

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Bianca Magela Melo Silva

ESCRITAS DO DESABRIGO NA FICÇÃO DE LOURENÇO MUTARELLI:
O Cheiro do ralo, O natimorto e A arte de produzir efeito sem causa

Belo Horizonte

2020

Bianca Magela Melo Silva

ESCRITAS DO DESABRIGO NA FICÇÃO DE LOURENÇO MUTARELLI:

O cheiro do ralo, O natimorto e A arte de produzir efeito sem causa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres
Coorientador: Prof. Dr. Georg Otte

Belo Horizonte

2020

Silva, Bianca Magela Melo.

M992c.Ys-e Escritas do desabrigo na ficção de Lourenço Mutarelli [manuscrito] :
O cheiro do ralo, O natimorto e A arte de produzir efeito sem causa
/ Bianca Magela Melo Silva. – 2020.

184 f., enc.

Orientadora: Ana Maria Clark Peres.

Coorientador: Georg Otte.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 175 -181.

Anexos: f. 182 -184.

1. Mutarelli, Lourenço, 1964- – O cheiro do ralo – Crítica e interpretação – Teses. 2. Mutarelli, Lourenço, 1964- – O natimorto – Crítica e interpretação – Teses. 3. Mutarelli, Lourenço, 1964- – A arte de produzir efeito sem causa – Crítica e interpretação – Teses. 4. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 5. Desabrigo na literatura – Teses. I. Peres, Ana Maria Clark. II. Otte, George. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

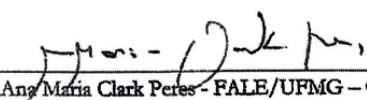
CDD: B869.342

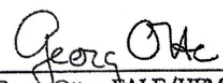
Tese intitulada *Escritas do desabrigo na ficção de Lourenço Mutarelli: O cheiro do ralo, O natimorto e A arte de produzir efeito sem causa*, de autoria da Doutoranda BIANCA MAGELA MELO SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

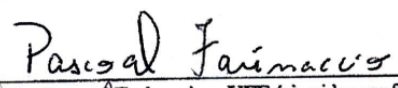
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dra. Ana Maria Clark Peres - FALE/UFMG – Orientadora (via videoconferência)



Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG (via videoconferência)


Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG (via videoconferência)


Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG (via videoconferência)


Prof. Dr. Pascoal Farinaccio - UFF (via videoconferência)


Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras – UFTM (via videoconferência)


Prof. Dr. Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes
Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 28 de agosto de 2020.

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Maria Clark Peres, agradeço especial e verdadeiramente pela orientação cuidadosa com dedicação, paciência e afeto. E ainda pelos muitos aprendizados que ela me proporcionou e pelo exemplo de elegância na convivência.

Ao professor Georg Otte, coorientador, agradeço muito pelos ensinamentos benjaminianos, pelas valiosas contribuições ao texto, pela abertura e generosidade de sempre.

Ao professor Wander Melo Miranda pelos ótimos apontamentos na banca de qualificação, inclusive com a inspiração para o título da tese, e por ter acolhido o convite para nova leitura, desta vez para a banca final. Agradeço também pela troca durante sua disciplina “Políticas da escrita do contemporâneo”, de muito auxílio para escrever este trabalho.

Aos professores Eduardo Horta Nassif Veras, Pascoal Farinaccio e Reinaldo Martiniano Marques agradeço por gentilmente aceitarem participar da banca de defesa.

À professora Maria Zilda Cury pela leitura do projeto de tese e pelas contribuições na banca de qualificação.

A meu filho Tom pela alegria diária e pelos sois, luas, mudanças de estações e passarinhos que não deixei de notar.

A meu pai Zico (*in memoriam*), meus irmãos Breno e Bruno e minha mãe Luci, pelo amor. A ela também pelas vibrações poderosas.

Ao Renarde pela parceria, confiança e generosidade.

À rede fraterna de pessoas tão bonitas que me acompanharam no percurso no Pós-Lit e seguirão comigo pela vida: especialmente Ana Amélia dos Reis, Laísa Marra, Mariana di Sálvio e Rodrigo de Agrela.

À Nathália Campos, companheira de pesquisa sobre Walter Benjamin e de caminhada, agradeço pela companhia, pela fala, pela escuta e pela beleza que ela inspira.

Ao André Vilela pelas indicações e trocas a respeito da obra de Lourenço Mutarelli.

À Maíla Cunha e à Mãe Efigênia, mulheres de luz, agradeço por ampliarem amorosamente minha noção de saúde.

À Silvana Araújo, Denise Pimenta e Aline Cântia pelo carinho e sensibilidade de serem mães eventuais em meu lugar e liberar meu tempo em momentos cruciais.

À Dani Giovana pelo amparo em tantos momentos e pela amizade.

À Juliana Campos pelo prazer da convivência e pela partilha de vida.

Às atendentes da secretaria do Pós-Lit pelo auxílio sempre que necessário.

À Capes pela bolsa indispensável para realização do doutorado.

Resumo

Partindo de três textos literários de Lourenço Mutarelli (*O cheiro do ralo*, *O natimorto* e *A arte de produzir efeito sem causa*), a pesquisa visa configurar um instantâneo da literatura contemporânea brasileira por meio da expressão “escritas do desabrigo”. Busca-se mostrar como as narrativas do autor, publicadas no início do século XXI, radicalizam o “desabrigo” tematizado pela *Teoria do romance*, de Georg Lukács, exatos cem anos antes. As narrativas de Lourenço Mutarelli trazem a marca do adoecimento psíquico das personagens: elas incorporam o que narram, resultando em um texto instável que se move conforme os quadros de distúrbio apresentados. A aposta é a de que há um movimento duplo e simultâneo de questionar a identidade como definidora da pessoa retratada e também os critérios classificatórios usuais para se referir à literatura (como gênero, sentido, obra e autoria). São abordadas as relações dos protagonistas com a cidade grande, da qual eles se retiram para viver em pequenos e fechados espaços; e ainda a perspectiva comunitária que se pode aproximar dessa espécie de literatura. A pesquisa se apoia em apontamentos de Walter Benjamin sobre os temas da vida na metrópole, a noção de “experiência” e os modos nomeadores na nossa sociedade; e ainda em estudos filosóficos sobre comunidades contemporâneas, nomeadamente os de Roberto Esposito e Jean-Luc Nancy. A fim de compor um quadro das “escritas do desabrigo”, há um diálogo com algumas narrativas da brasileira Elvira Vigna e do peruano-mexicano Mario Bellatin.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Lourenço Mutarelli. Desabrigo. Comunidade. Walter Benjamin. Literatura latino-americana.

Abstract

Starting from three literary texts by Lourenço Mutarelli – *O cheiro do ralo* (The smell of the drain), *O natimorto* (The stillborn) and *A arte de produzir efeito sem causa* (The art of producing an effect without a cause), the research aims to present a panoramic view of contemporary Brazilian literature through the expression “writings of homelessness”. It intends to show how the author's narratives, published at the beginning of the 21st century, radicalize the “homelessness” thematized by Georg Lukács's Theory of Romance, exactly one hundred years earlier. Lourenço Mutarelli's narratives carry the mark of the characters' psychological illness: they incorporate what they narrate, resulting in an unstable text that moves according to the disorder that is presented. The bet is that there is a double and simultaneous movement that questions the identity as a definition the person portrayed and also the usual classification criteria when referring to literature (such as gender, meaning, work and authorship). The relationship between the protagonists with the big city are discussed, from which they withdraw to live in small and closed spaces; and also the community perspective that can approach this kind of literature. The research is supported by the thought and writings of Walter Benjamin on the themes of life in the metropolis, the notion of “experience” and the forms of nomination practiced by our society; and also in philosophical studies on contemporary communities, namely the work of Roberto Esposito and Jean-Luc Nancy. In order to compose a picture of the “writings of homelessness”, a dialogue with some narratives by the Brazilian Elvira Vigna and the Peruvian-Mexican Mario Bellatin is proposed.

Keywords: Contemporary Brazilian literature. Lourenço Mutarelli. Homelessness. Community. Walter Benjamin. Latin American literature.

LISTA DE FIGURAS

1	Capa de <i>O cheiro do ralo</i> (2011)	16
2	Personagem Risadinha cavando um túnel. <i>Mundo Pet</i> (2004)	52
3	Reportagem do jornal <i>Daily News</i> de 08/09/1951. Fonte: www.newspapers.com	58
4	Capa de <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> (2008) com ilustrações do autor.....	105
5	Detalhes de inscrições gráficas de <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> (2008)	108
6	Página dupla com inscrições de <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> (2008)	108
7	Ilustrações de Lourenço Mutarelli. Fonte: <i>A metamorfose</i> , Kafka (2019)	130
8	Ilustrações de Lourenço Mutarelli. Fonte <i>A metamorfose</i> , Kafka (2019).....	130

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: A CIDADE NÃO MORA MAIS EM MIM	17
1.1 Cidade da qual eu me retiro	18
1.2. Presente como catástrofe	24
1.3. Burguês e pós-burguês.....	30
1.4. Desalento na antessala do inferno.....	36
1.5. Desorientação na cidade não inventada.....	40
1.6. Autonomia distante.....	44
CAPÍTULO 2: COMUNIDADE COM O FANTASMA.....	47
2.1. Permanência-natimorte	48
2.2. Os congregados: devoração e posse.....	54
2.3. Por que não fica uma coisa em cada lugar.....	60
2.4. Da <i>Gemeinschaft</i> à comunidade radical.....	68
2.5. Medo e riscos de dizer a comunidade.....	75
2.6. Pobreza e experiência	79
2.7 Espelho.....	88
CAPÍTULO 3: VIDA COM EFEITO.....	94
3.1 A doença e o código próprio	95
3.2. Narrador contaminado	102
3.3. Nada a dizer, nada a descobrir, nada a traduzir	107
3.4. Doença sem nome	112
3.5. Em face da ordem	114
3.6. Afasia: o nome da coisa	118
3.7. Medo, nome, desabrigo.....	123
3.8. Literatura-casa e outra	130
CAPÍTULO 4: VIZINHANÇA DO DESABRIGO	137
4.1 Narrar sem acolher	138
4.2. O que desmorona sem estrondo	141
4.3. Trânsitos do corpo: traduções em andamento.....	146
4.4. “Ninguém se importa com o desaparecimento de um peixe”	150
4.5. Escrita em palimpsesto e coro	153
4.6. No palco com as personagens.....	160

4.7. Sem arrancar a pele	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	175
APÊNDICE – ANEXO	182

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca evidenciar como a literatura do brasileiro Lourenço Mutarelli expõe e se expõe a um desabrigo reiterado em figurações diversas na duração da narrativa. Serão enfocados três dos seus primeiros livros de literatura: *O cheiro do ralo* (2002), *O natimorto* (2004) e *A arte de produzir efeito sem causa* (2008).¹ Instala-se, desde os contatos iniciais com a obra, uma desconfiança para com os narradores, uma vez que eles se constituem incorporando a perturbação narrada, especialmente a associada ao adoecimento psíquico gradual dos protagonistas. Some-se, como provocação inicial, o alinhamento das personagens principais em um silenciamento para os chamados sociais. As ficções têm em comum a descrição de quadros de homens em crise que rompem as relações mantidas na cidade (família e trabalho, principalmente) e passam a viver na reclusão de ambientes fechados.

O cruzamento do modo de apresentação do narrado com os quadros de indiferença mencionados nos leva a sugerir que os textos em vista compõem-se como “escritas do desabrigo”. Objetivamente, eles versam sobre personagens desabrigadas, sem a segurança (aparente ou não) do engajamento. Mas o desabrigo é extensivo à construção narrativa de um modo mais fundante, pois esta retira localizações da pessoa que lê. A começar pelos nomes dos protagonistas (Júnior, O Agente e o terceiro não nomeado), as obras são tangenciadas pela inespecificidade de modo que a comunicação e/ou a convocação à instância de leitura é feita por estratégias que afastam o conforto da compreensão. Essas estratégias levam a um jogo de esconde-esconde com repetições, desmentidos, excesso ou falta de motivações e exigências de adesão a códigos particulares relacionados às alterações de percepção das personagens.

Tendo em vista a presença do termo “desabrigo” nos estudos literários, buscaremos verificar como a literatura contemporânea em tela atualiza a afirmação de Georg Lukács, cem anos atrás, de que a forma do romance era a expressão do desabrigo transcendental.² Àquela altura, a literatura era vista como morada para o sentimento de mal-estar da pessoa na ordem urbana e como operadora de uma sondagem a respeito do sentido da vida, afirmação a ser revisitada em relação aos livros de Lourenço Mutarelli. Sua obra encontra o mal-estar, transposto como desumanização, crueza e absurdidade e, no entanto, há um deslocamento no modo de conceber a narrativa como espaço de acolhida do relato da pessoa em situação de desabrigo. A indefinição do texto em prosa, antes nomeado sem reservas como romance, se

¹ Entre os primeiros, ficou de fora da análise direta apenas *Jesus Kid* (2004) por ser um livro feito com muitos direcionamentos prévios, uma vez que foi concebido como um pré-roteiro sob encomenda e sob orientações do diretor de cinema Heitor Dhalia. Até o momento, o autor publicou oito livros de literatura. Além dos mencionados temos *Miguel e os demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010), *O grifo de Abdera* (2015) e *Livro IV ou o filho mais velho de Deus* (2018).

² *A teoria do romance – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

presentifica para esses exemplos nos quais a dúvida tem centralidade. Assim como na arte vanguardista do início do século XX analisada por Walter Benjamin, pensador muito solicitado nesta tese (sobretudo suas reflexões sobre silenciamentos e alterações nos modos identitários sociais e individuais), não está no horizonte reconstruir alguma experiência ou forma perdida, mas liberar-se delas, mostrando uma espécie de nudez. A pobreza de experiência, conhecido termo benjaminiano, nos serve para abordar tais exemplos de restos sociais narrados com muito pouco.

Do ponto de vista estrutural, os livros inaugurais de Lourenço Mutarelli exibem uma linguagem ágil com frases curtas, espaçamentos variados na mesma obra, inserção de ilustrações, gráficos e inscrições, flertes, enfim, com variadas possibilidades formais. Notadamente temos a fala direta e enxuta das histórias em quadrinhos, primeira atividade do autor, cuja estreia editorial foi em 1988 com o fanzine *Over-12*.³ Mas também estão presentes os espaçamentos afins à poesia e as marcações do teatro e do roteiro cinematográfico, expondo diálogo com outras atividades de Mutarelli – além das publicações, ele se desdobra como autor de peças de teatro, ator e artista plástico.

A presença desses diferentes registros é alvo da atenção da quase totalidade dos trabalhos feitos até agora sobre a literatura do autor.⁴ Neles, o caráter visual da narrativa é mencionado, o que comprovadamente se dá não só pelas citadas inserções de elementos gráficos, mas pelo modo descritivo do texto e pela valorização de detalhes. A materialidade é posta em primeiro plano com a descrição pictórica de gestos mínimos e de imagens que crescem em novas significações, como as das embalagens de maços de cigarro valorizadas em *O natimorto*. Os trabalhos que privilegiam os trânsitos formais se dedicam ao estudo das delimitações que compõem cada campo, lidando com a tênue e complicada imbricação de possibilidades de definição de gêneros narrativos: do romance clássico aos textos limítrofes que contemplam termos como romance ou novela gráfica, romance ilustrado e histórias em quadrinhos.⁵ Tantas provocações multimodais explicam o interesse de pesquisa a esse aspecto, não ignorado nesta tese, porém não tomado como alvo de problematização.

³ Pela editora Pro-C com tiragem mínima e hoje objeto de colecionadores. O 1º livro em quadrinhos foi *Transsubstanciação* (1991).

⁴ Foi possível localizar pouco mais de uma dezena de trabalhos acadêmicos focados na literatura do autor, sendo apenas duas teses de doutorado e o restante, dissertações de mestrado (Conforme pesquisas no Banco de Teses da Capes).

⁵ Um exemplo: Guilherme Mariano Martins da Silva, em sua tese, vai à genealogia do romance e, na sequência, tenta caracterizar o conceito de romance gráfico, com vistas a identificar em cada texto a cadeia de apropriações de outros meios. Sobre *O cheiro do ralo*, um dos objetos de pesquisa compartilhados com esta tese, ele afirma: “nesta obra se interligam as formas do romance gráfico, do poema processo e do cinema em uma situação de hibridismo estrutural, criando assim, um romance híbrido e complexo.” *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico*, p. 13

A escolha foi por relacionar o texto à falta de nome que ele inspira amplamente. A nomeação corrente utilitária, caracterizada por Walter Benjamin como “limitada e analítica” (“Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”), é balanceada nesse conjunto de textos. Partindo, pois, da compreensão da imbricação de campos e da liberdade de trânsito como compósitas da narrativa em evidência é que pudemos olhar para os modos de sua operação sob outro viés. Será preciso responder à questão sobre “o como”, mas procurando atentar para o modo de acolhida do que está sendo narrado por um texto que, de largada, é oscilante e cifrado. A busca está em sintonia com uma perspectiva pós-autônoma da literatura, reconhecedora de que a narrativa contemporânea é composta como uma fala múltipla, uma espécie de coro alimentado por diferentes vozes. Tal concepção, descrita por Josefina Ludmer (“Literaturas pós-autônomas”), põe em xeque a noção de campo para abarcar a literatura atual.

Encontramos no pensamento sobre comunidades contemporâneas um suporte reflexivo para conjecturar sobre uma configuração ou, também é possível dizer, uma convivência, na qual o incerto, o desconexo e o aberto são as medidas. A literatura – e a arte em geral – oferta uma oportunidade de vislumbre dessa configuração. No sentido filosófico proposto, afixado, sobretudo, por Roberto Esposito e Jean-Luc Nancy, a comunidade é sinônimo de abertura. O ser-com, a exposição à alteridade são intrínsecos à comunidade, ambiência suspensa que conjuga a narrativa ao mundo que ela compõe e do qual é partícipe. E, portanto, necessariamente a ficção é atravessada e vazada por discursividades com potencial para balançar a forma e as designações.

Na sequência dos capítulos desta tese houve uma busca aos aspectos expressivos de surgimento do que remete a um desabrigo, formulado a partir de diferentes nuances. O começo foi pela explanação da desconexão dos protagonistas com o exterior. Portanto, o capítulo 1 (“A cidade não mora mais em mim”) sonda a cidade grande abandonada. Da maneira como é aludida, a cidade conhecida perde os contornos, tem seus referenciais borrados. O que as vivências dessas pessoas que nada realizam desenham nas ficções é um cenário de catástrofe. Na obra benjaminiana, a catástrofe surge como sinônimo de “ter perdido a oportunidade”, termo usado em suas observações sobre a história e aqui aproximado ao campo de ação dos protagonistas suspensos em apartes, distantes de engajamento.

A desistência de inserção por parte deles leva à resignificação, no retiro, da convivência e das ações, no que vemos uma “permanência-natimorte”, que será tematizada no capítulo 2 (“Comunidade com o fantasma”). Colocados em limitação espacial e de perspectivas, os protagonistas e também os objetos, as memórias e as pessoas próximas são investidos de presença fantasmagórica jogando a interação para o absurdo no qual não valem as leis de acesso

consensuais. Por essa via será apresentado um caminho de negação da identidade nessas personagens. Neste ponto é que convocamos os estudos sobre comunidades contemporâneas, apresentados em contraponto às noções clássicas sociológicas que opõem comunidade e sociedade (a exemplo da obra de Ferdinand Tönnies). Como afirma Márcia Sá Cavalcante Schuback, no prefácio de *A comunidade inoperada* (Jean Luc-Nancy), essas comunidades não pressupõem a figuração das imagens acabadas. “O desafio é manter-se no sem sentido, sem forma e sem figura escutando nesse ‘sem’, em francês, ‘sans’, a vitalidade mesmo do sentido, em francês, ‘sens’, escutando como um ressoa no outro.”

Na reinterpretação do que forma o tecido comum entre as pessoas, são esboçadas comunidades não dependentes das subjetividades defendidas. Estamos falando de pessoas com suas identidades empenhadas, muitas vezes de modo extremo, não blindadas ou imunizadas para a contaminação que também promovem ao redor de si, material e simbolicamente. A propósito da contaminação, que mereceu atenção neste trabalho, chega a surpreender a ilustração de capa do livro *O cheiro do ralo*, de um homem portando uma máscara protetora ao estilo das familiares em nossos dias de incidência do novo Coronavírus.⁶ A única diferença é o material usado, mais rígido, pois retirada de catálogo comercial norte-americano de 1902.⁷ Apenas a cabeça do usuário da máscara foi desenhada: um senhor de colarinho com barba e cabelos aparados e que, por algum motivo, poderia querer se proteger de uma contaminação. A imagem, atualizada no livro publicado exatamente um século depois, se reatualiza diante da correspondência com o momento atual.

