizontal, apresentando uma ilustração por página. Seu formato não é da HQ convencional, as ilustrações se relacionam umas com as outras, não apenas com as que se encontram na sequência, criando redes de significados de modo tal que o leitor seja convidado a estabelecer as relações entre as imagens e o enunciado do narrador. Nesse sentido, nessa novela gráfica percebemos que as imagens na história não funcionam apenas como ilustrações, formam parte do texto, completando os silêncios, ou “não ditos” deixados para o leitor, o que antevê um movimento cooperativo do leitor, não apenas no sentido de relacionar as informações verbais com as visuais, mas no sentido de forçá-lo a jogar com a estrutura da mídia material, relacionando informações em diferentes páginas do livro, não necessariamente sequenciais.

Conforme informamos anteriormente, Mauro assume a autoria de outras obras de Lourenço Mutarelli e apresenta referências não só aos romances do escritor como também às suas novelas gráficas. Esse fato sinaliza que a novela gráfica de Oliver também deve conter, mesmo que implicitamente, alguma semelhança com as produções de quadrinhos do escritor. Isso acaba sendo corroborado pelas apreciações críticas de Mauro em relação à novela gráfica XXX e considerações sobre a arte de escrever novelas gráficas, apresentadas no Livro III.

E, para mim, um álbum de quadrinhos pode ser um livro. Ao contrário, um livro nunca será um quadrinho. E, apesar de eu ter dito que Oliver desconhece nossa ligação, sua história em quadrinhos trata exatamente essa questão. Além disso, a HQ apontou algo ainda mais surpreendente e perturbador, que mais tarde tive a oportunidade de discutir com ele. Não era só minha voz que estava se manifestando em Oliver. Misturadas às frases do Google Tradutor havia outras vozes. E essas vozes são o que há

de mais intrigante e belo em sua HQ. (Ibid., p. 30).

Nessa última passagem, observamos que Oliver, assim como o narrador, também sentia que, durante a confecção de sua história, emergiram vozes que não eram dele, provenientes de um lugar obscuro dele mesmo, algo sintomático de um processo esquizofrênico, semelhante ao que ocorre com Júnior em *A arte de produzir efeito sem causa*.

A colocação inicial de que “um álbum de quadrinhos pode ser um livro” se deve à não valorização dos quadrinhos no cenário literário e editorial no momento do início da carreira de Mutarelli. Trata-se de um desabafo do narrador, mas que ressoa os dados do escritor Lourenço Mutarelli. A dificuldade em se inserir no mercado dos quadrinhos e a não valorização inicial parece ser o impulso para que o escritor inicie produzindo histórias em quadrinhos experimentais, produções independentes aos moldes do *fanzine*, modo de produção e circulação independentes, explorando temas como a sexualidade e a violência de forma não convencional.

A saber, Lourenço Mutarelli, formado em Belas Artes, constitui-se como artista independente na década de 1990, certamente influenciado pelas produções culturais dos anos 1970 e 1980. No início da década de 1990, Mutarelli era ainda um artista independente quando as formas de expressão da cultura alternativa ganham visibilidade no cenário cultural brasileiro. Suas produções ainda não estavam atreladas às exigências do mercado editorial, embora absorvessem aspectos do cenário cultural. Suas primeiras publicações foram *fanzines*, distribuídas pelo próprio autor.

As críticas que o narrador apresenta ao analisar a novela gráfica produzida por Oliver apresentam, nesse sentido, ressonâncias com a biografia do escritor Mutarelli. Depois do sucesso inicial de suas novelas gráficas, ele passa a se dedicar mais à produção de narrativas romanescas, deixando as novelas gráficas um pouco de lado³⁶, talvez pelo fato de o nicho de leitores de quadrinhos ser menor que o de romances no Brasil, pelo trabalho que uma produção de quadrinhos implica, conforme percebemos no fragmento que segue: “Não sei se vocês fazem ideia do trabalho que

³⁶ Interessante notar que mesmo que Mutarelli tenha deixado o universo dos quadrinhos de lado para se dedicar a produção de romances, foram os prêmios recebidos pelas primeiras novelas gráficas que renderam a possibilidade de publicar na Editora Devir. É justamente por meio dessa editora que o escritor publica seu primeiro trabalho literário: *O cheiro do ralo*, em 2002. Segundo Pisani (2012), além de outras novelas gráficas premiadas, Mutarelli publicada pela Devir outros de seus primeiros trabalhos em literatura, como *Jesus Kid* (2004) e *O Natimorto* (2004).

é produzir uma história em quadrinhos. Eu garanto: produzir uma HQ é infinitamente mais trabalhoso do que escrever um livro. E dá muito menos prestígio.” (Ibid., p. 35)

Isso está relacionado com o fato de Histórias em Quadrinhos serem consideradas inferiores no mercado editorial e literário. Umberto Eco (1979) em *Apocalípticos e Integrados* observa que foi no início da década de 1970 que as HQs passam a ser percebidas como algo mais do que “baixa cultura” ou “cultura de massa”. Até então eram vistas como produto massivo por serem ainda publicadas em tiras seriadas nos jornais. Entretanto, a possibilidade de serem publicadas histórias mais longas como obras de ficção permitiu que o gênero se inserisse no mercado literário, passando a ser publicado por editoras vendidas em livrarias.