Em *O cheiro do ralo*, o confinamento ou a longa permanência do protagonista se dá em seu comércio de objetos usados no qual bem poderia aparecer um dia uma máscara antiga como a da capa, útil, inclusive, para minimizar o forte odor oriundo do esgoto do banheiro da loja. Diferentemente do isolamento social mundial a que boa parte da população foi levada a aderir neste momento da história, as personagens se isolam voluntariamente e por questões, digamos amplamente, de desenhaixe. Os distúrbios psíquicos, associados a estranhezas dos protagonistas, são apresentados no capítulo 3 (“Vida com efeito”). Os males que os atingem não são totalmente conhecidos pela pessoa que lê. Os quadros de saúde são apresentados de

⁶ Referência a julho de 2020, mês de finalização da escrita da tese.

⁷ Populares catálogos de venda da empresa de distribuição de artigos diversos *Sears, Roebuck and Company* que eram enviados por correspondência de Chicago para os Estados Unidos rural, a partir do final do século XIX. As pessoas recebiam o livro com ofertas e histórias associadas e devolviam à firma formulários de compra preenchidos com seus pedidos, mais tarde despachados por ferrovia. Conforme Alexandra Keller, o catálogo chegou a pesar 2,7 quilos e atingiu 1.500 páginas nas quais eram exibidos mais de cem mil produtos visados nos lares de 20 milhões de norte-americanos. Para mais a respeito: KELLER. “Disseminações da modernidade: representação e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência.” In *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2001.

modo lacunar e inconclusivo, extrapolando o diagnóstico médico e não conduzindo a categorizações. Sem o calmante dos nomes para as doenças, os atormentados homens narrados mantêm-se estrangeiros em terreno com predomínio da compulsão por classificar tudo o que desafia o pronto conhecimento.

Na perspectiva adotada, o vírus ainda não incorporado pelo corpo físico (como anticorpo em uma vacina) ou o sujeito com suspeitas não mapeadas são ameaças duplas. Contra a vida e contra o controle, pois não são assimiláveis como familiares. E, como afirma Susan Sontag a respeito das metáforas criadas historicamente para lidar com doenças misteriosas,⁸ a analogia comum entre a doença e a desordem política propõe sempre a noção do equilíbrio. Portanto é compreensível que, na incidência do vírus, ele seja tomado como o único inimigo, o que pode escamotear o falso equilíbrio da organização social que escolhe as vidas menos valorosas e, portanto, mais vulneráveis – ao vírus, inclusive.

Na abordagem da doença sem contenção ou sem diagnóstico plausível, procuramos indicar o tipo de operador que ela pode significar no texto analisado. É visível que as narrativas não constroem retratos da individualidade dessas personagens. O que se vê é a exacerbação do corpo em resposta à progressão dos distúrbios, a doença como elemento narrativo e o narrador como um incorporador. Equilibrada entre a falta de nome e o avanço da doença, está a narrativa, desintegrada ao sabor do que narra, como será apontado.

Alguns teóricos, a exemplo de Reinaldo Laddaga, destacam a estética de laboratório constitutiva de muitos textos atuais com fios à mostra e convites à visita do esqueleto em montagem, sem deixar de ser um jogo e um convite ilusórios no qual se simula também a distância. Esse tipo de reflexão é foco do capítulo 4 (“Vizinhança do desabrigo”) e, dessa vez, a observação da narrativa de Lourenço Mutarelli se dá em face de outras recentes que, apesar de operarem por outros meios, mostram também aspectos provisórios e fugas da fixação. Foram selecionadas algumas ficções do peruano-mexicano Mario Bellatin e da brasileira Elvira Vigna. Esta última afirmou sobre suas personagens algo que vale para dizer dos demais: elas estão “em lugares que não são os delas, de passagem, por acaso ou simplesmente perdidas.”⁹ Essa literatura de aparência provisória, vista como uma sucessão de fragmentos e restos de expressividade que o narrador apenas visita, é a provocação que esta tese busca compreender.

⁸ *A doença como metáfora*. São Paulo, Cia das Letras, 2007 (original de 1977)

⁹ Em apresentação do seu livro *Por escrito* (2014), com narração da própria Elvira Vigna. Disponível em <https://youtu.be/MndXuexjF34>. Consultado em 01/07/2020.

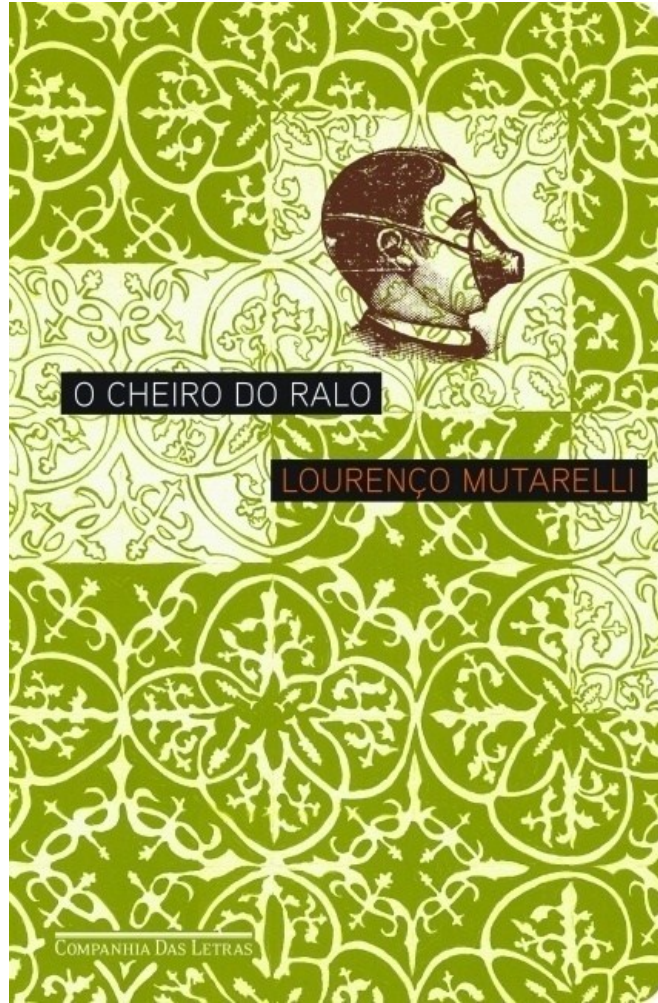


Figura 1 – Capa do primeiro livro de literatura do autor

CAPÍTULO 1

A CIDADE NÃO MORA MAIS EM MIM ¹⁰

¹⁰ Título inspirado na canção “Assentamento”, de Chico Buarque, e no título “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”, de Sergio Paulo Rouanet (In Revista da USP/Dossiê Walter Benjamin, n. 15, set-nov, 1992). A música de Chico aborda um homem cansado de guerra na cidade, que convoca pessoas próximas para um retorno à vida rural. Já o artigo de Rouanet usa citações de Walter Benjamin para compor um texto sobre a cidade de Paris, com indagações que tomam como condutor o olhar peculiar do *flâneur*. Nas duas situações, portanto, temos estranhamentos do indivíduo em relação à cidade.

1.1 Cidade da qual eu me retiro

No primeiro plano das ações das personagens de Lourenço Mutarelli estão os espaços fechados. Em uma loja de objetos usados, em um quarto de hotel e no apartamento do pai, os protagonistas de *O cheiro do ralo* (2002), *O natimorto* (2004) e *A arte de produzir efeito sem causa* (2008),¹¹ respectivamente, passam a maior parte do tempo. A reunião de pessoas e expectativas que vem a ser a cidade atravessa incidentalmente as narrativas nas alusões ao comércio, ao consumo, ao metrô e ao ônibus, à rodoviária, hotéis, porteiros, bancos, ao sistema de saúde pública e a outras referências das relações de força em jogo no espaço urbano. Dos três livros abordados nesta pesquisa, apenas *O natimorto* não apresenta indicação explícita de que a cidade seja São Paulo, a mesma em que nasceu e onde vive o autor dos livros. De todo modo, sabe-se que a cantora que fascina o agente musical desta última obra veio do interior para “a capital” de algum estado brasileiro, cidade com casas de espetáculos que ela aspira como palco para seus recitais.

Os enredos captam as personagens no período em que acabaram de sair do que se poderia chamar de aberto e público compartilhamento para a vivência em espaço de confinamento. Em *O natimorto*, temos o exemplo do caça-talento O Agente, intermediário entre suas descobertas e quem dá a palavra valorativa sobre elas, O Maestro. Não sabemos seus verdadeiros nomes, procedimento válido também para A Voz, cantora recém-descoberta que aguarda uma chance de ser apresentada ao regente. A chegada dela à rodoviária, primeira cena narrada, inaugura um comportamento social para o protagonista: este vê na artista a companheira ideal e única para seus dias que ele pretende afastados dos ruídos rotineiros das demandas. O novo ciclo seria vivido com A Voz em um quarto de hotel, enquanto, segundo ele, for possível pagar por isso. Com o casamento morno e a suspeita de que A Esposa não sentirá sua partida, O Agente põe em curso a inusitada convivência no hotel, rompendo laços com o exterior.

No centro da cidade de São Paulo está a loja que compra bugigangas usadas comandada pelo segundo protagonista, mais um sem nome a quem chamaremos de o dono (*O cheiro do ralo*). Ele está na área comercial da mais populosa cidade do Brasil, o que não significa uma vida agitada em termos de relações e atividades. É parte da população que vai até ele, saída de diferentes, muitas vezes distantes, pontos da capital paulistana. Chegam em momento de aperto financeiro, buscando esse homem fácil de ser achado, já que passa muito tempo no seu negócio.

¹¹ Os anos acima referem-se à publicação dos livros. As datas das edições utilizadas neste trabalho são as seguintes: *O cheiro do ralo*: 2011, *O natimorto*: 2009, e *A arte de produzir efeito sem causa*: 2008.

Mais ainda depois de ter rompido o noivado sem justificativa e ter descoberto uma provocação e um prazer no mau cheiro que sai do encanamento do banheiro da sua loja. Desvencilhando-se de ligações profundas com pessoas que poderiam ser próximas, como a mãe e a ex-noiva, ele se isola em sua perspectiva de posse daquilo para o qual seu desejo acena.

Do mesmo modo, Júnior, personagem principal de *A arte de produzir efeito sem causa*, encontra-se na transição da vida engajada ao fluxo da cidade para seu oposto. Apresentado como alguém a carregar “a expressão da desilusão”, nas primeiras linhas ele salta de um vagão vazio de metrô para sua nova conjectura: o pequeno apartamento do pai e ali o sofá da sala, no qual ele passa as noites e parte dos dias deitado. Até então, o protagonista respondia por um cargo não especializado em uma pequena fábrica de autopeças e pela função de pai e marido. As três foram deixadas após decepção amorosa envolvendo a esposa e o filho do patrão de Júnior. O espaço na casa do pai, indutor de memórias de uma infância infeliz, se tornará ponto fixo para a personagem que passa a não almejar nada fora do recolhimento.

Nos três exemplos, a ligação conjugal era o último laço que atava os homens ao mundo de demandas. A partir dos pontos de ruptura situados, os compromissos inerentes às relações familiares e à convivência pressuposta no ambiente de trabalho tornam-se desinteressantes. O mote para a alteração de perspectiva das personagens localiza-se quase sempre no campo do absurdo,¹² como o evento da maravilhosa voz da cantora de *O natimorto*. De “tão pura”, a voz não se faz audível – ao que parece, nem para O Agente que se emociona ao ver a mulher a boca e movimentar os músculos da face. E, no entanto, o que aparece no enredo associado a um talento especialíssimo teria levado à decisão de O Agente de deixar a vida pregressa e se isolar na companhia da cantora. A princípio, são elementos ancoradores da estética narrativa que cria bases para uma amarração aceitável de um enredo hiperbólico no qual a experiência do habitante da cidade figura radicalizada.

A respeito dos lugares sociais em que inicialmente se inserem, pode-se dizer que tanto Júnior como O Agente não ocupavam posições de destaque antes da fase reclusa, embora não fossem miseráveis e tivessem o que comer e onde morar, diferente de parte expressiva de contemporâneos seus.¹³ Menciona-se, por exemplo, a respeito de Júnior, um rendimento de R\$ 1.300,00 mensais, “menor do que o da esposa”, insuficiente para que ele tenha alguma reserva,

¹² Lourenço Mutarelli assume, em entrevistas, inspiração em Eugène Ionesco, teatrólogo referência no que se denominou “Teatro do Absurdo”, caracterizado pelas encenações da condição humana em sua absurdidade e falta de sentido. O procedimento narrativo de Ionesco é citado de forma demorada no enredo de *Jesus Kid* (2004).

¹³ O déficit habitacional da cidade de São Paulo é calculado em 1,3 milhão de moradias, aí incluídas pessoas sem teto e as que moram de forma improvisada. Dados da Fundação João Pinheiro, estimados a partir de levantamentos feitos em 2015, disponíveis em <http://fjpdados.fjp.mg.gov.br/deficit> (consultado em 15/07/2019).

mas o dobro da renda média da população à época.¹⁴ Aos 43 anos, é descrito como um funcionário estacionado, o que se reflete na vida material e no amadurecimento. É explicitado que ele era empregado na parte administrativa da firma que nunca o registrou. O patrão bem sucedido foi seu antigo amigo do ginásio.

Um pouco diferente é o protagonista de *O cheiro do ralo*, que dá as cartas no comércio onde se compram objetos que um dia tiveram outro dono. Se a loja modesta não o inclui no topo da pirâmide econômica do país, ao menos o tira de preocupações financeiras cotidianas e alimenta sua tirania. Os clientes da loja não têm uma base sobre a qual se poderia acompanhar a fixação do preço e as negociações ficam à mercê do estado de espírito do comerciante e de sua simpatia ou antipatia pelo vendedor ou pela peça. O dono tem forte consciência do quanto o dinheiro o separa dos clientes: “Se a porta da sorte não abre, eu arrombo. Arrombo atirando nota por nota.”¹⁵ Na percepção do comerciante, as pessoas só o procuram por interesse, a exemplo do seu comentário sobre carinhos de uma garçonete a quem ele presenteou com gorda gorjeta: “Fico até emocionado quando vejo o quanto as pessoas gostam do meu dinheiro.”¹⁶

Frente a frente com o freguês que lhe expõe as mercadorias, o primeiro passo do dono para se distanciar é esvaziar o objeto de importância afetiva, separando-o da narrativa atribuída pelo antigo proprietário. À frase comum “esse objeto tem história”, ele devolve antipatia e mau humor. Em sentido oposto, vale mais o produto quanto menos o vendedor demonstra personalidade, como os que fingem não notar o mau cheiro do encanamento.

A obra de Lourenço Mutarelli, incluindo as histórias em quadrinhos, sua atividade mais longeva, é povoada por personagens desajustadas em cenário urbano. Para a convivência social que a cidade sugere, os protagonistas silenciam. Os livros não permitem fazer senão um retrato tímido da cidade narrada, o que será tentado a partir de informações relacionadas às saídas de casa das personagens de *A arte de produzir feito sem causa*. Sênior, pai do protagonista Júnior, conta que se surpreendeu ao ser abordado, “no viaduto do Chá”¹⁷ por um antigo colega de primário. A alusão a São Paulo vem junto com um susto. O fato de ser reconhecido “pelos olhos” tantos anos depois, em vez de simpatia, trouxe desconfiança a Sênior: “Isso é coisa de pederasta. (...) Imagina uma pessoa que você nem sabe da existência pensando em você durante sessenta anos?”¹⁸

¹⁴ A referência é 2008, ano de publicação do livro, quando o salário mínimo era de R\$ 415,00 e a renda média do brasileiro de R\$ 617,65. Dados em www.cps.fgv.br/ibrecps/ncm2010/NCM_Apresenta%C3%A7%C3%A3o_fim.pdf (consultado em 22/07/2019).

¹⁵ *O cheiro do ralo*, p.157.

¹⁶ *O cheiro do ralo*, p. 160

¹⁷ Viaduto no centro da cidade de São Paulo

¹⁸ *O cheiro do ralo*, p. 27.

O contrário, não ser reconhecido, é mais esperado. Vejamos a situação em que Júnior retira dinheiro da gaveta de Bruna, estudante que aluga um quarto na casa de Sênior. Após o ato, ele sai, ingere bebida alcoólica, “senta na sarjeta (...) se acomoda e adormece beijando o chão”.¹⁹ Mesmo estando a poucos metros da casa do pai, no bairro em que a família sempre morou, ninguém impede que ele passe a noite ali no chão. Há também um momento em que Sênior leva o filho a um hospital público lotado. O narrador informa que Júnior entra pressentindo “o pior”. “Doença. Internação. Morte. Sente que não é um lugar em que alguém pretenda ajudar. Ao contrário, é como se fosse uma estação de passagem para a morte. O suor se torna frio. (...) Sente-se desorientado.”²⁰ Só o levam à sala do médico após uma convulsão seguida de desmaio. O profissional, que “nem olha pra eles”,²¹ é descrito como mal-humorado, e a tomografia computadorizada, necessária para confirmar uma suspeita, só seria feita daí a três meses. Como espaço público destinado a cuidados, o hospital é inóspito.

Willi Bolle se referiu às “megacidades do Terceiro Mundo”, a exemplo de São Paulo, como as “monstruosas cidades-filhas das metrópoles europeias”²², uma vez que elas tentaram copiar o modelo de civilidade estrangeiro, repetindo eleições e gerando novas exclusões – “cidade-filha” retoma nomenclatura do Império Romano ao rebaixar as grandes cidades gregas a cidades-filhas, pois só Roma passou a poder ser designada *metrópolis* ou cidade-mãe (do grego *méter* = “mãe” e *pólis* = “cidade”).²³ Uma das faces manifestas da monstruosidade da cidade-filha mencionada é a violência urbana que costuma espreitar o ir e vir nas ruas.²⁴ Aquela em que vive o pai de Júnior é mal iluminada e deserta à noite. Ermo também é o local onde a inquilina Bruna foi assaltada: as imediações da estação de metrô Paraíso (na região centro-sul, a 3,5 km do Viaduto do Chá, onde Sênior foi reconhecido). Ao longo do enredo, Júnior igualmente é assaltado, perdendo a mala.

Porém, de modo geral, boa parte do incômodo das personagens em relação à cidade é devido à apreciação negativa que elas imaginam que as pessoas têm a seu respeito. No exemplo de Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*), isso se confirma com seu andar sempre desconfiado pelas ruas. A autovigília e a sensação de que algo nele atrai olhares de desconfiança

¹⁹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 80.

²⁰ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 182.

²¹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 183.

²² BOLLE. “Um painel com milhares de lâmpadas – Metrópole & megacidade”. Posfácio a BENJAMIN, *Passagens*, p. 1.163.

²³ “Um painel com milhares de lâmpadas – Metrópole & megacidade”, p. 1143.

²⁴ Conforme a pesquisa “Vitimização em São Paulo”, da Instituição de pesquisa Insper, realizada em 2018, 48,2% dos paulistanos já foram roubados ou furtados pelo menos uma vez ao longo da vida. Fonte: www.insper.edu.br (consultado em 04/01/2019).

são ilustradas pela reação demonstrada ao ouvir um alarme, nos primeiros dias na vizinhança do pai.