Segundo Eisner (1999), a designação dessas histórias mais longas como *graphic novels* permitiu que as histórias em quadrinhos pudessem se afirmar como um novo tipo de ficção literária, fenômeno que ocorre a partir de 1980. Isso se deve ao fato de a novela gráfica, sendo um termo substitutivo de “quadrinhos adultos”, distinguir-se-ia do *gibi*, história para crianças e adolescentes, também pelo fato de não serem vendidas em bancas de jornais e revistas, mas comercializadas por um preço superior em livrarias. Nesse sentido, a forma de publicação ainda estaria predizendo o valor literário das histórias.

Eisner (1999) considera ainda que a abertura do mundo das artes estabelecidas para as Histórias em Quadrinhos já havia sido antecipada por alguns artistas da *Pop Art*, como Roy Lichtenstein pelas pinturas da obra em série “As I opened fire” (1964). Além disso, para Eisner, a grande ruptura que possibilitou a inserção dos quadrinhos no mercado literário se deu com os *gibis undergrounds* e contraculturais da década de 1960 (Europa e EUA), utilizados como protesto político, expressão pessoal e sexual e provocação social. Por conta disso, ele ainda considera que deveriam ser reconhecidas como uma “vanguarda literária”.

No contexto brasileiro, a expansão do *fanzine*, na década de 1980, se dá não pelo contingente de publicações independentes, mas porque estas sinalizavam que havia público interessado por esse tipo de produção. Nesse contexto, pequenas editoras decidiram investir no cenário alternativo e acabaram se tornando parte do mercado editorial. Foi quando a editora Brasiliense³⁷, por exemplo, começa a

³⁷ Da mesma forma, surgem algumas editoras que publicam preferencialmente HQs e acabam publicando números com grande sucesso na época, tais como *Animal*, *Porrada!*, *Urubu* e *Chiclete com Banana*. Segundo Adeodato Junior, *Chiclete com banana* era o título de uma revista bimestral publicada

publicar escritores da *beat generation* como William S. Burroughs e Charles Bukowski, bem como escritores brasileiros da geração do mimeógrafo (poesia marginal) como Leminski e Cacaso. Lembrando que foi a Editora Brasiliense que publicou em 1975 o livro “26 poetas hoje”, compilação de poetas da geração mimeógrafo, marcando a sua inserção no mercado literário “convencional”.

No final dos anos 1980, Lourenço Mutarelli tenta se inserir no cenário dos quadrinhos com publicações em revistas, mas suas histórias foram consideradas estranhas inicialmente, talvez pelo caráter mais existencialista e não tanto humorístico como era o padrão das HQs na época. Entretanto, Mutarelli consegue ter alguns exemplares impressos pela extinta Editora Pro-C, de Francisco Marcatti, importante nome nos quadrinhos *underground* nos anos 1980. Por essa editora publica *Over-12* (1988) e *Solúvel* (1989), exemplares que são raridades hoje. Também publicou tirinhas e histórias de uma página na revista *Anima*³⁸ pela Editora Vidente, de Gilberto Firmino. Com Marcatti e Glauco Mattoso, editou dois números da revista *Tralha*, também publicada pela Vidente. Na revista *Abobrinha Selvagem*, editada por Gilberto Firmino, publica as histórias de “O cãozinho sem pernas”, com caráter mais humorístico embora com um teor bizarro.

Observamos que as temáticas, o traçado nervoso e o excesso de informações não verbais também estão presentes na novela gráfica *XXX*, “imitando” os cenários e características dos quadrinhos experimentais de Mutarelli em sua fase inicial. Além disso, a maioria dos quadros da novela gráfica de Oliver corresponde justamente às reproduções de cenas de filmes pornô dos anos de 1970 e 1980, franceses e alemães, o que se assemelha à temática sexual que permeia os primeiros trabalhos de Mutarelli. O símbolo *XXX*, título da novela gráfica de Oliver, está associado ao sexo e à pornografia, como explicitado nas considerações críticas de Mauro. Grande parte das imagens é produzida a partir das cenas que antecipam o ato sexual desses filmes, enquanto suas falas são criadas pelo próprio personagem de bigodes e sua voz

de 1984 a 1990 pela Circo Editorial, que tinha como diretor de criação Arnaldo Angeli Filho, cartunista que, desde 1973, publicava tiras e charges políticas para o jornal *Folha de São Paulo*. Essa revista acabou se tornando o principal veículo difusor do trabalho de artistas como Laerte, Marcatti, Luis Gê, Fábio Zimbres, Furio Lonza, Glauco e Adão Iturrusgarai.

³⁸ Publicação mensal sob a editoração de Rogério de Campos, Fábio Zimbres, Priscila Farias e Newton Foot que publicava, entre materiais nacionais, um leque de autores europeus. Criada por Rogério de Campos (que depois fundou a Conrad Editora e atualmente dirige a Editora Veneta). Além de quadrinhos, a revista contava com o encarte *Mau*, uma revista similar a um fanzine em papel jornal, que tratava de música, política, cinema, entretenimento e outros assuntos.

interior (ver figuras 5 e 6 do Anexo B).

O trabalho inicial de Mutarelli também carrega vínculos com a estética *underground* pelas linhas carregadas, figuras disformes e representação de sexo completamente em desacordo com os padrões convencionais, também apresenta semelhanças com as pinturas surrealistas pela mistura de delírio, realidade e loucura e *nonsense*. Esses aspectos foram também explorados em *A arte de produzir efeito sem causa*, onde observamos uma relação entre esquizofrenia e universo diabólico. Isso pode ser observado também na personagem de *Desgraçados*, que apresenta características esquizofrênicas, ouve vozes e interpreta a realidade de uma maneira diferente de que as demais personagens com quem se relaciona, acaba sendo internado em uma clínica psiquiátrica, onde interage com mais personagens “delirantes”.

De um modo geral, as novelas gráficas desse escritor apresentavam temáticas mais existencialistas, com enredos que giram em torno de protagonistas angustiados que vivem diversas situações violentas e sem perspectivas. Todos esses aspectos relacionados aos enredos e aos personagens nos quadrinhos se assemelham aos que o escritor desenvolve em suas narrativas literárias. Nesse sentido, podemos dizer que todas as personagens de Mutarelli apresentam caracterizações semelhantes.

É nesse sentido que *O grifo de Abdera* se apresenta como uma autoparódia ou autoironia em relação à obra de Mutarelli e ao mercado editorial relacionado. O que se comprova justamente pelo fato de o autor empírico reproduzir e retomar intencionalmente as características de sua obra, sobretudo no que diz respeito às críticas recebidas no início de carreira nos quadrinhos, de trabalho hermético e que beira o *nonsense*.

Além disso, o conteúdo visual de *XXX* é composto por imagens de produtos à margem da sociedade, como as cenas que nos remetem às orgias. Trata-se de imagens retiradas dos produtos mais descartáveis da indústria cultural. Todo esse tipo de relação e de referências observadas em *XXX* parece ser intencional, a fim de que essa novela gráfica esteja relacionada a produtos de massa, proveniente da baixa cultura, conforme observa Eco (1979). Esse aspecto pode ser interpretado como uma crítica ao mercado dos quadrinhos do início de sua carreira, sendo que promove uma ironia aos preceitos de valor artístico daquele contexto.

Por outro lado, o fato de *O grifo de Abdera* (2015) apresentar referências à produção gráfica de Mutarelli e incluir uma novela gráfica no interior da narrativa

romanesca, mostra a necessidade de o escritor resgatar sua atividade inicial, inclusive retomando elementos dos *fanzines*, modo de produção experimental e distribuição independente que é característica de suas primeiras histórias. Isso pode ser comprovado pela seguinte passagem do romance, na qual Mauro faz uma apreciação crítica à novela gráfica XXX:

O quadrinho não foi publicado por uma editora. Foi feito como fanzine. Impresso em xerox, em preto e branco, e paginado, grampeado, cortado, montado e distribuído pelo próprio Oliver. O que é uma pena, pois isso tira a riqueza dos amarelos recorrentes que pontuam a história nas luvas de certos personagens. E a capa, vivamente colorida, se transformou numa maçaroca de cinzas. Oliver fez pouquíssimas cópias e isso tornou XXX um material extremamente raro e até mesmo cult. (...) Como ninguém conseguia entender a história, pensavam que o argumento era muito inteligente. E, se era inteligente, eles fingiam que tinham entendido. XXX é na verdade um mergulho experimental. E o mercado precisava de algo assim. O desenho é expressivo, surpreendente, em especial se levarmos em conta o fato de Oliver ser um ex-atleta. (...) Além disso, o enredo, apesar de intrincado e muito confuso, esbarra em algo verdadeiramente puro. E essa não é a opinião de um leigo, não esqueçam. Junto com Paulo, publiquei doze álbuns de histórias em quadrinhos. O único ponto em que Oliver peca em sua HQ é no letreiramento. Ele devia ter praticado mais, ou devia ter digitalizado o texto. (Ibid., p. 31).

As considerações realizadas pelo narrador podem ser lidas como reflexões de Mutarelli em relação à dificuldade que teve para se inserir no mercado literário. Além disso, as características da novela gráfica XXX apresentadas na passagem acima: o caráter experimental, o modelo de construção e distribuição associado ao *fanzine*, o desenho expressivo, o enredo intrincado e confuso, bem como o fato de terem sido reproduzidas poucas cópias, tornando “o material extremamente raro e até mesmo *cult*”, parecem ser descrições das primeiras novelas gráficas produzidas e publicadas por Mutarelli³⁹. Isso fica implícito em passagens que trazem detalhes específicos a respeito de novelas gráficas não tão conhecidas pelo público, justamente pelo fato de não terem sido reproduzidos muitos exemplares.