Quando Júnior passa em frente a uma loja, que está fechada como todas as outras, o alarme dispara. Desconcertante. Antinatural. Um ruído ininterrupto. Monótono. Provavelmente alguém tentou roubá-la. Ou o alarme disparou por causa da súbita mudança climática. De qualquer forma, Júnior apressa o passo. Não quer ser o suspeito.²⁵

A cena localiza um incômodo da personagem antes da acentuação – a ocorrer – do seu quadro de distúrbio psíquico. Júnior não fica à vontade no ambiente exterior e sente-se, não só inquieto, como desconcertado. Na sequência seguinte à do alarme, ele caminha até um bar próximo, um dos poucos destinos a que chega nas perambulações na vizinhança do pai. Lá encontra um homem de expressão amargurada, “outro naufrago”, descreve o narrador. O autoexame de Júnior em relação à cidade leva a ver uma atitude de cisma que ele busca confirmar na percepção do companheiro de bar a quem introduz assunto dizendo que o dia está “estranho”. O outro responde com pensamento que poderia ser o de Júnior: “Para mim, todo dia é estranho. Eles nunca me convencem.”²⁶ Enquanto o naufrago do bar desconfia que os dias não correspondem à realidade, pois esta seria um pesadelo apenas camuflado com alguns prazeres, o protagonista parece ter certeza a respeito quando faz, vacilante, o caminho de volta, a pé, pela rua que afigura-se a ele como “nebulosa”.²⁷

O estranhamento de Júnior é geral e com projetada reciprocidade. O habitante da cidade busca precisão e facilidade de leitura dos tipos que ali circulam para ter alguma segurança, para se mover em face do nebuloso à espreita. Evocando o sociólogo alemão Georg Simmel, Walter Benjamin menciona inquietude de quem convive com uma massa de pessoas inacessível e distante, em termos de conhecimento e intimidade, mas próxima fisicamente nos encontrões e meios de transporte coletivos, por exemplo. “Quem vê sem ouvir, é muito mais... inquieto do que quem ouve sem ver. (...) As relações recíprocas dos homens nas grandes cidades... distinguem-se por uma preponderância notável da atividade da visão sobre a audição.”²⁸ As inquietudes aludidas se devem ao incômodo sobre estar na presença desse concidadão sobre quem eu não sei informações, nem ouço a voz e a quem eu observo sabendo que estou, eu também, no campo de visão dele.

²⁵ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 49.

²⁶ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 50.

²⁷ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 52.

²⁸ BENJAMIN. “Sobre alguns temas em Baudelaire”, In *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 142.

Pelos exemplos já mencionados, é possível afirmar, a respeito das personagens de Lourenço Mutarelli, que, associado a outras formas de mal-estar que surgirão, está explicitamente o corpo a corpo na cidade. A dificuldade é exemplificada com a narração de um dia de folga do protagonista de *O cheiro do ralo*. Nos dias úteis, as pessoas frequentam seu comércio, encontrando-o sentado, à espera. No fim de semana, evidencia-se seu desencaixe. “Pior o domingo. / Ninguém entra, ninguém sai.”²⁹ Em um raro sábado em que decide sair de casa, cai-lhe o retrato da sua situação.

Hoje nem o café vou fazer. Hoje vou passear.
E aí já estou no carro
Saio da garagem. Só não sei para qual direção.
(...)
Dou umas voltas com o carro. Tudo fechado. Então religo a TV.³⁰

Não é diferente com Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*). A visita que ele faria a um velho colega é abortada dentro do ônibus, no qual o protagonista sente-se mal inserido ao lado de um homem que puxa conversa.

Toma uma condução. Ele sabe onde é o prédio, só não sabe qual é o apartamento. O ônibus está vazio, mas o trânsito não ajuda. F00KR9054. Correia giratória do alternador. Um homem vestido num terno amarrotado e com uma pasta 007 senta a seu lado. Suspira. Aparenta mais de trinta, menos de cinquenta. Puxa conversa.
– E esse Congresso?
Júnior finge não ouvir.
– Só dá ladrão. Você viu a última?
Júnior sua. Não consegue respirar. Levanta de forma brusca e dá sinal.
Desce no meio do caminho.³¹

A situação no ônibus pega Júnior já exaltado por não ter recebido o depósito prometido do seu último salário. Porém, mesmo perturbado, ele só interrompeu a viagem devido à abordagem. Em face da menção de Walter Benjamin sobre incômodo de ver e não ouvir, na situação atual a personagem não suportou ver e ouvir o desconhecido com quem dividia o assento no transporte coletivo. Nada mais distante do centro de interesse de Júnior do que “esse Congresso”, “as últimas” e o senhor que lhe dirige a fala. O trânsito que não ajuda, a idade imprecisa do interlocutor de terno amarrotado que porta uma pasta como a de um agente secreto famoso levam a mente de Júnior – e o narrador – à saída mecânica das planilhas de autopeças (“F00KR9054. Correia giratória do alternador”), associadas ao ofício desempenhado por ele

²⁹ *O cheiro do ralo*, p. 20.

³⁰ *O cheiro do ralo*, p. 48-49.

³¹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 67.

durante muito tempo. A combinação sufocante acarreta o gesto brusco de corpo para se levantar e sair. Aqui como na cena do alarme, quando o passo foi acelerado, Júnior foge por não suportar as situações e por aparentemente querer esconder uma identificação pressuposta – por ele ou outrem. À frente da loja, é possível afirmar que a suspeição daquele que passa no momento em que a sirene dispara é prévia, está em Júnior; e o constrangimento se dá antes que alguém o acuse.

1.2 Presente como catástrofe

A forma como são constituídos os protagonistas de Lourenço Mutarelli, evidenciando a herança de quem se dedica aos quadrinhos há quase 30 anos, constrói imagens de homens como protótipos, caricaturas de determinado morador da cidade brasileira nos anos 2000. Um tipo para quem os acontecimentos acontecem apenas. Percebe-se uma inércia de ações relacionada à dificuldade de saber o que fazer fora do lugar social compartilhado (trabalho, casa). Não criam: nem imaginativamente (artisticamente), nem novas condições de viver ou se relacionar. E, mesmo quando já estão fora da série de demandas, seguem sendo mediocres. Há muita previsibilidade neles e no que simbolizam sobre o sistema circundante: falta de amor, miséria humana, trabalho mecânico sem identificação, adoecimento, desconexão.

Ao passo que, no conhecimento encerrado nas narrativas orais tradicionais, o elemento de repetição, nuclear e apropriável, era o coração da transmissão de experiência que se dava em âmbito comunitário, nos tempos atuais, a sensação de repetição estrutural é apavorante, como expressou Olgária Matos, evocando o sentimento de monotonia profunda (*Langeweile*). Esta é definida como “a temporalidade capitalista” ou a repetição infernal encarnada no *modus vivendi* do cidadão-operário-cidadino padrão.

Na monotonia profunda – a *Langeweile*– desmorona a distinção entre brevidade e longa duração, como se a eternidade descesse do céu para a terra, convertendo-se em cronômetros e pêndulos, disseminando apatia diante de um presente condenado a repetir incontáveis vezes os mesmos cenários, desesperançados de um dia as coisas mudarem, de que algo novo possa surgir.³²

O cenário das ficções de Lourenço Mutarelli está tingido por essa tensão da opressão inescapável, um ar pesado de respirar ou como dito em um poema de Charles Baudelaire, “quando o céu plúmbeo e baixo pesa como tampa”³³. Boa demonstração é a leitura da primeira

³² MATOS, “Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea”. Posfácio a BENJAMIN, *Passagens*, p. 1125-1126.

³³ In “Spleen”, um dos poemas de *As flores do mal*.

página das três ficções,³⁴ nas quais se expõem ansiedade, desânimo, prenúncio de desando, risco e tensão como se vê no início de *A arte de produzir efeito sem causa*.

O metrô está vazio. Já passa das onze. Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala. Respira com dificuldade pela boca. Seu rosto parece uma máscara. A máscara do desengano. Ou do engano? O maquinista ou uma gravação anuncia a próxima estação. Júnior nunca conseguiu descobrir quem anuncia as estações. Levanta com dificuldade e salta. Caminha de maneira letárgica, mecânica, como se algo o empurrasse, com esforço. Carrega uma pequena mala e quarenta e três anos mal-dormidos. (...) Júnior se arrasta por uma rua deserta e mal iluminada. Três garotos surgem das sombras e caminham silenciosos atrás de seus passos. Disparam num repente, derrubando Júnior no meio-fio, e fogem levando a bagagem. Júnior caído na sarjeta, numa água empoçada, com o supercílio aberto. Júnior desata a chorar. Chora sem som e sem lágrima.³⁵

Desenhando o perfil da personagem que vai se consolidar nas páginas seguintes, Júnior, 43 anos mal dormidos, é alguém que demonstra pouca energia, inclusive para respirar. Caminha de modo letárgico, se arrasta, “como se algo o empurrasse”, da maneira que ocorre com a narrativa também, empurrada, aos trancos, em frases descritivas curtas na pulsação da respiração da personagem. Frases que tentam pegar embalo repetindo a mesma informação (como a idade e o fato de ele carregar uma mala), insistindo no nome do protagonista. Após cair no chão, o choro sai sem som e sem lágrima e a descrição que segue revela reação mecânica: “0270100424. Diodo negativo. Como se nada tivesse acontecido, Júnior se levanta e segue.” No lugar de pautar a reação pela raiva ou vontade de revidar, ele chora sem lágrimas e segue, dando a entender que não há envolvimento direto na ação, mesmo sendo ele o alvo dela.

O enredo é apoiado em arranjos espaciais asfixiantes: as habitações ocupadas pela massa de pessoas, como o pai de Júnior, pequenos apartamentos situados em ruas escuras com apertadas áreas de estar nas quais é preciso falar baixo para manter-se invisível ao vizinho a poucos metros de distância. E também em imagens opressivas a embaralhar o fora-dentro, a exemplo dos códigos das planilhas que invadem o pensamento de Júnior (e a narrativa), ou monstros que sempre chegam ao horizonte de delírio e ou/memória dessas personagens. Ilustração extremada da perspectiva coletiva da qual, mesmo negando, não se poderia escapar, como mencionado por Olgária Matos:

(...) o Eterno Retorno de Nietzsche é, para Benjamin, um tema alegórico, como também o são as especulações cosmológicas de Blanqui, ambos evocando um mundo infernal, reduzido a repetir sem tréguas as mesmas conjunções; de tal modo que a percepção do tempo esvaziado de intencionalidade e de futuro faz a

³⁴ Inseridas como anexo desta tese.

³⁵ MUTARELLI, *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 11

vida contrair-se no momento mesmo em que o tempo se prolonga indefinidamente, porque ele é repetição, destino e catástrofe.³⁶

A incapacidade de criar o novo é “a maldição da modernidade” nas palavras da autora: “Sua necessidade compulsiva de produzir novidades (...) é bem o contrário da verdadeira inovação, como o atestam as modas, sempre recorrentes”.³⁷ Seria preciso “esforço heróico” para extrair o novo do sempre igual.³⁸ Olgária Matos exemplifica com Charles Baudelaire e Walter Benjamin, transformadores da repetição do sempre igual em “objeto único e raridade”. Baudelaire, ao introduzir linguagem vulgar na poesia lírica; Benjamin ao “chocar o marxismo, pondo em relação poesia e mercadoria, política e arte, arte e técnica”.³⁹

O esforço heróico pressupõe uma adesão a seu tempo, uma visada nas luzes da época a fim de ver, para além destas, o escuro, como expressou Giorgio Agamben.⁴⁰ Escuro que guarda outra interpretação do excesso de luzes do presente. Exemplo imponente está na declaração de Walter Benjamin ao amigo Gershom Scholem, em carta,⁴¹ respondendo sobre alternativas de engajamento possíveis, diante da situação conhecida de turbulências políticas e pessoais.⁴² Benjamin afirmou que sua posição era a do observador, situado em um navio naufrago, no topo do mastro que já se desmorona. A visão panorâmica no alto do mastro, dramatizada pela iminência do naufrágio, configura o momento de perigo tão mencionado por Benjamin, a emergência que pode levar à percepção de um instante fora da continuidade, “agoridade”, “facho de trevas em pleno rosto” daquele que, momentaneamente, participou da conexão com ecos e vozes que aguardavam legibilidade.

Benjamin prefere ficar, sabendo que vai sucumbir ao naufrágio como os demais, mas toma distância para observar melhor, devotando atenção para salvar uma imagem que apenas aquele momento poderia favorecer. Os outros tripulantes também ficam, mas sem a visada. Já o tipo de gente descrita por Lourenço Mutarelli, apesar de se negar a agir conforme a manada,

³⁶ MATOS. “Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea”. Posfácio a BENJAMIN, *Passagens*, p.1126.

³⁷ “Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea”, p. 1124.

³⁸ A atitude heroica é mencionada por Walter Benjamin como o tipo da ação do próprio Baudelaire, que respondeu à cultura de massa e ao desprestígio da poesia lírica com um livro de poemas (neste caso, *As flores do mal*). Benjamin afirma (J, 60, 7, p. 382): enquanto em Nietzsche, a ênfase recai sobre o eterno retorno que o homem enfrenta com atitude heróica, para Baudelaire, “trata-se, sobretudo, do “novo” que deve ser extraído com esforço heróico do sempre igual”.

³⁹ “Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea”, p. 1125-1136.

⁴⁰ In *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2009).

⁴¹ BENJAMIN, Walter. Carta de Walter Benjamin a Gerard Scholem de 17 de abril de 1931. In: _____. *The Correspondence of Walter Benjamin* (1910-1940). Edited and annotated by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Trad. Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago: The Chicago University Press, 1994d. p. 376-378.

⁴² Referência à condição de Walter Benjamin como intelectual judeu alemão que viveu no período de ascensão do partido nazista ao poder.

perde insistentemente a oportunidade de encontrar o novo e mudar a perspectiva. De algum modo eles fogem da visão do naufrágio. Entrando dentro de si mesmos e/ou se escondendo nos aposentos fechados do navio. E, diferentemente dos lumpenproletários que receberam as apostas de Walter Benjamin pela exposição na contramão, mostrando-se como ruínas vivas da sua época, aqueles, que são também restos, não simbolizam nenhum brilho novo.

Benjamin registrou uma definição inquietante para catástrofe em suas considerações sobre a história: “a catástrofe – ter perdido a oportunidade”.⁴³ A cada vez que não se presentifica a pulsão de construir outras respostas, nova chance é desperdiçada. Esta tem sido a norma no que diz respeito à historiografia oficial, cujo norte central é a busca de “um nexos causal entre vários momentos da história”.⁴⁴ A escolha alimenta a arquitetura fixa de poderes e a sequência de injustiças, naturalizando o modo de vê-las. O anjo da história delineado por Benjamin tem uma visão total de tal processo. Onde nós enxergamos uma cadeia de acontecimentos, ele “vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés”.⁴⁵ O que a sociedade toma por progresso é sinônimo, em Walter Benjamin, do vento que sopra do paraíso, impedindo a ação tencionada pelo anjo: “acordar os mortos e juntar os fragmentos”.

A promessa de progresso que bafeja sobre metrópoles como as dos livros de Lourenço Mutarelli varre os fragmentos para longe da nossa percepção. Deste modo, não captamos a constelação de perigos que vão além da ameaça à individualidade, preocupação recorrente na vida burguesa. Como sociedade, o perigo, ou melhor, a catástrofe maior, seria o pensamento linear e ordenado que cega a percepção, provocando um afastamento da sensibilidade necessária para encontrar a oportunidade.

O conceito de progresso deve ser fundamentado na idéia de catástrofe. Que as coisas continuem assim - eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma (em *Rumo a Damasco?*): o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui.⁴⁶

Benjamin postula outro progresso, o que “não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira

⁴³ BENJAMIN. *Passagens*, N10,2, p 517. Trecho completo: “Definições de conceitos históricos básicos: a catástrofe – ter perdido a oportunidade; o momento crítico – a ameaça de o *status quo* ser mantido; o progresso – a primeira medida revolucionária”.

⁴⁴ “Sobre o conceito de história”, Apêndice A, p 252.

⁴⁵ “Sobre o conceito de história”, tese número 9, p 246.

⁴⁶ *Passagens*, N9a, 1, p. 515

vez”.⁴⁷ A afirmação segue-se à relação feita entre arte e progresso, sendo que o novo lugar a que a arte pode levar serve de definição do progresso mencionado pelo pensador. Mas, para alcançar tal estado de coisas, seria necessário algo além de uma transfiguração. Comentando a ação do historiador materialista, o teórico alemão apregoa que este deve distinguir rigorosamente o que se denomina reconstrução do que é a recomendada construção de um estado de coisas histórico, uma vez que “a “construção” pressupõe a “destruição”.”⁴⁸ Em outra passagem, ele dá uma das imagens de força necessária para empreender o novo, na especificidade, uma nova história: os objetos precisariam ser “arrancados” do curso da história: “O momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista se manifesta através do fazer explodir a continuidade histórica: é assim que se constitui o objeto histórico.”⁴⁹ Arrancar do contexto é imprescindível para ver surgir nova significação.

Mesmo não se tratando de construção da história, vamos tomar emprestada a referência à destruição nesses termos. Associada à catástrofe da chance perdida, poder-se-ia considerar que a literatura de Lourenço Mutarelli anima, via personificação, o sem saída mencionado. Claro que com um encaminhamento extremado que dá o tom da interpretação da contemporaneidade sugerida por essas obras. A noção de oportunidade perdida bem pode ser aproximada, nos exemplos literários, do sentimento descrito de que, tingidos pelo azar, os protagonistas deixavam passar as chances, como se dá com o dono da loja em *O cheiro do ralo*. O primeiro cliente descrito oferece a ele um relógio de ouro, a história de um arqueólogo espião, que lhe passou o relógio, e o nome de “um sábio, um visionário” a quem o relógio pertenceu outrora, *Soran*. O protagonista nega a oferta sem explicar o motivo do desinteresse. E recebe do vendedor uma advertência que, para nós, vale, primeiro como prenúncio de má sorte, depois, como indicativo, a ser confirmado no enredo, de que o protagonista não tem a sensibilidade necessária para captar as histórias-oportunidades que lhe chegam com os objetos:

Ele falou que eu não estava entendendo a oportunidade que se abria pra mim. Ele falou que a sorte abre suas portas para todo mundo, pelo menos uma vez na vida, mas que, se essa oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra suas portas. Ele saiu, batendo-a com toda a força.⁵⁰

Durante o desenrolar do enredo, o dono da loja, impressionado com ocorrências inexplicáveis e pela persistência do cheiro do ralo, que ele passa a ler como mensagem do

⁴⁷ *Passagens*, N9a, 7, p. 616.

⁴⁸ *Passagens*, N7, 6, p 512.

⁴⁹ *Passagens*, N10a, 1, p 517.

⁵⁰ *O cheiro do ralo*, p 10.

inferno, lamenta não ter comprado o relógio.⁵¹ E, no entanto, em um dia de más notícias relacionadas à atendente de lanchonete em quem estava interessado, o protagonista recebe na loja novamente o cliente que havia levado o relógio e, sem reconhecê-lo, desconta sua ira, batendo no cliente, acionando o segurança e a polícia para quem a situação é narrada de modo invertido.

Não só, mas também pelos infortúnios, eles são personificações da catástrofe. E é surpreendente que são eles também – narrados – que nos fazem ver o que possivelmente não veríamos. Sobretudo quando tomados em conjunto, expõem suas absurdas e miseráveis condições e, dessa perspectiva, podem chocar nossa previsibilidade. De outro modo, tal tipo de farrapo humano dificilmente seria alvo de atenção. Ao desenhar o contorno das sombras do presente, não necessariamente iluminadoras, de modo nenhum salvadoras, a literatura talvez chegue perto de ensejar outro sentido de progresso, por vias tortas, mostrando um tipo de pessoa que nunca vai agir na direção do progresso convencionado como desenvolvimento. Será que a agressividade quase ofensiva, advinda do confronto com modos de vida próximos do parasitário, mobiliza uma destruição de um estado de coisas? É, de algum modo, uma interferência em alguma continuidade de percepção?

Essas faíscas de incompreensão ganham um fôlego muitas vezes em vista da parte mais insignificante, mesmo em um universo nebuloso como o é o ambiente em que se encontram as personagens de *O cheiro do ralo*. Uma das clientes da loja fétida, a trêmula usuária de drogas⁵² que leva objetos para vender (descrita como “Ela é osso e pele caída. Ela é toda hematomas.”)⁵³ é a única que poderia chegar perto de uma atitude de levante. Como nesta obra o protagonista está na posição do detentor do poder econômico, os clientes acatam a submissão e também as ironias e as humilhações. A que se apresenta mais frágil, pela dependência química e condição de penúria, é quem rompe a corrente de poderio dele. Depois de ter vendido muitos objetos por preços depreciados e de ter tirado a roupa para que o dono da loja se masturbasse, expondo fragilidade existencial e física, ela vira o jogo na última visita. Após esperar pela sua vez, a jovem apresenta-lhe um revólver e atira nele. A decisão dela se dá ao tomar consciência de que o dono da loja forjava informações, desconsiderando-a como interlocutora. Sua mão trêmula, mas certa na hora do tiro, era o veículo de algo nela que ainda vivia – uma ética? – e que se revoltou em sua última força de discernimento.

⁵¹ Há também outro símbolo de azar: por duas vezes, ele é atingido por fezes de pombo na cabeça.