Podemos observar essa remissão aos trabalhos iniciais de Mutarelli também

³⁹ A efetiva inserção de Mutarelli no mercado editorial se dá em 1991, com a publicação da novela gráfica intitulada *Transubstanciação* pela Editora Delaer, narrativa em quadrinhos mais longa que suas primeiras criações que acaba lhe rendendo alguns prêmios. Em seguida, publicou *Desgraçados* (1993) pela Editora Vidente, *Eu te amo Lucimar* (1994) e *A Confluência da Forquilha* (1997) pela Editora Vortex e Lilás, respectivamente, obras em quadrinhos que também receberam o prêmio HQ MIX. Percebemos então que o contexto de produção dos primeiros quadrinhos de Lourenço Mutarelli era um sistema cultural alternativo onde se iniciava a conversão de um determinado tipo de HQs aqui no Brasil, com influências de um determinado tipo de literatura (*beat* e *marginal*) e um determinado tipo de cinema independente. Contexto de abertura política, pós-ditatorial, ligado às produções da década de 1970.

nos seguintes fragmentos do romance: “A foto era emblemática o bastante e a usamos em nosso álbum de estreia, *Transubstanciação*”; “Ironicamente, Paulo morreria atropelado em 30 de outubro de 2005, um dia depois de terminarmos *A caixa de areia*, nossa última parceria [...] Com a morte de Paulo, tive que me virar sozinho, por isso abandonei os quadrinhos e passei a escrever livros” (Ibid., p. 22).

Em *Transubstanciação*, primeira novela gráfica mais longa do escritor, notamos os temas de estranheza e violência, em que se fundem realidade e delírio, o que vai ser explorado em suas narrativas literárias posteriores, como *A arte de produzir efeito sem causa*, *Miguel e os demônios* e *O natimorto*. *Transubstanciação* também apresenta aspectos semelhantes aos desenvolvidos em *O grifo de Abdera*, como o tema do duplo e o desdobramento de vozes. O álbum foi produzido por Mutarelli no final de uma crise depressiva crônica, o que talvez explique a temática existencialista e de morte. Esse traumático episódio do escritor foi contado ainda mais detalhadamente na história em quadrinhos *Requiem*, publicada em 1998 pela Editora Tonto. Isso aponta semelhanças com o impulso de Oliver em criar XXX, visto que também estava passando por um processo de crise emocional e psíquica. Na outra novela gráfica referenciada anteriormente, *A Caixa de areia* (2006), o escritor explorou temas como narrativa, ficção e realidade, utilizando duas tramas paralelas. Em uma das tramas, dois personagens estão presos dentro de um carro encalhado no meio de um imenso deserto; em outra, Mutarelli desenha a si mesmo, sua família e amigos, baseando-se em referências “reais” e conversas gravadas para construir os diálogos. Essa parece ser também a base para a construção do romance em análise, visto que o narrador, Mauro, também afirma ter gravado as conversas com Oliver para concluir o romance: “É claro que eu já tinha escondido o gravador. Tudo era gravado sem que ele soubesse. Eu não podia perder nenhum detalhe.” (Ibid., p. 2019). O álbum *A caixa de areia* já havia sido citado em um diálogo entre a personagem Mundinho e Mauro, que assume a autoria das obras de Mutarelli:

Essa parte me fez lembrar do Carlton e Kleiton. É verdade.
Eu curto *A caixa de areia*. Eu também.
Pra mim é o melhor quadrinho que você já fez.
Para mim também. É o meu preferido. (Ibid., p. 51, grifos do autor).

Na passagem acima, as personagens mencionadas Carlton e Kleiton, são duplos, assim como ocorre em *O grifo de Abdera*. As características de *A caixa de Areia* revelam grandes semelhanças com esse romance. Isso porque é inserida uma

história no interior de outra, juntamente com reflexões críticas à sua obra e aportes biográficos em meio à narração da história de Oliver.

O limite entre a ficção e a representação documental da realidade que é explorado neste romance também aparece em *Diomedes*⁴⁰. No quarto volume da trilogia, há desenhos de “Mauro dos Prazeres”, parodiando o editor do escritor Mutarelli. Além disso, percebemos intertextos de seus romances, o escritor utiliza-se de fragmentos de seus próprios textos para construir os diálogos. Esse caráter autorreferencial e metaficcional em torno de sua obra é o que se observa em *O grifo de Abdera*, conforme já assinalamos. Nesse romance, aparece novamente a personagem “Mauro dos Prazeres”, representado na personagem Paulo Schiviano: “E eu realmente gostei dos desenhos de Oliver. Há um parentesco entre seu traço e o de Paulo. Paulo Schiavino, meu antigo parceiro.” (ibid. p. 218).

Os traços que o narrador entende serem semelhantes aos de Paulo, quena narrativa era responsável pelos desenhos dos quadrinhos escritos pelo narrador, são associados aos traços das primeiras novelas gráficas criadas por Mutarelli: “Os desenhos enchem os meus olhos. Traços nervosos e imprecisos. Gente feia e disforme” (Ibid., p. 194). Isso nos leva a entender essas apreciações como uma autocrítica são referências diretas à sua produção gráfica. Isso porque seus desenhos revelam personagens deformadas e mutiladas; em cenas dantescas, que remetem à escatologia, sadismos e sexo não convencional, como felação com membros decepados; situações macabras e cenários insalubres e nauseantes. Seus trabalhos também recorrem a recursos como fotocópia e colagem, recursos que Mauro informa terem sido utilizados em XXX.