⁵² No livro nenhuma personagem é identificada pelo nome. Os clientes são apresentados como “ela” ou “ele. O ritmo nesta narrativa em parte é calcado nas trocas de clientes da loja marcadas pelas expressões “Ela entra.” Ou “Ele entra”.

⁵³ *O cheiro do ralo*, p. 82.

1.3 Burguês e pós-burguês

O cenário em que as oportunidades surgem sem serem alcançadas não é diferente daquele em que zanzam os protagonistas entrando e saindo de situações corriqueiras da convivência urbana sem que, no entanto, haja envolvimento com elas. Na modernidade descrita por Walter Benjamin, a perspectiva da massa é tão inevitável e atraente como reveladora do grande fantasma que vem a ser a diluição da personalidade em meio a ela. A pessoa da cidade, irremediavelmente engajada no coletivo que reforçava mundo afora o padrão de produção e consumo capitalistas, estava apavorada com a possibilidade de perder a individualidade. No período (século XIX) e no espaço (Paris, sobretudo) focados por Benjamin, a imposição de controles era um dos mecanismos com vistas a saber quem estava na multidão de almas e se tais pessoas poderiam representar risco ao corpo da cidade. A exemplo do que o pensador alemão menciona sobre a substituição da assinatura pela fotografia⁵⁴ como modo de identificação da pessoa no século XIX. Perante a criminalística, a nova técnica significou “a conquista sobre o incógnito do ser humano”.⁵⁵

Restringindo-se ao que está no ensaio de Walter Benjamin, infere-se que os registros pretensamente duradouros e sem questionamentos do ser humano, propiciados pela fotografia, não servem para tranquilizar a população, assim como não servem os mapeamentos genéticos e de localização de hoje. Tais registros das técnicas de controle visavam conhecer os habitantes da cidade em suas funções e cumprimento de deveres obviamente, não como individualidades. Por isso, a essa tentativa de mapeamento, o burguês rico do século XIX reagia, tentando afastar o risco de ser fichado como os demais, o que significaria novo alheamento da posição de destaque imaginada por ele.

Com vistas a preservar uma marca pessoal, o burguês, afirma Walter Benjamin, respondeu à ameaça abrigoando-se em sua casa-refúgio, forrada de pelúcia e outras texturas receptivas ao registro de vestígios: “Para o estilo Makart do final do Segundo Império, a moradia se torna uma espécie de cápsula”. O interior é concebido como um “estojo do ser humano” que vai receber seus pertences, preservando seus vestígios “como a natureza preserva no granito uma fauna extinta.”⁵⁶ Contra o descartável e massivo, o burguês reage, pois, quer durar e quer ser *um*. O habitante dessas casas busca construir uma identidade ou

⁵⁴ Na Exposição Universal de Paris de 1855, a segunda mundial (a primeira foi em Londres, em 1851) houve uma apresentação especial dedicada aos avanços da fotografia, então em pleno desenvolvimento de técnicas reprodutivas.

⁵⁵ BENJAMIN, “Paris do Segundo Império”, In *Obras escolhidas III*, p. 45

⁵⁶ BENJAMIN, “Paris do Segundo Império”, sequência de citações na p. 44.

individualidade, que, na verdade, já haviam se tornado inviáveis na metrópole. Pode-se dizer que era uma luta por posição, algo longe das personagens de Lourenço Mutarelli.

Ainda dialogando com Walter Benjamin, o modo de inserção na cidade separava os tipos de cidadãos, sendo que, para ele, o herói⁵⁷ da multidão era o *flâneur*, empenhado em fazer “botânica no asfalto”,⁵⁸ fútil e insignificante aos olhos dos passantes conectados à ordem produtiva. Oposto ao enclausurado burguês, a diferença determinante do *flâneur* em relação àquele é o fato de estar exposto. É o passeador que caminha no ritmo de outrora com ar atrevido de quem olha tudo na condição de estar um passo distante. Mesmo que ele tenha nascido na cidade, age como um estranho nela, tomando-a, não como sua cidade natal, diz Benjamin, mas como um cenário de teatro.⁵⁹

No *flâneur*, a distância de observação ou o estranhamento não o afastam fisicamente da massa. Choques e encontrões da urbe fazem-no tomar a multidão como um “reservatório de eletricidade”⁶⁰ no qual ele mergulha em experiência narcótica. É bom que se diga que a vivência inebriante não apaga o fato de ser ele também um resto social, inexpressivo do ponto de vista da ordem econômica e, por isso mesmo, em risco. Mas esse abrigo precário é o único almejado pelo *flâneur* que faz da rua seu interior – no caso de Paris, a relação exterior e interior foi estreitada pela presença das passagens comerciais (ou galerias) em alta no período focado por Benjamin.

Burguês e *flâneur* são para a presente reflexão modelos de resposta aos desafios da convivência na cidade tomados de modo mais ou menos estáticos como, respectivamente, o que foge e o que fica. De modo geral, é difícil pensar as ações das personagens de Lourenço Mutarelli em termos categóricos, uma vez que elas encarnam uma fuga da cidade, ao mesmo tempo em que parecem entestar uma exposição, ao menos em termos de intensidade de presença, na convivência com as poucas pessoas com quem se encontram no espaço fechado. É possível inferir que eles já têm consciência sobre o fracasso diante dos indicadores médios de desempenho social; são sobras jamais destacáveis em seus papéis. Mas algo importante a considerar é que os protagonistas, apenas nos primeiros momentos, se medem pelas régua gerais. Depois, passam a ignorar os parâmetros consensuais enquanto indicadores de necessidade de engajamento. Tal percepção tira-os do lugar de derrotados, não significando que eles passam ao de laureados.

⁵⁷ Benjamin se inspira em Charles Baudelaire ao falar dos heróis da modernidade eleitos pelo poeta: o *flâneur*, o *dândi a prostituta*, o *trapeiro*, o *conspirador*, o *apache*.

⁵⁸ BENJAMIN. “Paris do Segundo Império”, p 34.

⁵⁹ BENJAMIN, *Passagens*, J66a, 6, p 392.

⁶⁰ BENJAMIN. “O flâneur”, In *Obras escolhidas III*, p. 221.

Portanto, há diferenciação dos motivos que levam o burguês do século XIX e as personagens das ficções em questão, no início do século XXI, ao espaço fechado. E as medidas de comparação também são diferentes: nas narrativas recentes, o aberto não é tão aberto, nem o fechado tão fechado, como teremos a oportunidade de observar. Com isso, fica inviável a separação em esferas e, em contraposição, erguem-se interrogações para a questão do espaço encenado. Tomemos a saída de cena de O Agente, em *O natimorto*, livro no qual o absurdo inicia com a virada da personagem, que vinha trabalhando como agente musical, aquela pessoa que opera e agencia negócios alheios, descobrindo talentos e intermediando a carreira destes. Ocupação para a qual a proatividade é um pré-requisito, o oposto do que se vê durante o desenrolar da maioria das ações com o protagonista escornado na cama do hotel, sem interesse em realizar ações mínimas de cuidados pessoais e negando-se a sair do quarto.

As referências expostas permitem afirmar que ele vivia à sombra de O Maestro e de A Esposa e, no entanto, era um trabalhador mediano que cumpria suas demandas, desfrutando de situação de relativo conforto material (é citado que O Agente possui uma casa e conseguiu guardar economias). A chegada da cantora à capital foi o estopim para que a personagem resolvesse abandonar a convivência familiar e de trabalho. O cruzamento com A Voz, elemento estrangeiro na cidade, e a conseqüente paixão por ela, voltam-no para um tipo de exposição que em nada se parece com a do *flâneur*. Sobretudo porque a experiência deste é de convívio com a rua, sendo que seu próprio corpo exposto no ambiente público é o que ele apresenta para aparar os choques da convivência.⁶¹

O Agente quer a fruição exclusiva da presença da cantora e deseja se expor – somente a ela – do jeito que sabe, mergulhando na experiência de fechamento no quarto de hotel e narrando à sua acompanhante casos impressionáveis com moral da história. E promete ouvidos dedicados ao talento da artista que, no modo de entender de O Agente, escapa a todos os demais como as nuances do seu pensamento. Tal convivência elimina seu interesse pelo exterior. Então, a ida dos dois para o hotel, que ela aceita por conveniência (“Quanto a mim, creio que minha carreira teria mais chance se eu ficasse por aqui, na capital.”⁶²) justifica-se para ele não como a migração para uma situação de conforto, mas como a retirada do convívio insosso para outro que prometia ser diferente. O recolhimento não se apresenta como a de alguém que sai e segue agindo dentro da premissa de ocupação da cidade, indo ao exterior de determinada forma e

⁶¹ A propósito Benjamin afirmou: “Baudelaire abraçou como causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque”. In “Sobre alguns temas em Baudelaire”, *Obras escolhidas III*, p 111.

⁶² *O natimorto*, p 42.

buscando lá objetos materiais que confirmam no espaço íntimo o que é só seu (as fotos reveladas, o sofá macio onde se deixa a marca do peso do corpo etc.). Esses dão as costas para o exterior sem pesar.

Nos três enredos opera uma forte percepção sobre o mundo: os protagonistas sentem-se cercados de inimigos. Após alguns dias de convivência no quarto de hotel, O Agente apresenta à cantora sua versão sobre “males inevitáveis”, mencionando o livro *O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer. À indagação dela sobre um fatalismo sugestionado na sua fala, O Agente argumenta que o pensamento do filósofo que ele admira leva, na verdade, a um “distanciamento da paixão”: “Schopenhauer viu o mundo desnudo de seu véu.”⁶³ É assim que O Agente percebe o mundo: desmascarado das ilusões que seriam comuns ao restante das pessoas.

A citação do filósofo alemão, comum em outros momentos da obra e das falas de Lourenço Mutarelli,⁶⁴ faz alusão aqui ao “véu de Maia”, tópico que Schopenhauer tomou de empréstimo do hinduísmo e que aparece em sua obra como sinônimo de uma ilusão generalizada do ocidente a cobrir a verdade, sendo que esta seria saber que o mundo é não-dual e, portanto, regido pela unificação, na qual o sujeito não estaria separado do restante. A aparência múltipla da realidade sensível seria, portanto, ilusória. Nas palavras do filósofo:

O olhar grosseiro do indivíduo é turbado por aquilo que os Hindus denominam o véu de Maia: Em lugar da coisa em si não vê mais que o fenômeno no tempo e no espaço, no princípio de razão. Com tal modo de conhecimento, tão limitado, não apreende a essência das coisas que é uma só; vê somente os fenômenos que aparecem isolados, divisos, inumeráveis, diversos e não menos contrários.⁶⁵

Conforme Deyve Redyson, pesquisador do diálogo Schopenhauer-Oriente, Maia – ou Māyā – é uma divindade a quem os orientalistas atribuem características de criação e, ao mesmo tempo, de ilusão, como se ela fosse a causa e o efeito do mundo, ambos transitórios. “No hinduísmo o mutável é irreal e o imutável é o real, portanto o transitório é falso e apenas uma miragem fantasiosa.”⁶⁶ Nas obras literárias, o véu é atribuído às demais pessoas, não aos

⁶³ *O natimorto*, p. 63.

⁶⁴ Schopenhauer é citado diretamente também em *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* e em entrevistas do autor. Como no depoimento sobre o álbum em quadrinhos biográfico *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*: “tinha acabado de ler “O Mundo como Vontade e Representação” [do filósofo Arthur Schopenhauer] e estava muito abalado porque batia com idéias e sensações que eu tenho desde a minha infância”. (In CANÔNICO, Marco Aurélio. “Mutarelli une filosofia e ficção em biografia”. Folha de S. Paulo, 06/02/2006). Mesmo não sendo escolha metodológica relacionar vida e obra (no primeiro plano, já que distanciamas também não é o caso), a fala do autor será convocada quando julgarmos oferecer contribuição para ampliar o alcance de alguma percepção.

⁶⁵ SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e representação*, p 124.

⁶⁶ REDYSONN. “Schopenhauer e o pensamento oriental: entre o hinduísmo e o budismo”, p 7.

protagonistas. O modo de eles tomarem o exterior (a percepção social) não se restringe ao âmbito da ação das personagens. Trata-se de um entendimento de fundo nos três livros em vista, que, em determinadas circunstâncias, sobressai como pensamento elaborado e, em outras, é pressuposto pelas reações das personagens e ainda pela montagem narrativa.

Para destacar um exemplo em que tal entendimento orienta o modo de construção narrativa, voltemos a *O natimorto*, narrado pelo protagonista. Ao relatar acontecimentos na presença de A Voz, prevalece a descrição encadeada colada aos muitos diálogos. Quando a cantora sai e o pensamento do Agente-narrador passa ao primeiro plano, irrompem violência e o protecionismo contra o mundo mau. Nessas circunstâncias, contaminada pela ansiedade daquele que se sente abandonado, a narrativa é ligeira nas frases, abrupta no que joga para o leitor, e compartilha só com quem lê o que deve ser ocultado de A Voz: a identidade monstruosa de O Agente e o rancor nutrido pela cantora, aí igualada ao restante. Graficamente, esses momentos são apresentados como estrofes de poemas com frases divididas e recuo diferente na página.

Flashes
estouram,
acionando a teia.
Procuro ranger os dentes
com a língua entre eles.
Vai se foder!
Guardo forças.⁶⁷

Dentre os procedimentos a suportar o sentimento em relação ao exterior neste livro estão as histórias impressionáveis narradas por O Agente, por meio das quais é incluída a reflexão. Elas são ainda a tentativa de retirar de A Voz o véu que impediria sua concordância com o modo de pensar do companheiro. Em um dos casos, ele rememora um poço desativado no quintal da avó, procurado para suas brincadeiras infantis com os primos. Para mantê-los longe do buraco, seu tio fabulou um monstro que habitava o lugar. Um primo – depois nos é revelado que era, na verdade, o próprio O Agente – se descuidou e caiu no poço, cujo fundo conservou um resto de água suficiente para que seu rosto pudesse ser nela refletido. Depois do resgate, perguntada sobre o monstro, a criança afirmou: “Ele é como nós. Todos somos monstros.”⁶⁸

Então, se o estranho e o familiar estão unidos, se todos são monstros, na reunião monstruosa que é a convivência em espaços comuns, não é possível confiar em ninguém. O ataque pode se dar a qualquer momento. O Agente encerra a exposição para A Voz com o

⁶⁷*O natimorto*, p. 122.

⁶⁸*O natimorto*, p. 27.

seguinte comentário: “E, agora, percebi que aquilo que, por equívoco meu primo julgou ser a verdade, é realmente a mais absoluta das verdades.”⁶⁹ A propósito disso, temos a verbalização do dono da loja de *O cheiro do ralo* destinada à ex-noiva com quem ele rompeu repentinamente um mês antes do casamento: “Eu não gosto de você. Eu não gosto de ninguém.”⁷⁰ Mais um exemplo expressivo está em outro livro do mesmo autor, *Nada me faltará* (2010). O protagonista Paulo igualmente se isola em espaço fechado, desta vez a casa da mãe, onde passa a viver vida vegetativa, não demonstrando tristeza pelo desaparecimento da esposa e da filha. Questionado sobre explicações para o sumiço misterioso das duas, ele diz a um psicólogo: “Eu não sinto nada por elas. Elas não fazem, absolutamente, falta nenhuma. No fundo, doutor, para ser sincero, não consigo sentir afinidade ou emoção alguma em relação a nenhuma criatura.”⁷¹

Amparado por esse repúdio à vida social, os enredos compõem perfis que já não são como o burguês ou o flâneur. Os protagonistas de Lourenço Mutarelli, pelos desligamentos mencionados e, como se verá, pela perturbação demonstrada, ficam pairando, sem encontrar inserção nos espaços simbólicos urbanos. De início, eles contrariam a lógica dos encaixados por abdicarem dos papéis de bons cumpridores (maridos e funcionários, especialmente), e a seguir contrariam a perspectiva dos párias para quem o Estado costuma sugerir destinações certas: a regeneração com o trabalho ou o selo de um diagnóstico e as ações consequentes deste. Certamente, essas personagens são o reverso dos trabalhadores que “constroem” as cidades, como é a tipificação corrente de um tipo de pessoa inserida na previsibilidade média.

Aqui cito os outros protagonistas da literatura de Lourenço Mutarelli para ilustrar a irmandade de tipos flutuantes. Em ordem de aparição, Eugênio (*Jesus Kid*, 2004), escritor sem sucesso e falido que aceita proposta absurda de se isolar temporariamente em um hotel sem possibilidade de ir ao exterior; Miguel (*Miguel e os demônios*, 2009), policial desconectado da sua atividade, do filho e da namorada, respaldado por ambiente com violência naturalizada; Mauro (*O grifo de Abdera*, 2015), um escritor que não consegue existir sem a sombra de outro: primeiro um autor de fachada que o interpreta publicamente, e depois sua vida passa a correr em paralelo com a de um decadente professor de educação física; George (*O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, 2018), nova identidade de personagem que se embriaga de álcool e indiferença em Nova York, para onde vai por encaminhamento de um programa – que ele desconhece – de proteção a testemunhas.

⁶⁹ *O natimorto*, p. 27.

⁷⁰ *O cheiro do ralo*, p. 19.

⁷¹ *Nada me faltará*, p. 79.

A literatura de Lourenço Mutarelli, se não deixa de aludir ao cenário urbano e aos desajustes psíquicos partilhados com boa parte da população da cidade atual, ⁷² não fornece matéria para inserção das personagens. Porém, o gesto de narrá-los cria um espaço de circulação e ação para eles (no mínimo enquadramento) que, na regra, é negada a pessoas dessa natureza.

1.4 Desalento na antessala do inferno

O desengajamento das personagens em relação ao exterior é mais intrigante quando se percebe que são eles é que desistem. É, se se pode dizer que haja, o único protagonismo deles, mesmo que isso tenha relação com o fato de eles serem preteridos, sempre desimportantes. O desalento, na situação das personagens, tem a ver com a constatação de que a cidade não vale a pena e de que eles não estão perdendo com o isolamento.

Mesmo o dono da loja em *O cheiro do ralo*, que é mais ativo se comparado aos outros dois, não tem interesse pelas pessoas que chegam a seu estabelecimento. Só isso explica seu método de trabalho, recebendo os visitantes sob escolta de um segurança e uma secretária que organizam e fazem esperar até chegar a vez de se encontrarem com aquele que decide se o objeto ofertado vale ou não vale. A multidão é filtrada usando os empregados como intermediários para levar ao anfitrião somente os autorizados. Notável que, além da secretária, o estabelecimento tenha um segurança. Ele não deixa esquecer a distância, reforçada pelo descaso do comprador para as histórias pessoais que os vendedores contam a respeito dos objetos levados até ali.

No desinteresse pelo outro e na gratuidade dos gestos, conseguem ser tão absurdos quanto um personagem clássico como Meursault (*O estrangeiro* ⁷³) considerando a banalidade da situação que levou este último a cometer um assassinato justificado com o argumento de que “foi por causa do sol”. As explicações de Meursault ao advogado e ao juiz confirmam coerência da argumentação que atesta a indiferença do assassino. E até aqui é preciso dizer que, apesar do protagonista de Albert Camus também não sinalizar para nenhuma percepção diferente da frieza e aceitação do que estava tal qual era, ele se deixava orientar pelo sol e demonstrava apreço pelos passeios ao ar livre, duas ações enlevadas que não caberiam no exemplo do brasileiro.

⁷² As personagens apresentam sinais de ocorrências psíquicas que, se nomeadas de modo taxativo nos textos, poderiam receber caracterizações atuais comuns, como pânico, propensão maníaca, psicose, compulsão, entre outros. O assunto será tratado no capítulo 3.

⁷³ CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

Indo mais longe na tradição literária e no tempo, na busca de um lugar social para as personagens de Lourenço Mutarelli, encontramos uma associação profícua com o vestíbulo ou pré-inferno tal como descrito em *A divina comédia*. Tomado como imagem, o vestíbulo ajuda no cercamento à questão: esses homens estão apartados da cidade e ainda na cidade, onde exatamente no âmbito das relações sociais? Na arquitetura do mundo além-túmulo criada por Dante Alighieri, o Inferno é uma complexidade de partes divididas segundo as penas destinadas a cada grupo de pecadores. É pelo Inferno que o poeta inicia sua viagem aos três reinos do além-túmulo, que compreende também Purgatório e Paraíso. Como expressou Otto Maria Carpeaux,⁷⁴ no Cosmos construído por Dante, o Inferno é considerada a parte mais “interessante” e humana – “e nesta afirmação se esconde um dos julgamentos mais graves que já se pronunciaram contra a humanidade”. O Inferno de Dante compreende vestíbulo e mais nove círculos localizados como em escada descendente para o fundo da terra, na escavação formada com a queda de Lúcifer do Paraíso. Quanto mais grave é considerada a falta, mais dura será a pena e mais ao fundo do fosso a alma estará, perto de onde reina o anjo rebelde.