Nesse sentido, tanto na narrativa de Mauro quanto na de Oliver perpassam

⁴⁰ A novela gráfica *O dobro de cinco* (1999), protagonizada pelo personagem Diomedes, apresenta uma releitura dos cânones das histórias de detetives e inicia uma nova fase de produção, que diz respeito mais às características artísticas visuais. Embora não utilize a figuração exagerada dos álbuns anteriores, mantém o pessimismo e a melancolia ao contar a história do detetive fracassado que parte em busca de um mágico desaparecido. A história de Diomedes irá se desdobrar em mais três livros: *O rei do ponto* (2000), *A soma de tudo – parte 1* (2001) e *A soma de tudo – parte 2* (2002). Esses volumes foram publicados inicialmente pela Editora Devir e, em 2012, relançados em uma compilação de 432 páginas pela *Companhia das Letras*, intitulada *Diomedes – A trilogia do acidente*. Outros dois álbuns em quadrinhos foram ainda publicados pela Editora Devir: *Sequelas* (1998), com coletâneas de histórias curtas publicadas em fanzines e revistas durante a década de 1980, e *Mundo Pet* (2004), com histórias curtas coloridas produzidas para o site de quadrinhos CiberComix entre abril de 1998 e outubro de 2000. Nas histórias de *Mundo Pet*, surgem temas como a memória e a representação da realidade. Nesse trabalho, Mutarelli já emprega fotografias e outras técnicas de ilustração, o que podemos observar também em *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*.

autorreferências em torno da obra de Mutarelli. Além disso, as duas narrativas, em mídias que se interconectam correspondem a intermedialidade no sentido de combinação de mídias, conforme Rajewsky (2012), tratando-se ainda da combinação de duas mídias qualificadas, conforme entende Elleström (2017) em uma mesma mídia material, o livro. Além disso, o conjunto de narrativo é construído de modo a estabelecer autorreflexão a respeito de seus processos criativos, o que corresponde à metaficcionalidade.

4.7 CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DO CONJUNTO MIDIÁTICO

Entendemos as constantes reflexões, digressões e autocríticas por parte do narrador, o que atesta o caráter autorreferencial e metaficcional do romance, como uma tentativa de elucidar ao leitor a relação complexa entre o romance e suas vozes duplicadas com a novela gráfica que se interpõe ao discurso narrativo.

A intermedialidade no sentido de combinação de mídias é atestada pela a relação que se estabelece entre a narrativa (romanesca) e a novela gráfica é de co-dependência, ou seja, uma não pode ser desprendida da outra. Assim como a relação entre Mauro e Oliver, a novela gráfica XXX pode ser compreendida, em certo sentido, como uma narrativa duplicada do romance, sobretudo por representar situações, temas que são previamente apresentados pelas reflexões de Mauro. Além disso, a novela gráfica materializada e inserida no romance parece comprovar a existência de Oliver bem como a influência e conexão entre ele e o narrador, pela extensão ou duplicação dos temas apresentados nas duas narrativas. Assim, a relação entre o professor e o aluno, representada em XXX, pode ser entendida como uma duplicação da relação entre Mauro e Oliver.

Assim, entendemos que é criada uma narrativa no interior de outra, ou seja, uma espécie de *mise em abyme*, sendo a novela gráfica XXX, produzida pela protagonista do romance, uma representação de sua complexidade mental. Como a protagonista possui uma relação de duplicidade com o narrador do romance, sua criação acaba constituindo uma duplicação da narrativa em seu conjunto. Desse modo, podemos entender que a novela gráfica se apresenta em uma situação metonímica em relação ao romance. Além disso, a novela gráfica apresenta os mesmos jogos autorreferências e metaficcionalis que perpassam o romance,

sinalizando também relações para fora da obra analisada, o que leva o leitor a relacionar com aspectos biográficos, extraliterários do escritor, já que pressupõe um leitor que dialogue com a obra de Mutarelli.

O *grifo de Abdera* também estabelece um jogo autorreferencial que perpassa as narrativas de Mauro e de Oliver. Isso se relaciona ao conceito de metaficção, pela autoconsciência e reflexão constantes sobre a sua escrita, o que é explicitado ao leitor por meio das digressões, comentários e desabafo do narrador. Além disso, a metaficção no romance se constrói em *um mise en abyme* de narrativas autorreferentes.

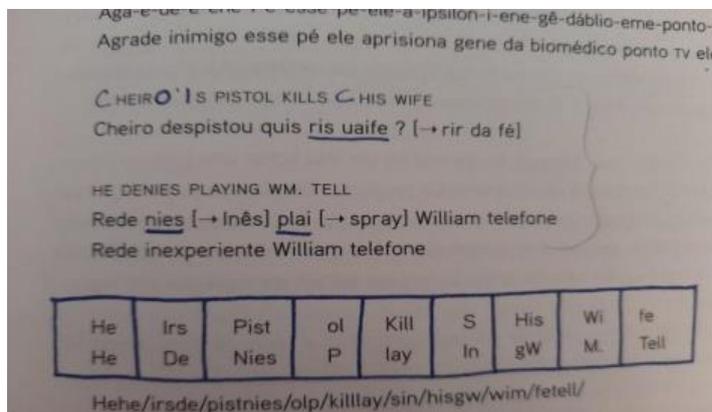
O texto também se hibridiza misturando relatos em tom memorialístico, autobiografismo e ficção, o que desacomoda o leitor no sentido que é constantemente invocado a sair do universo ficcional para estabelecer relações com dados biográficos e bibliográficos de Mutarelli, questionando o estatuto ficcional da narrativa. Além disso, o conjunto midiático convoca o leitor à leitura de outro gênero literário, uma novela gráfica, que por si só se caracteriza como intermediária, no sentido que pressupõe a leitura e decodificação de informações não verbais. E, nesse aspecto, novamente o leitor é convidado a relacionar a narrativa gráfica com os aspectos apresentados no plano narrativo de Mauro.