Guiado pelo poeta Virgílio, Dante atravessa a porta do reino dos terríveis castigos e lê, no alto, assustadora inscrição finalizada com “deixai, ó vós que entraís, toda esperança”. Do lado de dentro, vislumbram imediatamente o Vestíbulo, lugar destinado aos que viveram sem ter merecido louvor nem censura infamadora, como explicou Virgílio. O crime deles é ter se esquivado de escolhas e de determinação. Os céus os desterraram e o profundo Inferno não os quis receber.

Lembrança deles o mundo rechaça;
 misericórdia, e justiça, os ignoram.
 Deles não cuides mais, mas olha e passa”.
 (...)
 Certo então fui, no entendimento meu,
 que o abjeto grupo aquele era da gente
 que a Deus despraz e ao inimigo seu.

Esses, de quem foi sempre a vida ausente,
 estavam nus, às picadas expostos
 de uma nuvem de vespas renitente.⁷⁵

Em conformidade com Carpeaux, o Vestíbulo é o “pré-Inferno dos covardes e indecisos, que são os marginais da sociedade cósmica.” “*Non ragioniamdilor, ma guarda e passa*” (“Deles

⁷⁴ Otto Maria Carpeaux, *História da Literatura Ocidental*, Vol 1, parte III (“A Transição”), capítulo I (“O Trecento”), s/n. Arquivo online na Biblioteca do Senado Federal, disponível em https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/528992/000826279_Historia_Literatura_Ocidental_vol.I.pdf?sequence=1 Consultado em 21/10/2018.

⁷⁵ ALIGHIERI. *A divina comédia – Inferno*, p. 39 (tradução Ítalo Eugenio Mauro).

não cuides mais, mas olha e passa)”, adverte Virgílio no livro de Dante, reforçando, ele também o quanto seria vão se ocupar dos que ali estão. O castigo para esses seres consiste em serem continuamente picados por nuvens de vespas e obrigados a correr sem descanso atrás de uma bandeira sem significado – ela se movimenta rápido não sendo possível ver o que ela veicula. Estarão eles eternamente atrás de algo que nunca saberão o que é.

Estes “marginais da sociedade cósmica” são chamados ignavos, derivado do latim *ignavus*,⁷⁶ adjetivo que caracteriza pessoa com falta de vitalidade, inação; indolente, negligente, preguiçoso, remisso; ou ainda fraco de ânimo; covarde, medroso. Não devotaram fidelidade a Deus, mas não são rebeldes. Tampouco se empenharam em construir outro modo de pensar ou agir como os sábios conduzidos ao castelo do Limbo. Mesmo na arquitetura do Inferno de Dante, os ignavos estão à parte. O Vestíbulo se localiza dentro dos portões do Inferno, mas antes do Rio Aqueronte, que leva aos círculos da cavidade infernal, dos quais o Limbo é o primeiro. Ou seja, as almas dos ocupantes do Vestíbulo estão isoladas das restantes também pela travessia do rio.

Os habitantes do Vestíbulo são diferentes dos do Limbo, apesar de os dois serem espaços, de certa forma, de indecidibilidade. Mas os do Limbo, ainda que não tenham alcançado a graça divina, são mais nobres, pois a população ali se constitui de almas de crianças não batizadas, virtuosos que viveram antes de Cristo e pagãos. Elas não são merecedoras das torturas infernais e, por outro lado, não alcançaram o Paraíso por não cumprirem o requisito da fé e do encontro com o Deus cristão. É no Limbo que Dante aloca os poetas Homero, Horácio, Ovídio e Lucano e ainda personagens mitológicos e pensadores gregos e latinos que o precederam, como Arisóteles, a quem Dante destaca, e ainda Platão, Sócrates, Heráclito, Tales, Demócrito, Sêneca, Avicena e muitos outros. Estes se diferenciam por estarem em um centro de luz – em oposição à escuridão geral do ambiente infernal –, encastelados em aparte verde, regado com águas de um riacho.

A indecidibilidade sobre os ignavos não faz deles candidatos à saída do Inferno, ao contrário, estão condenados eternamente à permanência. De novo o Limbo se diferencia, pois, a única exceção de alguém que escapou do Inferno, narrada por Virgílio, foi quando um rei poderoso desceu ao Limbo para resgatar justos que, apesar de terem vivido antes de Cristo, não deixaram de professar a fé na salvação, como os citados Adão, Noé, Moisés, Abraão, Raquel, David e Israel, figuras do Velho Testamento salvas do Limbo.

⁷⁶ Dicionário Michaelis que descreve também o substantivo ignávia: 1 qualidade de ignavo 2 Falta de coragem ou bravura, covardia.

Para o pesquisador Miguel Ángel Fuentes, Dante é mais duro com os ignavos do que com os condenados por outros vícios, uma vez que, na *Divina Comédia*, a misericórdia e a justiça os desdenham. Ele explica que há ignavos mais “brandos” também no Purgatório, onde irão se purificar para ascender ao Paraíso, mas isso não abarca os preguiçosos e acidiosos do Vestíbulo. “Nem frios, nem quentes, como os define o Apocalipse (3,15)”.⁷⁷ Não estão entre os eleitos de atenção de Deus, nem do demônio.

Interessante pensar que, em termos arquitetônicos e de construção civil, vestíbulo é um local inócuo do ponto de vista da convivência que se dá na sala ou no salão. Os manuais de construtores definem vestíbulo como um *hall*, antessala, saguão ou passagem entre a entrada e o interior de um edifício com ligeira diferença entre a concepção moderna e a arquitetura romana: “Na arquitetura moderna, vestíbulo normalmente se refere a uma pequena sala ou salão entre uma entrada e o interior do edifício ou casa. Na arquitetura romana, vestíbulo se refere a uma área parcialmente fechada entre o interior da casa e a rua.”⁷⁸

Uma vez mais considerando as personagens de Lourenço Mutarelli em suas relações com a cidade, temos que esse lugar não-lugar combina com a suspensão social deles. O vestíbulo transposto para o mundo dos vivos é o lugar de não realizar. Onde mais se pode alocar personagens que não alcançam êxito nas poucas proposições feitas, como Júnior (*A arte de produzir efeito seu causa*) que, diante do afastamento do seu filho de 13 anos, não concretiza a ação de telefonar para este? Chega a discar o número, mas falta coragem para falar. “Não tem nada para dizer. Sempre foram distantes. No fundo é só um garoto. Nunca desenvolveu esse vínculo. (...) / Foda-se também. / 9001083432. Garfo de partida.”⁷⁹

Assim como um interesse rápido pela inquilina do pai, nunca materializado em expressão, chegar à casa de Horácio, um ex-colega de escola, é outro projeto jamais alcançado. O objetivo era levantar dinheiro emprestado e pedir abrigo por um tempo para aliviar o clima na casa do pai, mas a falta de vontade de realizar a ação foi maior: “Quer voltar para o sofá, entrar em si mesmo, mas sabe que não pode. Já não suporta o ar repreensivo do pai. (...) Tira outro saldo, e nada. Amaldiçoa o ex-patrão e a vida. Resolve apelar novamente a Horácio e ruma para sua casa.”⁸⁰ Como não tem, nem procura o número de telefone do Horácio, pega um ônibus em direção à casa do ex-colega, mas, sentindo-se confuso, para muitos pontos de ônibus

⁷⁷ FUENTES, Miguel Ángel. “*La Pereza e la acedia*”. *Verbete da Enciclopedia Espano Católica Universal Mercabá*, disponível em http://www.mercaba.org/ARTICULOS/V/VICIOS/pereza_acedia.htm, consultado em 22/10/2018.

⁷⁸ In Dicionário da construção civil E-Civil. Disponível em <https://www.ecivilnet.com/dicionario/o-que-e-vestibulo.html> Acesso em 12/12/2018.

⁷⁹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p 102.

⁸⁰ *A arte de produzir efeito sem causa*, p 72.

antes. No total, são três ensaios de tentativas de chegar à casa. Em uma delas, gasta seus últimos R\$30,00 em cerveja e conhaque em bar vizinho à residência do amigo que estava em horário de trabalho. No bar, apercebe-se do absurdo que é procurar Horácio àquela altura da vida e volta a pé para a casa do pai.

Os melhores exemplos da correspondência da imagem desses homens ao perfil de ignavos são os símbolos de não realização e de impotência que aparecem em *O natimorto*. Um deles é a já citada voz que não se projeta no ar, a “Voz da Pureza”, como o protagonista chama também a portadora do dote misterioso. Ela canta, mas os impuros ouvidos humanos não ouvem nada. Há ainda o simbolismo do natimorto, admirado pelo protagonista e que diz respeito ao bebê que só viveu dentro do útero da mãe e, portanto, longe de qualquer preocupação em sobreviver por si mesmo. Os dois serão retomados oportunamente com maior atenção. Um terceiro modo de louvar o não realizado como modo de viver em *O natimorto* é a condição visada por O Agente como saída para sofrer menos com a infidelidade da sua esposa. “Porque há alguns meses eu venho procurando me tornar assexuado, me disciplinando para isso.”⁸¹ A fala da personagem para a mulher que ele acabou de conhecer e a quem fez a proposta de viver como um casal no hotel, mostra seu patético modo de se relacionar com o que lhe desafia.

O lugar suspenso em que estão Júnior, O Agente e o dono da loja não se constitui em um limiar fecundo, mas em um anexo sem vida e sem luz. Tão mais se torna um espaço de não comunicação dentro da sociedade quanto mais se nota que as personagens interessam cada vez menos a qualquer forma de poder de onde vem também o sentimento de proteção na cidade. Não interessam porque não se engajam – na resposta coletiva, ou como mão-de-obra, ou como alvo de investimento afetivo, nem mesmo como portadores de diagnósticos a serem inseridos em linhas de tratamento. São, como os ignavos, pacientes do que seria a sua condenação: existir ali em determinado lugar. Só vivos porque não mortos.⁸²

1.5 Desorientação na cidade não inventada

O lugar suspenso a que nos referimos, espaço dos que não sentem hospitalidade no grupo principal, é um dos elementos a impossibilitar, pela via das ficções, a configuração de um limite seguro para denominações, especialmente a respeito da cidade que ali se configura.

⁸¹ *O natimorto*, p. 30.

⁸² O título da adaptação cinematográfica de *A arte de produzir efeito sem causa* é “Quando eu era vivo”, alusão a uma frase dita por Júnior, após Bruna notar suas mãos frias: “Quando eu era vivo, elas eram mais quentes”. In *A arte de produzir efeito sem causa*, p 123.

As personagens perdem o passo coordenado com a cidade, balançando também a imagem que dela a literatura poderia fazer. Retomemos em *A arte de produzir efeito sem causa* a passagem do protagonista Júnior pela casa paterna, que vai se delineando como permanência, uma vez explicitada sua inapetência pela vida engajada. Na sequencialidade do seu sentimento em relação à convivência urbana, iniciado com o isolamento após abandonar o trabalho e o casamento, a etapa seguinte é a desorientação espacial.

Em determinado momento, ele demonstra desgaste mental e passa a esquecer os nomes de pessoas e coisas. Nessa situação, ele sai para espairecer e caminha em sentido contrário ao bar costumeiro. Confuso, Júnior para em uma loja, tenta, mas não consegue explicar o que busca, é acometido por um ataque e precisa de ajuda para chegar à casa de Sênior, seu pai. O narrador, muito próximo e empático com a personagem, afirma: talvez seja a memória da cidade que esteja se perdendo. “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.”⁸³

A frase alude a uma conversa em que Júnior relata a Bruna um *insight* seu sobre a necessidade de reinventar, a cada manhã, “tudo” de novo para ser quem somos: com o sono, adormece algo que precisa ser refeito pela ação da memória de cada pessoa. No exemplo da desorientação de Júnior, o narrador transforma a cidade em coisa, corpo, que se distancia caducando. Nas outras ficções também a sensação de inadequação das personagens aproxima os enredos: o dono da loja (*O cheiro do ralo*), já sabemos, roda no centro da cidade a esmo no dia livre, sem chegar a um destino; e O Agente (*O natimorto*), uma vez instalado no hotel, não crê mais nos guias de localização do exterior: “Espero / que ela perceba/ que, mesmo quando saímos, / não vamos/ a parte alguma.”⁸⁴

Gilberto Araújo notou como aspecto geral o fato de os protagonistas de Lourenço Mutarelli serem retratados em “estado de hóspede”⁸⁵, o que inicialmente se mostra em um vagar pela rua “sem bússola”, como estrangeiros. Isso até que o exterior para de significar qualquer atrativo e eles passam a se deslocar verticalmente, em notável decadência, afirma Araújo. É expressivo que a cidade deixe de ser o organismo integrador das unidades múltiplas se a pessoa não a reinventa ou não acredita que ela possa levar a algum lugar, seja o que for nomeado de lugar. A cidade não inventada se esquece deles, estranha-os. Não olhada, não devolve o olhar. Expõe um sutil fio que rasga se um comando falhar na reconstrução. Talvez

⁸³ *A arte de produzir efeito se causa*, p. 188.

⁸⁴ *O natimorto*, p. 82.

⁸⁵ ARAÚJO. *A arte de produzir natimortos*, p 77.

seja o fio que os impeça de enfrentar a vida urbana com a liberdade do *flâneur* para quem é um prazer “decidir morar na massa, no ondulante... estar fora de casa. E, no entanto, se sentir em casa em toda parte”.⁸⁶

Se o fio rompido tem a ver com as especificidades aludidas de uma capital brasileira dos anos 2000, é também razoável considerar, em vista do alheamento dos protagonistas, que a cidade não acena para quem ignora suas regras básicas. A cidade, de modo nenhum tomada aqui como uma entidade, é representada pelos pactos nomeadores das ações e das designações do conhecido. A vida urbana, para um sociólogo como Georg Simmel (1858-1918), se organiza devido às adaptações da personalidade de cada habitante ao que é imposto de modo generalizado. Na sua perspectiva, apesar de exteriores, os aspectos gerais – “superioridades da sociedade, herança histórica, cultura exterior”⁸⁷ etc – atuam sempre com seu correspondente na personalidade. Neste ponto, o pensamento deste autor, relido por Walter Benjamin, busca se afastar da fixidez de uma das leis marxistas, que apregoa que a infraestrutura (plano material/conjunto das forças produtivas; a história econômica e a política) sempre determina a superestrutura (imaterial, modos de pensar, percepção, cultura etc). Ao destacar o indivíduo, Simmel não se ocupa, no primeiro plano, de conjuntura ou questões de classe, mas destas percebidas na reação individual ou nas alterações que se fazem notar na “vida do espírito” de cada um.⁸⁸

Simmel trata da “técnica da vida na cidade grande”,⁸⁹ que seria um modo de coexistir visando a autopreservação na metrópole. Em sentido não tão distante do que Michel Foucault trabalharia anos depois em sua *Biopolítica*,⁹⁰ a técnica da vida pressupõe alinhamento de atividades e relações em “um esquema temporal fixo e supra-subjetivo”⁹¹ que só se efetiva por causa da forte ligação com o sentido e o estilo da vida individual:

⁸⁶ BENJAMIN citando Baudelaire. In *obras escolhidas III*, p. 221.

⁸⁷ SIMMEL. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 577.

⁸⁸ Walter Benjamin, neste aspecto, compartilhava com Simmel a desobediência ao marxismo. Benjamin, de modo algum, ignora a infra-estrutura, mas não a toma como causa, uma vez que o que conta é a “relação expressiva” conforme ele menciona na seguinte passagem: “Marx expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia da cultura. Em outras palavras, trata-se da tentativa de apreender um processo econômico como fenômeno primevo perceptível, do qual se originam todas as manifestações de vida das passagens (e, igualmente, do século XIX).” *Passagens*, N 1a,6, p. 502.

⁸⁹ SIMMEL. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 580.

⁹⁰ A proximidade se daria na perspectiva de que, para Foucault, os controles regulatórios da população, que são mecanismos de poder, passam pelas disciplinas do corpo, enfim, pela vida biológica. Ver FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

⁹¹ SIMMEL. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 580.

A pontualidade, a contabilidade, a exatidão, que coagem a complicações e extensões da vida na cidade grande, estão não somente no nexos mais íntimo com o seu caráter intelectualístico e econômico-monetário, mas também precisam tingir os conteúdos da vida e facilitar a exclusão daqueles traços essenciais e impulsos irracionais, instintivos e soberanos, que pretendem determinar a partir de si a forma da vida, em vez de recebê-la de fora como uma forma universal, definida esquematicamente.⁹²

O exemplo extremo da tintura dos conteúdos da vida apresentado por Georg Simmel é o já bem conhecido caráter *blasé*, “incapacidade de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada”.⁹³ As informações são recebidas sempre em frequência próxima, como se a pessoa estivesse anestesiada para o que lhe chega. O caráter *blasé* é desenvolvido pelo habitante das cidades em resposta à grande quantidade de estímulos e mudanças vindas do meio exterior, que levariam a um colapso da percepção não fossem criadas estratégias interiores para lidar com as informações. A pessoa livra-se, digamos, de sofrer, pois se acomoda aos conteúdos e nivela a percepção, planificando o que recebe de estímulo.

Tal modo de recepção, que participa fortemente da chamada liberdade de movimentos na metrópole, não é tratado como exceção e sim como arma geral de sobrevivência nesse meio. No exemplo de Júnior, o comando de reconhecimento falhou. A passagem em que ele se desorienta na rua expõe sua dificuldade de estar alinhado à ordem da cidade no momento em que, internamente, a personagem encena progressão de incômodo e de distúrbio psíquico. Não se pode esquecer que o caráter *blasé* é uma estratégia conduzida pela intelectualidade⁹⁴ e, especificamente, estratégia de relação no grupo. Digamos que, enquanto integrados, os protagonistas de Lourenço Mutarelli mantinham, no coletivo, relações de entendimento – termo de Simmel – predominantes na cidade grande e garantidoras de reserva para os cidadãos. Essas relações superficiais, regidas por regras tácitas, permitiram que as personagens ocupassem lugares no mercado de trabalho e cumprissem o vai-e-vem na multidão. Quando se afastam dessas relações, nem por isso as personagens passam a se guiar pelo que seria seu oposto nas considerações de Simmel: as relações pautadas pelo sentimento, acompanhadas de rotinas com menos sobressaltos, em ambiente seguro no qual não há reservas para gravação de impressões em níveis mais profundos da compreensão.

O caminho das personagens que acompanhamos é outro. Eles perdem a autoconservação propiciada pelo caráter *blasé*. Sem essa proteção, saem do convívio, caindo no grupo de homens

⁹² SIMMEL. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 580-581.

⁹³ SIMMEL. “As grandes cidades e a vida do espírito”, p. 581.

⁹⁴ Simmel prefere falar em “entendimento” como o modo de reação predominante na cidade, caracterizado pela intensificação da consciência e distanciamento “das profundezas da personalidade”. (p. 578).

“de antemão espiritualmente sem vida”⁹⁵ que, por não estarem aptos às estratégicas relações de entendimento, “não costumam ser *blasé*”. Neste ponto, uma das causas do isolamento dos protagonistas em espaços fechados – o afastamento gradativo de padrões de normalidade nas escolhas e comportamento, boa parte disso podendo ser tomado na figura do adoecimento – quebra a ordem esperada e impossibilita o cumprimento da sua parte no acordo para manter em funcionamento a cidade como o organismo social complexo que exige maleabilidade e adaptação.

Do modo como figura nas narrativas, é como se a cidade fosse deixando de existir ou, como referido, ficasse por inventar. Assim como acontece às personagens, a cidade não fica de pé. Mesmo referenciada (São Paulo, como visto), ela se apresenta como uma espacialidade simbólica nem sempre reconhecida ou mapeada pelo senso comum e, portanto, não configura ambiência localizadora para os protagonistas.

1.6 Autonomia distante

A propósito do destaque dado ao indivíduo por Georg Simmel, tanto ele quanto Walter Benjamin, ao comentarem sobre pensamentos perturbadores do habitante da urbe estavam se referindo àquele indivíduo do “frágil e minúsculo corpo humano”,⁹⁶ assombrado pelos trancos e transformações que desmoralizaram as experiências por que passam essas pessoas em seus presentes. Se associado à consequência no comportamento (o tornar-se *blasé*), temos a transposição dessa pessoa fragilizada para o burguês lutando pela sobrevivência com vistas à unicidade sem saber que, do modo como se dava, sua sobrevivência na cidade sacrificava seu ímpeto interior por autonomia ou singularidade. Diante da literatura contemporânea analisada, o tratamento para a autonomia e para o indivíduo merece ser atualizado pontualmente.

A preocupação com a perda da autonomia do indivíduo no âmbito das aglomerações urbanas, que constitui para Georg Simmel “o fundo inquietante” do pensamento sobre a vida moderna, seria também o que leva a pessoa humana a reafirmar a fé em uma existência autônoma ou, nas palavras dele, “a resistência do sujeito a ser nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social”.⁹⁷ Comentando aspectos da sociologia de Simmel que, aos olhos de hoje (cem anos depois), precisariam ser ampliados, o finlandês Olli Pyyhtinen aponta certa

⁹⁵ SIMMEL, p. 581.

⁹⁶ Expressão usada por Benjamin nos ensaios “Experiência e Pobreza” e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*.

⁹⁷ SIMMEL. “As grandes cidades e a vida do espírito”, p. 577.

visão romântica (sentido popular do termo) da individualidade, modo de ver que chega a alcançar, dependendo do que se considera, a concepção de gênio excepcional.⁹⁸ A individualidade naquele momento, segue Pyyhtinen, foi tomada como um valor positivo e menos problemático do que o modo como ela é vista na atualidade. Em parte por isso, seria produtivo, na visão do pesquisador, conjugar ao pensamento de Simmel ideias que deem conta dos lastros indefiníveis das relações sociais atuais, como o pensamento a respeito das redes.

As onipresentes redes, constitutivamente rizomáticas, não se explicariam por pares opostos, nem mesmo quando se busca apreender seu início e seu termo. “Na maioria das vezes, elas conectam coisas irregulares, indefinidas e incomensuráveis e coisas que existem em escalas diferentes. Seria simplista demais analisar a constituição de qualquer rede na base de tese e antítese.”⁹⁹ Pyyhtinen indica que, face à paisagem presente, a sociologia (campo de estudos de Simmel) se depara com dificuldades para definir individualidades e mesmo isolá-las. As relações de hoje, das quais as redes são apenas uma entre as imagens possíveis, apontariam, pode-se dizer com ele, para a impossibilidade de configurar completudes, inícios, metas ou causas.

Também as ficções estudadas impõem, por si, deslocamentos no tratamento dessas individualidades. Repensando a busca pela “peculiaridade da existência” na realidade da cidade grande, estamos falando de uma situação (nas narrativas estudadas) em que a autonomia não é uma questão. A pergunta “quem sou eu” não cabe em situação na qual os próprios protagonistas estão a ponto de desmoronar, matar ou morrer¹⁰⁰ sendo que, anteriormente, eles já se distanciavam de uma constituição na direção de alguma inteireza. Na passagem em que a cantora (*O natimorto*) concorda em dividir moradia com o protagonista sob a condição de manter suas saídas, ele diz à companheira: “Eu queria te pedir que procurasse se lembrar de mim ao menos uma vez por dia durante o tempo que você passar fora do hotel.”¹⁰¹ E pouco adiante afirma ter um “quase medo” de que só exista para as pessoas quando está ao lado delas. Longe, ele se desvaneceria, o que dá a medida de personagem construída com as marcas da fugacidade.

Em muitas frentes de abordagem, nos deparamos com figuras fluidas e também esvaziadas de interesse pelo que as circunda. Na perspectiva deles para o fora deles, fracassa a tentativa de extrair integridade de algum modo que se preste à construção de imagens ordenadas

⁹⁸ Em entrevista concedida a Leopoldo Waizbort sob o título “Simmel hoje: entrevista com Olli Pyyhtinen”, em *Sociologia & Antropologia*, vol 5, nº 1, RJ, jan/abril, 2015, p 23.

⁹⁹ “Simmel hoje: entrevista com Olli Pyyhtinen”, p 24.

¹⁰⁰ Júnior e O Agente planejam assassinatos e o dono da loja é alvo de um.

¹⁰¹ *O natimorto*, p 43.

do mundo. Como é imperativa a falta de empatia desses homens com relação a todas as pessoas com quem cruzam, está refutada também a construção de si próprio em face do contraponto da alteridade e do convívio que eles negam.

A casa do burguês citada por Walter Benjamin significava um abrigo para além de ser um espaço protegido por paredes e telhado. Era uma trincheira, uma esperança de duração, mesmo se ilusória e risível. De todo modo, o estilo de moradia no qual tudo tem o dedo do dono, este que deseja exercer com personalidade a possibilidade de escolha, atende a alguém que busca autonomia. Já levando em conta os protagonistas de Lourenço Mutarelli, uma vez que a pessoa não assume a tentativa de construir o laço de familiaridade no ambiente íntimo, ela deixa de agir contrariamente à sensação de desabrigo e ameaça. Os três ambientes (quarto de hotel, sala da casa do pai e loja de usados) são pouco íntimos e só separam fisicamente os protagonistas das inquietudes.

Nos interiores, Júnior, O Agente e o dono da loja não vão construir um memorial para suas lembranças e, quando os vestígios surgem, são incômodos, o que se pode ver pelas referências perturbadoras à infância na casa do pai de Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*). É significativo que o único entre eles que escolhe alguns objetos para uma provável coleção pessoal, o dono da loja (*O cheiro do ralo*), o faz pensando em honrar (ou montar, literalmente, uma vez que ele adquire um olho e uma perna) uma personagem íntima sobre quem ele não tem memória, o pai que ele nunca viu. “Vou comprar./ Vai ser a perna do meu pai. / Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que, com o tempo, vou montá-lo.” O pai “Frankenstein”¹⁰², armado com partes do corpo trazidas por desconhecidos e animado pela cabeça do filho, também um estranho diante do genitor (“Ele só saiu com minha mãe uma vez. Eu nem sei o seu nome.”),¹⁰³ é uma dessas unidades de diálogo presentes nos livros. Sob muitos aspectos, também seu filho e os outros protagonistas carecem de marcos referenciais, de lastro e de constituição.

¹⁰² Expressão usada pelo protagonista para se referir a seu pai “montado” pelas peças que ele comprou.

¹⁰³ Todas as citações do parágrafo em *O cheiro do ralo*, p. 140.

CAPÍTULO 2

COMUNIDADE COM O FANTASMA

2.1 Permanência-natimorte

No presente catastrófico desenhado pelas narrativas de Lourenço Mutarelli, as personagens recriam a existência como uma estranha permanência. Não é acaso o título *O natimorto*, em referência ao bebê que nasce sem vida; e uma das cartas do “tarô” inventado pelo protagonista baseado nas imagens com advertências estampadas no verso das embalagens dos cigarros que ele e A Voz fumam.¹⁰⁴ A sorte dos dias – e, portanto, os pontos de atenção e precaução – seria determinada por tais figuras, interpretadas por critérios estritamente pessoais seus, inspirados em conhecimentos de uma tia taróloga.

O Agente não apreende os arcanos dos cigarros como transposições daqueles do baralho que a tia usava (tarô de Marselha), mas leva a sério a ideia de que a indústria massiva de cigarros lhe chega com uma nova interpretação. “Eu acredito que as imagens das fotos dos cigarros sejam na verdade prenúncios de novos arcanos, de novos tempos”.¹⁰⁵ Para ele, o natimorto equivale à imagem do recém-nascido entubado e doente – na campanha veiculada nos maços, uma advertência ao risco para o bebê da gestante que fuma. A imagem de proteção no interior da mãe é um tipo de imagem idílica para O Agente e Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*), ambos enterrados em vida em ambientes fechados, ambos não contemplados com o amor materno na infância. O útero, símbolo maior de fecundidade no corpo feminino, é louvado como abrigo, mas somente como a morada provisória e única do bebê que nascerá morto.

Na abordagem deste trabalho, o espaço fechado é a materialidade da fuga do presente insuportável para uma permanência absurda. Em dado momento, O Agente diz: “natimorro”. Sendo ele um natimorto, é como se não tivesse vivido, mas apenas existido – morto em vida. Nesta vida na qual não vale se envolver, segundo suas crenças. Só o natimorto, em seu viver intrauterino, alimentado e acalentado pela mãe, está protegido dos inimigos.

O Agente – Mesmo que um bebê nasça morto, nós consideramos o seu nascimento.

A Voz – Mas ele não viveu.

O Agente – Viveu uma vida intrauterina. Para morrer, é preciso viver.

A Voz – Mas isso é horrível, é triste.

¹⁰⁴ A partir de 2001, tornou-se obrigatória por lei a inserção de imagens ilustrativas dos efeitos do tabagismo nas embalagens de cigarro no Brasil. Mais a respeito em NASCIMENTO, Billy E.M [et al]. “Neurociências, artes gráficas e saúde pública: as novas advertências sanitárias para maços de cigarros”. In revista História, Ciências, Saúde-Manguinhos. Vol.17 supl.1, RJ, julho 2010.

¹⁰⁵ *O natimorto*, p. 12.

O Agente – Isso é sublime. Ele tornou mãe a mulher que o pariu. E ela sempre dirá: meu filho “nasceu” morto. Isso o torna um ser superior, quase santo. Viveu sem macular-se com o mundo. Pulou uma passagem de sofrimento e desilusão. Foi da não existência para a não existência protegido no interior da sua mãe. Puro.¹⁰⁶

A presença do feto no útero, captado como um ser que apenas espera – permanece –, sem perigos, é o que esses protagonistas parecem buscar e o que orienta a filosofia destes em relação à vida, como a frase do narrador de *O natimorto*: “Permaneço. Presente. O presente, tudo o que nos resta.”¹⁰⁷ O presente, na interpretação de O Agente, é um ponto estático, de inércia. Não é o catastrófico presente a confirmar o seu fracasso e a sua inaptidão diante “dos outros”. Aqui é como se fosse possível permanecer de maneira suspensa, sendo tal sinônimo de um presente estendido: “tudo o que nos resta”. Então, a permanência/presente encaminha para a fatalidade no pior sentido: ela paralisa. Afinal, como está no pobre bordão repetido por O Agente: “Somos o câncer do mundo”. Não menos animador do que o que vocifera várias vezes o protagonista de *O cheiro do ralo*: “a vida é dura.”

A carta “de tarô” do natimorto é central também por evocar uma vivência sem mácula. A exemplo do que o seduz na cantora: “A voz da Pureza”. A Voz inaudível é apresentada inicialmente no seguinte episódio na casa de O Agente, onde a esposa deste insistiu em ouvir A Voz cantar:

A Voz da Pureza se levanta e dá uma leve pigarreada.
Então seu semblante se fecha em plena concentração
E sua boca começa a se mover.
E seu rosto se transfigura a cada instante.
Para alguém menos refinado,
A impressão pode ser de que ela só esteja ali, de pé,
Movendo a boca a esmo, ao acaso.
Mas isso só para os seres de uma natureza muito bruta.
Isso apenas para os insensíveis, ou para os ignorantes.
Essa impressão cabe apenas àqueles realmente menos sofisticados, que não percebem que não podemos ouvir um único som emitido de sua suave boca por se tratar de um som que, de tão puro, de tão cristalino, faz-se inaudível aos mortais.
Quanto a mim, me derramo em lágrimas.
E sinto todo o meu corpo arrepiar-se diante de um momento quase sacro.
Transcendente.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *O natimorto*, p 80.

¹⁰⁷ *O natimorto*, p 82.

¹⁰⁸ *O natimorto*, p. 14-15.

Impressão essa não compartilhada com a esposa que, por não escutar nada, se refere à artista como “fraude”. Se, de início, O Agente demonstra ciência de que a voz de A Voz é “inaudível aos mortais”, ao “seres de natureza bruta”, evidencia-se que ele não se inclui entre estes, uma vez que, depois da apresentação da cantora, se “derrama em lágrimas”. Ou O Agente seria alguém com sensibilidade e ouvido excepcionais – superior em percepção, inclusive, a O Maestro –, ou o canto da pureza seria, no entendimento de O Agente, o canto sem projeção no ambiente, o canto que não corta o ar que mutuamente respiram quem canta e quem escuta.

A voz dela, se mobilizada “para dentro”, sem eco, nem murmúrio, é uma movimentação de músculos, mas, sem “sopro” nas cordas (ou pregas) vocais não há som. Não havendo troca no ar, o canto permanece só potencial, simulado nos gestos e entendido na imaginação que se antecipa aos ouvidos. Puro como o natimorto. E como O Agente pretendia manter-se no quarto de hotel. A exposição ao exterior macula e machuca pessoas *especiais* como O Agente e a Voz. “Elas [as pessoas, público que A Voz busca] vão te atirar tomates e manchar o seu vestido”,¹⁰⁹ adverte o protagonista. Melhor silenciar para o que parece sujo, exterior.

O quarto de hotel é um cenário sob medida para a permanência do homem com ideal de pureza, uma vez que as paredes, a cama, o banheiro e o chão não se fazem notar em seus relevos ou odores e, possivelmente, são neutros como os de praticamente todos os quartos de hotel. A única descrição do quarto possível a partir do agente-narrador de *O natimorto* é a de que há ali um tapete cuja trama o atrai na ação repetida de tentar decifrar seus padrões. É notável a recorrência da proposta de se trancar em um quarto de hotel na obra ficcional de Lourenço Mutarelli. Ela ancora a saga de *Jesus Kid*, como visto, a respeito do escritor que fica três meses interno em um hotel. Espécie de ilha que vende a imagem de autossuficiência, o hotel é também onde se instala George, um dos nomes do protagonista de *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, último de Lourenço Mutarelli. Envolvido em programa de proteção a testemunhas, ele muda de cidade e precisa se esconder até que seja autorizado a alugar uma casa e assumir nova identidade.

A atmosfera geral das ficções sugere um ar viciado e denso, típico desses interiores. Os espaços são, ao mesmo tempo, lugares de não fazer e de espera do pior e do inescapável. Na primeira página de *O natimorto*, a palavra ansiedade aparece duas vezes, enquanto o protagonista é descrito parado, à espera de A Voz na rodoviária da capital. “Estou ansioso” e “Aguardo ansioso”. Nesse livro, há muitas referências ao tempo que passa devagar, ou “segue imutável”,¹¹⁰ como quando A Voz sai e o deixa sozinho no hotel. Pascoal Farinaccio ressalta

¹⁰⁹ *O natimorto*, p. 32.

¹¹⁰ *O natimorto*, p. 69.

a convergência entre o confinamento espacial (dos apartamentos às caixas) e os “estados de alma” das personagens em toda a obra de Lourenço Mutarelli, incluindo os quadrinhos. Para o pesquisador, tais espaços se relacionam a distúrbios psíquicos e, de modo amplo, ao fechamento das próprias personagens, “à timidez, ao sentimento de fracasso, ao ensimesmamento doentio, ao remoer contínuo das pequenas tragédias cotidianas”.¹¹¹

O próprio local de trabalho do autor Lourenço Mutarelli é definido por este como “jaula”.¹¹² Um minúsculo quarto em sua casa, em São Paulo, sem janelas, cercado por grades instaladas para manter longe dali seus gatos de estimação. A jaula é, para ele, espaço de criação e local de experiências com seres que saltitam em sua mente.¹¹³ É mais ou menos o que acontece às personagens. No espaço sufocante de suas jaulas, elas são visitadas por seres, vozes e personificações do mal, como já será abordado.

A impessoalidade do hotel e o fechamento dos outros espaços poderiam sugerir uma aparência de segurança em relação aos incômodos do mundo tomado como inimigo, algo que não ocorre, como notou Farinaccio: “as quatro paredes em fim de contas compoem um espaço claustrofóbico. Também nesses lugares fechados não encontram a proteção desejada.”¹¹⁴ Ele se refere à consciência de seguirem, no interior, tal qual estavam no exterior, como perdedores sem remédio. E, no entanto, também é correto dizer que, não sendo refúgios, tais ambientes são simbolizadores da permanência alucinada na qual eles chegam e se instalam.

Temos um exemplo extremo com José, também chamado de Risadinha, protagonista da história em quadrinhos “A ninguém é dado alegar o desconhecimento da lei”.¹¹⁵ Como muitos outros protagonistas do autor, ele é um funcionário medíocre de uma firma impessoal que tem como única diversão a televisão. Certo dia, porém, inspirado por um filme, resolve aproveitar as saídas da esposa, uma vez por semana, para cavar um túnel no chão de sua sala de estar. Por muito tempo, segue levando a vida no exterior de forma corriqueira enquanto, secretamente, se deleita com o túnel, imperceptível para a companheira que pisa no buraco camuflado com uma tampa da cor do piso. Ele fica cada vez mais fundo, mas, ao menos no primeiro momento, não leva a nenhum lugar diferente do chão de casa, visto agora de outro ângulo. E a cova na qual

¹¹¹ In “Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli”, p. 247.

¹¹² “Eu trabalho numa jaula de verdade, eu trabalho num quarto de empregada sem janela e com grade para os meus gatos não entrarem porque trabalho com pintura. Lá é um cantinho do inferno, é um lugar apertado, já que meu trabalho é pesado. Mas a coisa que eu sempre faço é não contaminar a minha casa com o meu trabalho. Então é só fechar a porta do quartinho e sou outra pessoa.” In portal de notícias *Livre opinião*, postado em 19/05/2014. Disponível em <https://livreopiniao.com/2014/05/19/lourenco-mutarelli-foi-o-meu-trabalho-que-me-salvou-dos-meus-demonios-e-de-mim-mesmo> (acesso em 12/04/2019)

¹¹³ Muitos, não aproveitados na literatura, foram para seus cadernos de experimentos, publicados como *Lourenço Mutarelli. Sketchbooks* (2012)

¹¹⁴ “Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli”, p. 243.

¹¹⁵ In MUTARELLI, Lourenço. *Mundo pet*. São Paulo: Devir, 2004.

inicialmente Risadinha precisava torcer-se para caber, acolhe cada vez mais confortavelmente seu corpo, ilustração de mais um morto-vivo, no exemplo cavando seu próprio túmulo que se confunde com viver, permanecer.

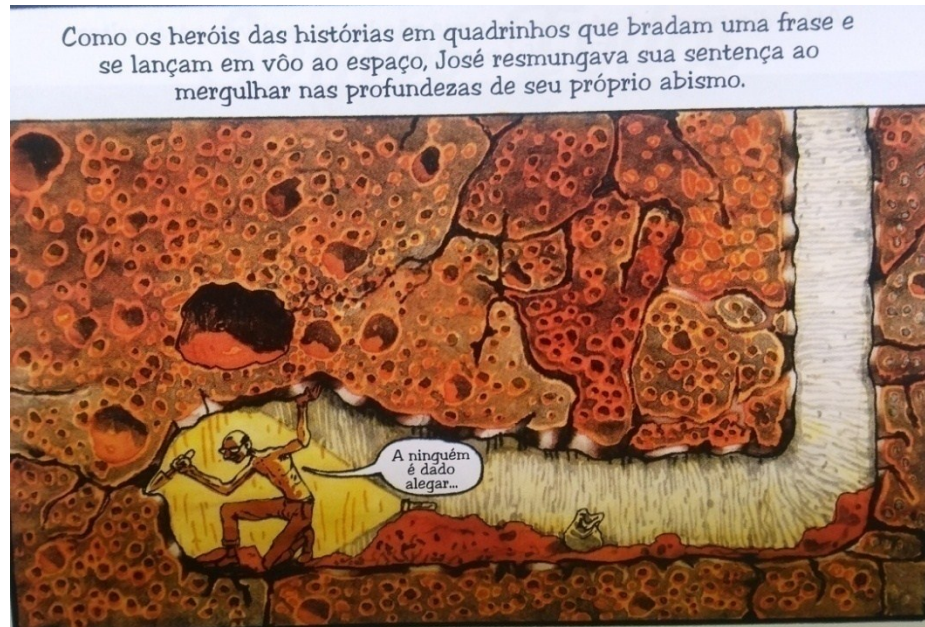


Figura 2. Fonte *Mundo Pet* (2004), p. 69

Também Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*), quando questionado sobre o motivo de sua separação conjugal, respondeu: “eu cavei um túnel e fugi”.¹¹⁶ Essas duas situações, do homem que constrói o engenhoso esconderijo sob o piso de casa, e do outro que escolhe como trincheira o sofá da sala do pai, mostram um estranho aspecto do plano de fuga dessas personagens: ele inclui ficar. Por isso estamos falando em permanência. Só assim é possível compreender o ímpeto de sobrevivência no final das três ficções estudadas. Em *O cheiro do ralo*, após ser atingido por dois tiros do revólver manejado pela personagem viciada, o protagonista fica com as seguintes palavras de encerramento do livro:

“Não há luz.
Era tudo mentira.
Deste lado ninguém espera por mim.
Ninguém me guia.
Pois o caminho não dá para errar.
Caio,
O caminho é a queda.
A queda me traga.
Como um ralo.