A autoparódia e autoironia nessa intrincada rede de narrativas e autorreferências questionam não apenas a natureza e os limites entre realidade documental e ficção, colocam em questão também a imagem do autor, ou ainda os conceitos de autoria e de valor artístico, sobretudo no que diz respeito ao mercado literário e editorial dos quadrinhos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma clara relação entre os aportes intermidiáticos, combinação de escrita e desenho da escrita, observados em fragmentos inseridos enquanto colagens, que se interpõem entre os capítulos e/ou no corpo do discurso narrativo de *A arte de produzir efeito sem causa* com o modo de composição do *fanzine*. Nesse sentido, podemos compreender a estruturação do romance como uma relação de correspondência implícita e/ou de autorreferência remissiva ao início da carreira literária de Lourenço Mutarelli, o que acaba perpassando toda a obra do escritor. Isso porque a estrutura e construção desse modo de produção independente se baseia em colagens de textos diversos, nos quais se admite alterações e inscrições manuais sobrepostas. Essa operação, além do desenho da escrita, que pode ser observado nos anexos deste trabalho manual e artesanal sobre a disposição diagramática de outros textos é amplamente explorado no referido romance, como podemos observar no excerto abaixo:

Figura 13 - Modo de composição associado ao *fanzine* em *A arte de produzir efeito sem causa*.

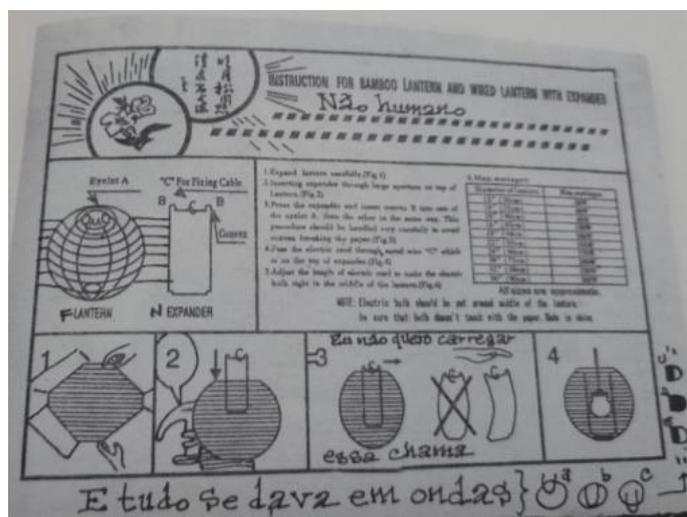


Fonte: MUTARELLI (2008, p. 137).

Nesse caso, a inscrição escrita é sobreposta à disposição e materialidade do livro, suporte ou mídia técnica da narrativa literária. Essa correspondência de operações em mídias distintas atesta uma característica do escritor, ou seja, certa necessidade de estender práticas e criações distintas, romance, *fanzine* (novela gráfica), misturando seus modos de produção e estruturação.

Esse mesmo procedimento pode ser observado também na novela gráfica *XXX*, inserida no conjunto narrativo e midiático de *O grifo de Abdera*, conforme podemos observar no recorte a seguir:

Figura 14 - Modo de composição derivado do fanzine em XXX.



Por conta dessas aproximações que escolhemos para composição do corpus de análise deste trabalho os referidos romances. Com esse recorte conseguimos atestar a tendência autorreferencial e progressiva criação de conjuntos narrativos intermediáticos na obra do escritor. Ao mesmo tempo, a progressiva mistura elementos de mídias distintas e a autorreferencialidade remissiva a sua obra demonstram que o escritor busca gradativamente reunir os dos gêneros narrativos, criando um diálogo com seus leitores em produções inicialmente distintas, revelando a eles como se dá o seu fazer criativo, sua arte poética, bem como os impasse em torno da criação, que se relacionam ao mercado literário. Além disso, ao autorrevelar as suas inquietações, bloqueios e crises pessoais, Mutarelli deixa claro que a arte para ele é uma busca e uma necessidade intrínseca de sanar suas crises psíquicas e emocionais.

O fato de que as narrativas de Mutarelli recorrem a personagens em crise emocional e psíquica se relaciona ao conceito artístico exposto por Mauro, narrador de *O grifo de Abdera* e representação de uma das facetas de Mutarelli. Ele entende a arte como um tratamento e justifica a recorrência de personagens e assuntos por não ter ainda resolvido suas crises: “A arte é um tratamento” (MUTARELLI, 2015, P. 103). A crise apresentada por Mauro associa-se ao seu fazer criativo, seu bloqueio durante o processo de escrita. Oliver vive um transtorno de ordem psíquica e emocional semelhante a Mauro, algo que observamos também na personagem Júnior de *A arte de produzir efeito sem causa*.