O silêncio é a língua que eu falo.

¹¹⁶ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 55.

E então tudo o que não existe surge.
 Enquanto o que existe se apaga.
 Eu não quero ir.
 Mas o abismo me engole.

Eu não quero ir.
 Eu queria ficar.”¹¹⁷

À frase “eu não quero ir” repetida duas vezes, num átimo entre os dois disparos e a visada do sangue se espalhando, segue-se: “eu queria ficar”. Também *O natimorto* finaliza com intenção de permanecer: O Agente planejando sobreviver à cantora, que lhe serviria de alimento. As últimas palavras são:

O Agente – Quanto você pesa?
 A Voz – Cinquenta e seis quilos, por quê?
 O Agente – Por nada.”¹¹⁸

É por nada mesmo que ela vai morrer e ele vai seguir vivo. Pela voz ausente, pela culpa ausente, pelo motivo ausente, pela conexão que não se deu. Já *A arte de produzir efeito sem causa* termina assim: “Despeja sobre a cama os pertences da pequena caixa. Um par de abotoaduras, as peças de damas, o bispo preto, os slides da puta, a prótese dentária, enfim, duas balas calibre 38.”¹¹⁹ Está indicado que Júnior também sobreviverá ao assassinato do pai e de Bruna, que assistem televisão em outro apartamento do mesmo prédio.

Eles querem ficar. Como entender isso diante da compreensão comum aos três de que a ordem e os humanos são equivocados, inimigos, concepção que encaminharia seguidores como eles de Arthur Schopenhauer para o pessimismo? Um desejo de permanecer. A fuga é aqui mesmo. Os dois substantivos se juntam. Fugir é estranhamente o modo de agir deles no coletivo. Por isso eles querem ficar, não querem ir. Não ambicionam a morte ou uma partida para longe. Rejeitam o engajamento *blasé* em função da fuga-permanência/ permanência-natimorte.

Manu Maltez, curador da exposição *Meu nome era Lourenço*, sobre a obra do autor, resumiu a permanência que ele vê representada nos livros e nos quadrinhos de Mutarelli: “O mal parece ser o tutano da humanidade; e para esse pequeno planeta que habitamos não há escapatória. Estamos condenados, mas não sem antes vivermos, como vivem seus personagens em sua perambulante perturbação, sempre aprendendo a apanhar da vida.”¹²⁰ Na fala do

¹¹⁷ *O cheiro do ralo*, p. 180.

¹¹⁸ *O natimorto*, p. 133.

¹¹⁹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 206.

¹²⁰ Texto em mural de apresentação da exposição realizada no Sesc Pompeia, na cidade de São Paulo, no espaço das oficinas de criatividade, onde Lourenço Mutarelli ministra cursos regularmente. Visita à exposição em 14/02/2019.

curador, a impressão da vida “enquanto”. O que fazer nessas condições? Talvez só mesmo a “perambulante perturbação”, expressão curiosa a indicar uma inquietude constante. O ponto fixo que lhes dá um chão é pequeno e a segurança escapa sempre, sendo necessário perambular no mesmo lugar para reencontrá-la. Fisicamente, também esse ponto fixo é restrito e de pouco apego, como resume Júnior: “Casa é qualquer lugar onde se vive”.¹²¹ É o sofá da sala de Sênior: “a parte que lhe cabe no mundo”, diz o narrador em fala coincidente com uma de O Agente¹²² em relação a um canto no quarto de *A Voz* (só é descrito que ele dorme “aos pés da cama” dela); ou a cadeira do dono da loja, lugar onde ele passa a maior parte dos seus dias.

2.2 Os congregados: devoração e posse

Então eles querem permanecer. E como se dá essa permanência? A estadia de O Agente e *A Voz* no hotel poderia ser interessante, sobretudo para ele que levava vida monótona e passava por crise no casamento. Não há precisão sobre quantos dias eles ficam lá – não mais do que meio mês –, mas a promessa de um agente musical compartilhar por um tempo o quarto com uma cantora bonita de voz puríssima tinha tudo para ser agradável. No entanto, a falta de espontaneidade inicia com a insistência dele em dormir no mesmo quarto, no dia mesmo em que se conheceram, e a cessão dela, não sem antes reiterar delicadamente a intenção de ficar só.

Ele a envolve com histórias impressionáveis, mas há também a necessidade dela que espera sua intermediação para ser apresentada a um maestro prestigioso. O Agente se aproveita da situação da cantora e suga sua atenção, invadindo também seu espaço privado. Fosse uma relação parasitária, ela teria menos a ganhar, ao contrário dele, que espera muito da companhia, como se pode ver no exemplo em que ele recusa convite para um passeio.

A Voz – O que você faz quando está aqui sozinho?

O Agente – Eu te espero.

A Voz – Você é tão dependente. Que tipo de relação estamos desenvolvendo?

O Agente – Somos contemporâneos.

A Voz – Contemporâneos?

O Agente – É isso que somos, nada mais que isso. Pode ficar tranquila, não quero nada mais de você além de sua contemporaneidade.¹²³

¹²¹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 22.

¹²² *A arte*, p. 18, e *O natimorto*, p. 39, respectivamente.

¹²³ *O natimorto*, p. 81.

A contemporaneidade nomeada por O Agente sugere copresença dele e da Voz. Ele quer se isolar do mundo, mas não sozinho. Depende da permanência dela, deseja ser o único a fruir da pureza que seu canto representa e se alimenta também das decepções dela com o mundo exterior. “Nós somos diferentes de todos.”¹²⁴ Mais à frente, O Agente-narrador, enciumado com a atenção que ela dispensa a O Maestro, se pergunta: “Mas, se eu a descobri, a quem ela pertence?”¹²⁵ Ele leva a sério a pressuposta posse, assim como o parasita na natureza, para quem parte da seiva vital do hospedeiro lhe compete. A vida do parasita – de antemão provisória e sempre ameaçada – depende da vitalidade do outro que ele traga aos bocadinhos, esticando a convivência com o hospedeiro.

Os três protagonistas dos livros exaurem as pessoas próximas, compensando – ou descompensando ali – o corte abrupto com o exterior. Ao explicar à cantora a proposta de ficar fechado no quarto de hotel por cinco ou seis anos, O Agente frisa o desinteresse em acompanhar a quantas anda o mundo lá fora. “E talvez, por estarmos protegidos aqui dentro, o mundo acabasse e nós continuaríamos, porque nunca saberíamos disso.”¹²⁶ A cantora sinaliza que não se sente tão agredida pela humanidade. Distrai-se em compras e almoços pela cidade, passeia a esmo e, por último, empatiza com O Maestro. A ânsia de vida da cantora é excessiva para o natimorto O Agente. A primeira discussão do casal é provocada por uma carta de tarô simbolizadora de sujeição. O tarô das imagens de embalagens de cigarro inventado por O Agente é a lei que ele tenta impor a A Voz.

Na primeira manhã em que acordam no quarto de hotel, a imagem do maço de cigarros dela, com um homem infartado recebendo ajuda de um médico e do assistente deste, é lida por ele como a carta do Diabo: “O Agente – o Diabo significa ruína. Sujeição. Subserviência.”¹²⁷ A interpretação inquieta A Voz. Percebendo o mal estar da mulher, ele alega equívoco de leitura. E, no entanto, a compreensão primeira dela, após se sentir sufocada e sair para “respirar um pouco”, é a que melhor explica a advertência possível: “A Voz – O que você me propôs exige que eu seja subserviente, exige a minha total ou parcial sujeição e me distancia do mundo no momento em que o meu talento está sendo reconhecido, e isso resultaria em ruína. Foi isso que eu pensei.”¹²⁸

No maço dele, veio a imagem de um homem acendendo um cigarro no outro, compreendido pelo “tarólogo” como a lemniscata ou infinito que ele diz indicar “entre outras

¹²⁴ *O natimorto*, p. 33.

¹²⁵ *O natimorto*, p. 126.

¹²⁶ *O natimorto*, p. 34.

¹²⁷ *O natimorto*, p. 48.

¹²⁸ *O natimorto*, p. 55.

coisas, o eterno retorno. O recomeço.”¹²⁹ As “outras coisas” não nomeadas por O Agente interessam mais: a lemniscata como um ciclo de devoração, no qual o de trás está sempre com a boca aberta para engolir o da frente. O Agente, sentindo-se engolido por algo maior que lhe escapa (presságios do mal, as sombras das pessoas com quem ele convivia), prepara-se, devagar, para engolir a cantora tentando direcionar a permanência dela no espaço comum e, não conseguindo total sujeição, planejando o ato canibal de devorar A Voz esquartejada. Ele passa de protetor a provável agressor da cantora. “Ninguém mais vai me ferir com olhares ou palavras”.¹³⁰ Sua reação é sempre justificada pela percepção de uma ameaça que viria do semelhante – O Maestro, que se antecipa na conquista a todas as mulheres interessantes aos olhos do subordinado; a esposa que o traiu; e A Voz, que não valorizou a deferência destinada a ela. É alguém com “sensibilidade extrema”, adverte O Maestro.

No terceiro dia em que a cantora, ao chegar, o encontra deitado, ouve dele que “é preciso guardar forças.”¹³¹ Após alguns encontros dela com O Maestro e de anunciar que passaria o fim de semana no sítio em companhia deste e depois também que A Voz se nega a seguir confiando na interpretação dos novos arcanos do tarô, temos conhecimento do plano do protagonista. A teia das impressões, conhecimentos e pensamentos, como ele expressa, vibra, em uma ou várias cordas, com clarões, múltiplos flashes portadores de confusão mental e, ao mesmo tempo, novas compreensões.¹³² Uma clarividência macabra consegue ressuscitá-lo.

Está tudo planejado.
Cuidadosamente planejado.
Ela pesa em torno de sessenta quilos no máximo.
Se eu conseguir comer cinco quilos de carne por dia,
seis vezes cinco, trinta,
em menos de dez dias
não sobrarão mais nada.
Será que eu como cinco quilos num dia?
Será preciso comer,
Senão a carne estraga
E vai me dar dor de barriga.¹³³

É o último ato daquele que pretende viver unicamente do que lhe fornece sua companheira de quarto – e aí ela figura como provedora a concentrar expectativas comuns em relação à presença feminina: a mãe e a musa que alimentam e suprem. No plano das

¹²⁹ *O natimorto*, p. 56

¹³⁰ *O natimorto*, p. 126-127.

¹³¹ *O natimorto*, p. 119.

¹³² Sobre a descrição dos “clarões incontroláveis” ou do que ele chama de “relâmpagos na escuridão de meu ser”: páginas 117 a 119.

¹³³ *O natimorto*, p. 122.

microrrelações com as pessoas nos espaços fechados é possível defender para os três livros que as personagens masculinas só conseguem se relacionar com reduções. Nesse contexto, a redução é uma forma de devoração. Enquanto reduzida à voz ausente, *A Voz* era cúmplice e ia bem aos olhos de *O Agente*. Quando ela rumoriza, o homem precisa abafar o som e a vida nela.

O principal inimigo dos protagonistas das ficções de Lourenço Mutarelli é a mulher. Ela aparece como centro de preocupações, a começar pelos relacionamentos abandonados que impactaram as viradas ocorridas na vida de cada um. Quando conhecem as segundas mulheres (*A Voz*, *A atendente da lanchonete* e *Bruna*), outra ideia de fim ganha força: o extermínio. A mulher é o outro insuportável e indigerível e, por isso, o confinamento, no qual todos lidam diretamente com mulheres, é decisivo para reação extremada de decidir aniquilar essa alteridade.

A gratuidade da morte da figura feminina se repete nos obituários de *O filho mais velho de Deus e ou livro IV*, que baseia o enredo na coincidência de nomes das personagens com o de mulheres assassinadas violentamente, abatidas, muitas das vezes, por *serial killers*. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, Júnior chega a atirar em *Bruna*, enquanto ela dorme, mas o revólver estava sem munição. Já em *O cheiro do ralo* é o oposto, conforme situado: o homem é assassinado pela mulher humilhada, não antes de o protagonista subjugar a noiva e outra mulher com quem tem um flerte. O único encontro amoroso bem sucedido nos livros de ficção de Lourenço Mutarelli ocorre entre o protagonista de *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* e uma reptiliana apresentada sob forma humana. Ele estabelece contato com uma mulher/lagarta com quem vive um encontro “pleno e absurdo”.¹³⁴ Até experimentar essa disparatada forma de relação, ele se sentia, a exemplo dos outros homens das narrativas de Mutarelli, preterido pelas mulheres e, quando em algum envolvimento, omisso e pouco inspirador de afeição.

Ainda sobre o exemplo da mulher, em *A arte de produzir efeito sem causa*, Júnior recebe pelo Correio pacotes sem remetente endereçados a ele. Todos se relacionam com a morte de Joan, esposa do escritor norte-americano William Burroughs, morta por um tiro que saiu do revólver e da mão do marido em uma brincadeira de Guilherme Tell¹³⁵, em 1951. O recorte de jornal inserido em um dos pacotes recebidos por Júnior narra a cena da brincadeira dos dois, ela com um copo na cabeça e ele errando o alvo com um tiro fatal na companheira. O segundo dos pacotes endereçados a Júnior continha encarte e DVD do filme *Naked Lunch*, do diretor

¹³⁴ Adjetivos na contracapa do livro.

¹³⁵ Espécie de jogo com arma de fogo inspirado em história popular que tem, entre suas versões, a de um arqueiro suíço desafiado a acertar, com uma flechada, uma maçã apoiada no topo da cabeça do seu filho. “William Tell”, em inglês, conforme citado em *A arte de produzir efeito sem causa*. *William Tell* é também o nome de uma peça do alemão Friedrich Schiller, cujo protagonista é um herói da independência da Suíça.

David Cronenberg, por sua vez adaptação de livro de Burroughs sobre a experiência real de atirar na esposa. Apesar do anonimato, o conteúdo das duas correspondências sugere extermínio da esposa, assim como é dito no filme por um grande inseto falante que se apresenta ao protagonista ordenando o assassinato de Joan.¹³⁶

DAILY NEWS, SATURDAY, SEPTEMBER 8, 1951 ** 3

Heir's Pistol Kills His Wife; He Denies Playing Wm. Tell

Mexico City, Sept. 7 (AP).—William Seward Burroughs, 37, first admitted, then denied today that he was playing William Tell when his gun killed his pretty, young wife during a drinking party last night.

Police said that Burroughs, grandson of the adding machine inventor, first told them that, wanting to show off his marksmanship, he placed a glass of gin on her head and fired, but was so drunk that he missed and shot her in the forehead.

After talking with a lawyer, police said, Burroughs, who is a wealthy cotton planter from Pharr, Tex., changed his story and insisted that his wife was shot accidentally when he dropped his newly-purchased .38 caliber pistol.

Husband in Jail.

Mrs. Burroughs, 27, the former Joan Vollmer, died in the Red Cross Hospital.

The shooting occurred during a party in the apartment of John Healy of Minneapolis. Burroughs said two other American tourists whom he knew only slightly were present.

Burroughs, hair disheveled and clothes wrinkled, was in jail today. A hearing on a charge of homicide is scheduled for tomorrow morning.

No Arguments, He Says.

"It was purely accidental," he said. "I did not put any glass on her head. If she did, it was a joke. I certainly did not intend to shoot at it."

He said there had been no arguments or discussion before the "accident."

"The party was quiet," he said. "We had a few drinks. Everything is very hazy."

Burroughs and his wife had been here about two years. He said he was studying native dialects at the University of Mexico. He explained his long absence from his ranch by saying that he was unsuited for business.

Wife From Albany.

He said he was born in St. Louis and that his wife was from Albany, N. Y. They have two children, William Burroughs Jr., 3, and



William Seward Burroughs in Mexico City prison.

The late Mrs. Joan Burroughs—killed at party.

Julie Adams, 7, who he said was his wife's daughter by a previous marriage. The couple had been married five years.

She had attended journalism school at Columbia University before her marriage to Burroughs, who also had been married before, formerly lived in

Louisville, a swank suburb of Albany. He is a graduate of Harvard University and worked for two weeks in 1942 as a reporter for the St. Louis Post-Dispatch. His paternal grandfather laid the foundation of a fortune when he built his first adding machine in St. Louis in 1885.

Figura 3 – Reportagem do jornal norte-americano Daily News em 08/09/1951. Fonte: www.newspapers.com

Do ponto de vista dos protagonistas, temos que a estratégia de relação deles é reduzir a humanidade daqueles – sobretudo daquelas – com quem convivem à coisa, com extremos, como os de *O cheiro do ralo*, no qual uma das personagens recebe o nome de “a bunda”. Neste livro, enquanto objetos escolhidos são transfigurados em imagens alegóricas – o cheiro do inferno, o olho do pai, o sapo anunciador do mal –, das quais ele não foge, as pessoas já são coisificadas, modo de delas se desviar. Em todos os exemplos que despertam o interesse do comerciante, o contato é feito pela metonímia, não com o real.

¹³⁶ Vê-se que a alusão a Burroughs ultrapassa a sugestão de assassinato da mulher e tem a ver com a convivência ampliada com seres absurdos que embaralham os planos de compreensão do real.

A exemplo de *A Voz*, tomada pela parte, se dá o mesmo com “a bunda”. Ele se relaciona com os sujeitos de maneira seletiva, recortando o que quer: deseja comprar a bunda da personagem bunda e não casar com ela, por exemplo. A referência é à sua ação intencionada de pagar para poder ver as nádegas da atendente da lanchonete. Há dois momentos em que ele pergunta o nome da moça e não consegue entender, concluindo que ele era “impronunciável”. Na adaptação cinematográfica do livro,¹³⁷ a solução foi deixar muda a voz da mulher e, no momento em que ela responde dizendo o nome, só aparecem os lábios se movendo.

A dificuldade de singularizar e o processo de coisificação que instaura a reificação de relações sociais neste enredo foi notada pelo pesquisador Ricardo Fabrino em suas observações sobre o filme *O cheiro do ralo*.

A reificação social fica clara, em “O cheiro do ralo”, não apenas nesses momentos explícitos em que Lourenço compra a matéria bruta de corpos femininos, mas também no próprio desenrolar da trama em que os personagens não têm nomes. Não se trata de seres humanos singulares com quem ele se relaciona, mas de corpos que cumprem papéis sociais: a garçonete, o segurança, a secretária, a noiva, a viciada, a “bunda”. (...) Nomes caracterizam, delimitam, humanizam, singularizam e identificam corpos. Daí sua inviabilidade em um mundo caricaturado, em que há apenas coisas permutáveis, sem qualquer sentimento ou empatia.¹³⁸

Também a história pessoal de quem vai vender os objetos é reduzida a preço e, em *A arte de produzir efeito sem causa*, o pai do protagonista, reduzido a boneco, réplica. “Já faz alguns dias que vem notando que aquele velho não é seu pai. Sabe que é uma réplica de borracha e ainda por cima malfeita.”¹³⁹ Deste modo, eles ensejam sustentar uma convivência com regras próprias, a exemplo dos prognósticos do tarô de *O natimorto*, e dos critérios unicamente pessoais de estabelecimento de preço dos produtos pelo dono da loja de *O cheiro do ralo*.

A busca de um sentido particular para a frase “Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell”,¹⁴⁰ título de reportagem enviada a Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*), se conecta à sua abertura a sentidos inusuais trazidos por vozes do além. A reportagem se refere à trágica morte da esposa de William Burroughs, mas para Júnior, trata-se de uma mensagem exclusiva. Na economia do enredo, a mesma sombra oculta que age na fixação do

¹³⁷ Referência ao filme *O cheiro do ralo*, de Heitor Dhalia (2007)

¹³⁸MENDONÇA, Ricardo Fabrino. “O cheiro do ralo e as contradições do capitalismo”, p. 357. Comentando a citação: no filme, o protagonista recebe nome de Lourenço, mas, no livro, não há nomeação.

¹³⁹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 132.