As semelhanças de enredos e personagens, observadas nas narrativas de Mutarelli, indicam ainda uma tendência de o escritor criar transposições intermediáticas ou intersemióticas, adaptando quadros das novelas gráficas para os romances, bem como dos romances para as novelas gráficas. Esse aspecto é apresentado na narrativa de Mauro, situação em que propõe a Oliverum projeto de adaptação de “Uma ocasião exterior” para os quadrinhos: “O que narro agora foi construído a partir das conversas que tivemos enquanto trabalhávamos na adaptação de ‘Uma Ocasão Exterior’ para os quadrinhos.” (Ibid., p. 222). Essa ideia de adaptação do romance para os quadrinhos parece delinear o projeto artístico e literário de Mutarelli, considerando que conseguimos observar cenas e situações de já apresentadas em suas novelas gráficas em vários de seus romances.

Podemos observar que as descrições de algumas cenas de *A arte de produzir efeito sem causa* são emprestadas de quadros das novelas gráficas de Mutarelli.

Essa transposição intersemiótica, da imagem para a escrita, pode ser observada na relação entre a passagem do romance e dois quadros da novela gráfica *Desgraçados*, na qual, assim como Júnior, a protagonista entra em um processo esquizofrênico: “Diante do pavor de um novo mundo revelado, corre até o banheiro para ver seu rosto no espelho. Esses não são os seus olhos. [...] Quase cola o rosto ao espelho.” (Ibid., p. 120).

Figura 15 - O olho no espelho em *Degraçados*.

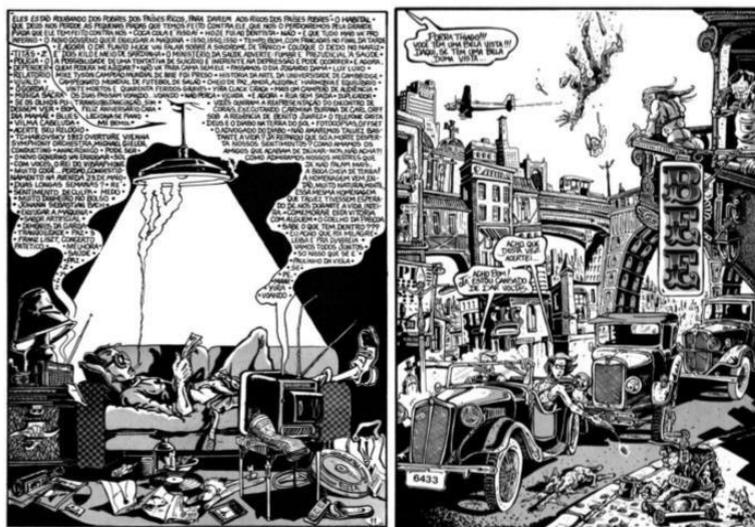


Fonte: MUTARELLI (2019, p. 141).

Assim como a protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa*, a protagonista de *Desgraçados* observa algo demoníaco nas veias da retina da pupila dos olhos. Em outra novela gráfica de Mutarelli, *Transsubstanciação*, observamos que os títulos dos capítulos e a temática explorada também se relacionam ao enredo do romance citado. O primeiro e o segundo capítulo intitulam-se, respectivamente, "Estímulos sensoriais externos" e "Vozes", o que se relaciona a percepção da protagonista do romance.

Além disso, em *Transsubstanciação*, observamos a saturação de elementos verbais na página, como visualizamos na figura 3 do Anexo A, que materializa o gesto de escrita compulsiva de Júnior. Esse traço do escritor parece se reiterar na disposição de elementos não verbais, sendo que seus quadros apresentam informações icônicas excessivas e detalhadas. O que observamos nos aportes a seguir:

Figura 16 - Saturação de informações verbais e visuais nas páginas de Transsubstanciação.



Fonte: MUTARELLI (2019, p. 29 e 41).

Os quadros carregados de informações verbais e não verbais também são observados na novela gráfica *XXX* de Oliver. Os traços dessa narrativa, porém, são mais imprecisos, com um acabamento inferior, justamente porque a protagonista de *O grifo de Abdera*, duplo do narrador, corresponde à representação de uma das facetas de Mutarelli. Nesse romance, tanto o narrador, quanto Oliver busca fugir do estilo de Mutarelli, o que ironiza as críticas que o escritor recebeu de seu editor quanto a estar se repetindo. Isso se associa ainda à construção autoparódica observada no romance.

Assim, entendemos que as relações intermediárias observadas nos romances analisados assinalam um cruzamento ou índices remissivos à obra de Mutarelli, ou melhor, correspondem a elementos autorreferenciais que remetem o leitor às produções criativas desse escritor. Essa autorreferencialidade entrelaçada à obra do escritor dialoga com seus leitores, no sentido de ampliarem o olhar para suas diferentes criações.

O romance *O grifo de Abdera*, nesse sentido, demonstra a confluência desse procedimento, sendo que inclui uma novela gráfica em seu conjunto midiático, o que se dá pela interposição e relação entre níveis narrativos, o que indica uma necessidade do escritor de resgatar e retomar o seu viés quadrinista. Além disso, a disposição do enredo que permite o cruzamento de autorreferências é possível pela encenação da voz do escritor biográfico, sobreposto na figura de Mauro, narrador e escritor dentro do universo ficcional.

O jogo metaficcional observado no romance revela ainda, em um dois planos

narrativos que se interpõe à narrativa de Mauro e Oliver, o processo criativo de um escritor que se debate em torno de processos criativos e midiáticos diferentes. Ao expor as inquietações e desabafos do escritor em relação ao mercado editorial, bem como as (auto)críticas e questionamentos a respeito de seu processo de escrita, esse romance encena o seu fazer criativo, sua poética, em um discurso que mistura aspectos biográficos, ficcionais e críticos.

BIBLIOGRAFIA

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. **Estética da criação verbal**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. In: GENETTE, Gérard (et all). *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BURROUGHS, William S. **Almoço Nú**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **La revolución electrónica**. ePublibre, 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2011.

CANDIDO, Antônio. **A nova narrativa**. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

COSTA-LIMA, Luiz. **Persona e Sujeito Ficcional**. In: _____. *Pensando nos trópicos (Dispersa Demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DEVIR BRASIL. Disponível em: <<http://devir.com.br/>> acesso em: 24 jun. 2019

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Leitura do texto literário: Lector in Fabula**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade**. Ensaios sobre Comunicação, Semiótica e Intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FIORIN, Jose Luiz. **Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas**. Gragoatá, Niterói, v.22, n. 44, p. 970-985, set.-dez.

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

GENETTE, Gérard. **O reverso dos signos**. In:_____. Figuras. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. **Uma carta – A carta de Lord Chandos**. Lugar, Editora, 2012.

HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária**. O escritor e seus múltiplos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Londres: Methuen, 1985.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 1994.

LUDMER, Josefina. **Literaturas Pós-Autônomas**. Ciberletras - Revista decrítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

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

_____. **Miguel e os demônios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

_____. **Capa preta**. São Paulo: Comix Zone, 2019.

MUTARELLI, Lourenço. [Entrevista disponibilizada pelo canal “Drauzio Entrevista” do youtube]. Entrevistador: Drauzio Varella. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lo7rWcnZFcY>> acesso em: 25 jun. 2019.

PAZ, Octávio. **Ambiguidade do romance**. In:_____. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, T. **Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações**. In: PELLEGRINI, T. et all. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Senac, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGNATARI, Décio. **Um novo gênero literário**. In:_____.

Contracomunicação. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PISANI, Heloisa. **O cheiro do ralo: A poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia**. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

RAJEWSKY, I. **A fronteira em discussão**: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. V. 2. Belo Horizonte: Rona Editora:FALE/UFMG, 2012.

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

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____ . *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de Imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: Theory and Practive of Self-Conscious Fiction. London and New York: Routledge, 2001.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. **Estética da criação verbal.** 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **O efeito de real.** In: GENETTE, Gérard (et all). *Literatura e Semiologia.* Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **A aventura semiológica.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O rumor da língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1980.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** In: _____. *Magia e técnica, arte e política.* São Paulo: Brasiliense, 2012. BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção.** Lisboa: Arcádia, 1980.

BURROUGHS, William S. **Almoço Nú.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **La revolución electrónica.** ePublibre, 2014.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Edusp, 2011.

CANDIDO, Antônio. **A nova narrativa.** In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios.* São Paulo: Ática, 1987.

COSTA-LIMA, Luiz. **Persona e Sujeito Ficcional.** In: _____. *Pensando nos trópicos (Dispersa Demanda II).* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DEVIR BRASIL. Disponível em: <<http://devir.com.br/> > acesso em: 24 jun. 2019

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Leitura do texto literário: *Lector in Fabula*.** Lisboa: Editorial Presença, 1979.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Cia das Letras, 1999.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade.** Ensaios sobre Comunicação, Semiótica e Intermedialidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FIORIN, Jose Luiz. **Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas.** Gragoatá, Niterói, v.22, n. 44, p. 970-985, set.-dez.

GENETTE, Gérard. **O reverso dos signos.** In:_____. Figuras. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. **Uma carta – A carta de Lord Chandos.** Lugar, Editora, 2012.

HOISEL, Evelina. **Teoria, crítica e criação literária.** O escritor e seus múltiplos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: the teachings of twentieth-century art forms.** Londres: Methuen, 1985.

LUDMER, Josefina. **Literaturas Pós-Autônomas.** Ciberletras - Revista decrítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

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

_____. **Miguel e os demônios.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

_____. **Capa preta.** São Paulo: Comix Zone, 2019.

MUTARELLI, Lourenço. [Entrevista disponibilizada pelo canal “Drauzio Entrevista” do youtube]. Entrevistador: Drauzio Varella. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lo7rWcnZFcY>> acesso em: 25 jun. 2019.

PAZ, Octávio. **Ambiguidade do romance.** In:_____. O arco e a lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, T. **Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações.** In: PELLEGRINI, T. et all. Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Senac, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGNATARI, Décio. **Um novo gênero literário.** In:_____. Contracomunicação. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PISANI, Heloisa. **O cheiro do ralo: A poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia**. 2012. 143 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

RAJEWSKY, I. **A fronteira em discussão**: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. V. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

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

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: _____ . *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de Imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2012.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: Theory and Practive of Self-Conscious Fiction. London and New York: Routledge, 2001.