¹⁴⁰ Na frase “Pistola do herdeiro mata sua esposa. Ele nega que estivesse jogando William Tell”, o herdeiro é o escritor William Burroughs, membro de família proprietária de fábricas de máquinas calculadoras, nos Estados Unidos. A frase, título de um recorte de jornal enviado a Júnior, se transformará em objeto de fixação.

mistério da frase, configura a voz que ordena a Júnior a ação imperativa de aniquilar os “bonecos” do pai e de Bruna, que não seriam reais. O fantasmagórico só trará a mensagem em forma de possessão. Ao comentar sobre a falecida mãe – outro espectro em sua vida, que não foi afetuosa com os dois filhos –, pelo que Júnior imagina, praticante de algum culto a demônios, ele diz: “Os demônios não querem ser amados, querem possuir.”¹⁴¹ Júnior reencontra a mãe, nos *souvenirs* guardados na casa paterna. Sonha com ela e ouve a sua voz.

O nomeado ciclo de devoração tem como último elemento o fantasmagórico. Sejam as vozes aliadas que Júnior passa a ouvir, ou o monstro (*O natimorto*) que teima em voltar, impregnado às memórias de infância de O Agente, e que o faz ter medo dele próprio. No que pesem as diferenças, cite-se, a respeito do terceiro enredo, que o fedor do ralo, sentido por todos que entram na loja, apenas para o protagonista se metamorfoseia no “odor do inferno”; a catinga personificada acena para ele e estabelece-se uma comunicação. *O odor do inferno* (não o cheiro do ralo) precisa do dono da loja para existir – assim como o monstro e a voz cantada de A Voz em relação a O Agente (*O natimorto*), e o boneco do pai e as vozes para Junior (*A arte*). Os protagonistas investem o inanimado ou inexistente de intenções de presença fantasmagórica. E eles, gradativamente, baixam todas as reservas até se exporem fortemente a esse elemento oculto.

A forma de percepção do social e do mundo volta a ter importância, pois, se o fim da linha nos enredos é o encontro com o fantasmagórico, o meio é a legitimação de uma cadeia de apropriações e relações de devoração (dos inimigos) que dão base à convivência vista nos enredos. O mundo-engrenagem¹⁴² deles exige sequência de engolidas: engolir e ser engolido, aniquilar o outro em ideia ou ações. Sendo o mundo humano marcado pela fatalidade e povoado de inimigos, não é difícil romper com ele de modo agressivo. E, a partir daí, ficar sócio do outro mundo que lhe dá coragem e lhe dita as regras e, por fim, exige sua cessão.

2.3 Por que não fica uma coisa em cada lugar

O único “nós” indicador de ação possível nos livros é o que liga os protagonistas às figuras assombrosas presentes nos enredos. Naturalmente, o sobrenatural é uma expressão da percepção alucinada das personagens. Mas o fantasma nos livros é indiciado em objetos exteriores. Há sempre uma isca lançada a eles nos ambientes fechados a sustentar um assédio do fantasmagórico, sendo que este não deixa margem para fugas. Sobre isso, o narrador distribui

¹⁴¹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 86.

¹⁴² Expressão repetida pelo protagonista de *O cheiro do ralo*.

indícios, a exemplo da pombinha morta com um tiro do protagonista de *O cheiro do ralo*¹⁴³ e das várias alusões nesta obra a um labirinto do qual se busca a saída, ouvidas, ora da boca de um mendigo, ora da narração do sonho de uma cliente.

No citado livro, o chamado mais forte vem do esgoto do banheiro. É como se o cheiro de privada infestasse a obra, uma vez que está presente desde a primeira página, quando o dono da loja de objetos usados é visitado por um homem que deseja vender um relógio.¹⁴⁴ A frase com alusão ao cheiro é a única ali a localizar o ambiente da ação. “Vinha um forte cheiro de fossa que subia do ralo e invadia meu nariz. Invadia a sala toda.” A princípio, o odor envergonha o comerciante que narra a história. “Cheiro de merda, é do ralo, afirmei. /Acho que fiquei com vergonha de que ele pensasse que o cheiro vinha de mim”.¹⁴⁵

Sua desconexão com o fedor dura poucas páginas, só até aparecerem “sinais” que o farão reinterpretar o cheiro. Um deles é o vulto que surge inicialmente na sua casa enquanto ele assiste à televisão e se torna presença insistente – “Acordo quando sinto alguém se deitar ao meu lado.” – a ponto de ele associar o vulto ao cheiro: “É isso. De tanto inalar a merda, meu cérebro se confundiu.” No entanto, não deve ser desconsiderado que a diarista que limpa seu apartamento também percebe o vulto. A essa altura, um encanador já havia sido chamado para avaliar a situação do ralo na loja de usados, sem que o dono tivesse decidido contratar o serviço. Ao contrário, o protagonista ignora o prognóstico de que se tratava de um problema no “sifão” e toma atitude drástica e por conta própria: “Eu mesmo misturei e despejei um quilo de cimento e areia. O ralo tragou.”¹⁴⁶

É muito expressivo que, logo após o dono cimentar o esgoto, a cena seguinte seja a chegada de um homem ofertando para venda um olho de vidro que enfeitiça o comerciante. “Quero o olho pra mim. Será o meu amuleto.”¹⁴⁷ O objeto adquirido por um lance alto será como um novo amigo com quem ele passará a ver televisão e para “quem” ele lerá em voz alta. Junto com uma perna mecânica e com um par de luvas, o olho compõe o conjunto das partes adquiridas para “montar” o já mencionado pai que ele não conheceu. Na narrativa sobre a relação de menosprezo do protagonista com a maioria dos objetos que lhe chegam, alguns deles se tornam também fantasmas com quem ele convive.

¹⁴³ *O cheiro do ralo*, p. 25.

¹⁴⁴ Diante da riqueza interpretativa possível para o cheiro do ralo nesta obra, minha escolha foi tomá-lo como coisa com a qual o dono da loja se relaciona e também como corporificação do fantasmagórico.

¹⁴⁵ *O cheiro do ralo*. As duas citações na p. 9.

¹⁴⁶ *O cheiro do ralo*, sequência de citações no parágrafo às ps. 48, 33 e 36, respectivamente.

¹⁴⁷ *O cheiro do ralo*, p. 36.

Tampar o ralo foi a tentativa da personagem de resistir, mas, depois dessa ação, a situação chega ao ápice: a sujeira começa a voltar a ponto de enlamear os sapatos dos clientes. No extremo, um segundo encanador vai à loja: “Tá ruço. Diz o encanador. / Também, algum imbecil cimentou o ralo. (...)/ Vai ter que quebrar tudo.”¹⁴⁸ O dono dá uma contraordem: o prestador de serviços deveria arrancar o vaso e fechar o buraco com cimento, atitude que, conforme o profissional, entupiria os canos dos outros andares. Nervoso com o preço do serviço e com a nova preocupação, o protagonista dá a versão que passará a valer para o encanador e para ele:

Você nem sabe qual é o problema aqui.
Então por que o senhor não me diz?
Os ralos, e todos esses canos,
parecem ser apenas um lugar para onde os dejetos e a água vão.
Mas não são. Esses buracos são na verdade outra coisa.
Ah, é, e o que são?
São portais.
São os portais do inferno. E é por eles que nos observam.¹⁴⁹

A esse ponto, ele diz: “O cheiro do ralo. / Sinto um estranho prazer ao dizer isso.” E pela primeira vez: “Talvez o cheiro seja meu.”¹⁵⁰ Assumindo o cheiro, ele concorda em se expor ao que este veicula. Deixa-se observar por “eles” que espiam de baixo. Na lista de assombros inaugurada pelo vulto, mais dois elementos “de fora” serão importantes para confirmar que há o citado chamado, o que vai levar a nova postura em relação ao “portal” / ralo. Assim como em *A arte de produzir efeito sem causa*, o protagonista de *O cheiro do ralo* recebe pelo Correio uma encomenda sem identificação do remetente. A caixa continha um sapo com a boca costurada que ele intuiu ser encomenda da ex-noiva. No dia seguinte, ele mesmo começa a quebrar o cimento com um facão. “Vou abrir os caminhos. / “Highway to hell”.¹⁵¹ Algumas cenas depois, nova provocação: o cheiro do ralo é sentido pela primeira vez na sua casa. “Ele me achou. O cheiro sobe do ralo. O cheiro me infesta o nariz. Aspiro. Aspiro fundo. Alguém ou algo passa rapidamente atrás de mim. Viro de forma instantânea. Só dá tempo de captar o vulto. /A vida é um ciclo.”¹⁵² A frase isolada que encerra a sequência e também o capítulo 4 se comunica com o título deste, “Ciclo”. O capítulo iniciou com o retorno dele à lanchonete atrás

¹⁴⁸ *O cheiro do ralo*, p. 77.

¹⁴⁹ *O cheiro do ralo*, p. 78-79

¹⁵⁰ *O cheiro do ralo*, p. 80-81 respectivamente.

¹⁵¹ *O cheiro do ralo*, p. 87.

¹⁵² *O cheiro do ralo*, p. 90.

de pistas sobre a localização da atendente em quem ele idolatra as nádegas – ela havia deixado o emprego.

O ciclo parece se referir a um ponto para o qual se retorna sempre e este elimina expectativa de desconexão dele com o fantasma. Agora, eles estão identificados. Após jogo sexual com uma mulher que fora lhe vender também um relógio, a próxima cliente habitual, a viciada, o flagra cheirando o ralo. “Tiro a toalha do ralo. Cheiro, cheiro, cheiro.”¹⁵³ O referido ciclo é cada vez mais inevitável. Mesmo no dia “feliz” em que o protagonista conseguiu o telefone da antiga atendente da lanchonete, o assombro volta a piscar para ele em sua casa, ali também no ralo do banheiro doméstico, entupido por longos cabelos loiros de uma mulher fantasma.

Por que sempre algo me assombra? Por que não posso viver em paz? E aí sinto o vulto passar. Estou muito assustado. Ansioso. Por quê? Por que sempre algo me assombra? Por que não posso ser como os demais? / Por quê, Oscar Wilde? Por quê, Dorian Gray? Por que o meu mundo tem que ser sempre feio? Porque tudo sobe do ralo só para me ver? Por que fui inventar de tomar banho? Por quê? Por que tudo tem que ter um porquê? Por que a vida não é como os sonhos? Por que na minha vida esses limites se fundem? Por que não fica uma coisa em cada lugar? O que é sonho, no sonho, e o demais no demais? Por que tudo se mistura? Por que tudo se funde, mesmo quando tomo os remédios? Por que o louco sempre tem que ser eu?¹⁵⁴

O dono da loja mostra ciência de que, aos olhos da norma, ele flerta com a loucura e sua reação confirma o flerte, pois são muitos os momentos em que há referência dele se abaixando para aspirar o odor do ralo. A partir de então, na loja de objetos não entrará mais encanador, nem cimento, pois o protagonista optou pelo cheiro do ralo tal qual é. Está explicitado que o elemento misterioso é importante na compreensão do tipo de convivência que se estabelece nas narrativas. Alguns são espectros assimiláveis como figuras humanas, a exemplo do fantasma da mãe do protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa* e do vulto de mulher que visita o dono da loja em *O cheiro do ralo*. Outros, imprecisos em identificação, estariam mais diretamente associados às regras particulares de interpretação do mundo criadas pelas mentes perturbadas em foco (como o inferno do ralo). Nas duas situações, pode-se falar, com Jacques Derrida, o espectro desafia nas narrativas a ontologia e a própria noção de presença.¹⁵⁵

Devido ao assédio desse elemento exterior – em algumas situações, como vimos, atreladas a encomendas que chegam – entendo que os espectros aí não ocupam apenas o lugar

¹⁵³ *O cheiro do ralo*, p. 122.

¹⁵⁴ *O cheiro do ralo*, p. 139. Neste livro são comuns as citações de obras do cinema e da literatura.

¹⁵⁵ DERRIDA. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*.

de projeções. É interesse refletir a partir deles como presenças que convivem, unidades do circuito de interações e, por isso, a opção será por não encerrá-los na perspectiva de alucinações de pessoas adoecidas. Os espectros das ficções são isso também, mas não apenas. Em algum momento nos enredos impõe-se ao vivente, assim como Derrida infere a partir do exemplo do fantasma do pai de Hamlet, um “efeito de viseira”, associado a uma situação em que “não vemos quem nos olha”.¹⁵⁶ A coisa manifesta é invisível entre seus aparecimentos e, portanto, sua inserção desnorteia tanto a centralidade do ponto de vista de uma pessoa viva, como, em termos narrativos, a apreensão das peças compósitas da constelação.

Derrida lembra que o texto de William Shakespeare inicia com a espera pelo reaparecimento do espectro (o espírito do rei morto, pai do príncipe Hamlet) que havia se presentificado outras duas vezes. E que este, mesmo se autoidentificando, ao surgir usa uma armadura que o recobre dos pés à cabeça, propiciando dúvidas sobre seu reconhecimento. E é dessa figura sombreada que vem a fala com imperativos que invocam o filho a assumir o lugar de vingador. Ela é costurada na perspectiva da mensagem exclusiva a ser transmitida, no caso a Hamlet.

Há pouco, foi aludida compreensão do dono da loja de *O cheiro do ralo* de que os ralos podem ser interpretados como portais do inferno. “É por eles que nos observam”. A aceitação da observação é uma reação a algo prévio. Algo está a nos observar. E esse exemplo é interessante por se constituir em uma interpretação muito particular de uma pessoa com distorções na percepção da realidade, mas, ao mesmo tempo, por resumir o entendimento, também válido para este livro, de que uma atração se exerce desde um centro de forças ocultas, abatendo tentativas de resistência. O que vem antes – elemento que assedia, sombras – se confunde com o criado em uma temporalidade embolada que é mais uma nuance significativa da permanência ali delineada.

Como afirmou Derrida sobre a especificidade do espectro, seu aparecer é furtivo e também intempestivo, “não pertence a este tempo”. O que Derrida nomeia por momento espectral não se inclui mais no “encadeamento das modalidades do presente (presente passado, presente atual: “agora”, presente futuro)”. Então, as personagens interagem em e com uma temporalidade suspensa que, em determinado momento ou sob certo ponto de vista, se afasta do “presente tutor”,¹⁵⁷ jogando a interação para o absurdo, na lógica, e apresentando o sem-lugar ampliado que é a convivência possível, tendo em vista a entrada desses elementos sobrenaturais. Sendo os fantasmas das ficções estudadas simultaneamente interiores e

¹⁵⁶ DERRIDA, *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. p. 22.

¹⁵⁷ DERRIDA. Citações do parágrafo às p. 13, 12 e 11, respectivamente.

exteriores àqueles que os percebem, a origem permanece indeterminada para eles e para nós que lemos. Não fica “uma coisa em cada lugar”, como reclamou a personagem de *O cheiro do ralo* ao se questionar: “Por que na minha vida esses limites [sonho e vigília] se fundem?”

Pelo exposto, será válido observar sistematizados os espectros e/ou projeções presentes nas narrativas de Lourenço Mutarelli e perceber o que eles promovem na arquitetura dos enredos.

Espectros e elementos fantasmagóricos nas ficções de Lourenço Mutarelli			
Livro	Objeto/coisa	O que provoca	Interpretação/ fantasma
<i>O cheiro do ralo</i>	Cheiro do ralo	Confusão mental	Odor do inferno indicador do ralo como um portal.
<i>O cheiro do ralo</i>	Vulto na casa do protagonista.	Reação de confirmação	Presença que observa e chama ao mundo das sombras.
<i>O cheiro do ralo</i>	Perna e olho do pai	Euforia	“Amigos imaginários”: remetem à “montagem” do pai desconhecido.
<i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	Pacotes que chegam Correio	Fixação	Chamamento do misterioso.
<i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	Frase recortada de notícia	Trabalho incessante de “decifração”.	Mensagem exclusiva para ele do mundo sobrenatural.
<i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	Vozes	Total subserviência	As únicas aliadas.
<i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	Espírito da mãe	Abertura para memórias perturbadoras.	Confirmação de que o mundo dos vivos não tem as respostas.
<i>O natimorto</i>	Voz da cantora	Conexão com mistério	Presentificação da pureza ideal
<i>O natimorto</i>	Monstro do poço	Desejo de extermínio.	O mal do qual não se escapa.

Do quadro ilustrativo é especialmente expressiva a coluna a indicar o que provoca a “coisa”, aí interpretada como aceno do fantasmagórico. O que tal “coisa” propicia, em resumo, é a ação nesses enredos de personagens sem – ou quase sem – ação. Vejamos, de modo sequencial, o que está apontado como “o que provocam” esses elementos: “confusão mental”, “relação de confirmação”, “euforia”, “fixação”, “trabalho incessante de decifração”, “total subserviência”, “abertura para memórias perturbadoras”, “conexão com o mistério”, “desejo de extermínio”.

Talvez não seja exagerado afirmar que elas são motores do ponto de vista do encaminhamento principal visto nessa literatura. No exemplo do olho e da perna do pai, a euforia leva o dono da loja a iniciar uma coleção para montagem do correspondente a seu fantasma paterno. Já a fixação nos pacotes enviados via Correio encaminha Júnior para a atenção plena na ação de decifrar a frase recebida e desmontá-la em experimentações com a grafia; do mesmo modo, a total subserviência de Júnior às vozes, cria um espaço pouco convencional e até então inexistente de ocupação para ele, afetando também as outras pessoas que convivem na casa. A conexão com o mistério da voz espectral anima a assunção dos próprios pontos de vista de O Agente e, na fragilidade da sua abertura, o reencontro com seu monstro de infância que é o legitimador do desejo de assassinar a cantora. Por sua vez, esse desejo também movimentava a elaboração de um plano e os pensamentos – “clarões” – modificam a ambiência e o ritmo da narrativa.

Tal “coisa”, interpretada nos enredos como condutora ao espectral, de certo modo, tem efetividade. E esse espectral é que não deixa de ser uma presença, apesar de apontar para um não lugar e para o espaço do “entre”, o único aparentemente propício para uma aproximação a essa configuração. “Não se *sabe*. Não por ignorância, mas porque esse não-objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber.”

¹⁵⁸ Mesmo em relação às ações descritas ainda agora, é preciso dizer que é uma movimentação que não leva longe, no que voltamos à concepção de permanência-natimorte. Não se mantém para além de uma vida provisória, pois insustentável na absurdidade. A ação descrita, sendo o núcleo movimentador dos enredos, é, ao mesmo tempo, só o íterim até o “daí a pouco”, quando eles vão sucumbir.

Lembremos que o espectro é o último elemento da cadeia de apropriações nos livros. O fim da linha remete, então, a isso sem substância, sem essência, nem existência. É a última voz, a que toma as personagens, pois elas são reduzidas ou silenciadas, tal qual o é efetivamente

¹⁵⁸ DERRIDA. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*, p. 21.

para todos os protagonistas (Júnior fica afásico, o dono da loja é cooptado pela perspectiva do ralo do inferno e depois efetivamente assassinado, e O Agente se transforma no monstro que sempre o rondou). A tentativa de apreensão da convivência que se configura como o círculo de devoração recai em uma evanescência. As personagens estão em companhia de algo que “não está jamais presente enquanto tal”¹⁵⁹ e, que, apesar disso, é determinante na compreensão dessas ficções.

2.4 Da *Gemeinschaft* à comunidade radical

Interessa indagar sobre o tipo de conjuntura – comunidade, talvez – que poderia auxiliar na compreensão das personagens descritas e seus espectros. Os estudos atuais sobre comunidades contemporâneas, estas concebidas como não substancializadas, apresentam-se como bom campo de discussões em relação ao que está nas ficções. É um “pensamento radical da comunidade”, nas palavras de um dos seus defensores, o italiano Roberto Esposito. Radical porque sugere empenho da identidade, exposição do sujeito individual a algo anterior, a uma circunstância que está, na sociedade contratual na qual vivemos, camuflada. O radicalismo seria a saída da realidade de inserção e a aceitação do risco e da ação do sem-controle. Radical também porque falta a presença apropriável, como um terreno ou identidade comum e, daí, alguns teóricos admitirem ser “angustiante” a adesão à experiência comunitária “pensada como uma interação de singularidades – e não como povo, nação, classe ou raça”.¹⁶⁰

Considerando os círculos de convivência das personagens estudadas, sabemos que a cidade grande não se mostrou um local de integração para eles. E, se a convivência nos espaços fechados sustenta o despojamento e o corte com papéis sociais, e, progressivamente, com a identidade, são os elementos não humanos que os encontram na zona-limite, já aproximando a existência do seu precipício.

Antes de seguir com as comunidades contemporâneas, e na tentativa de bem marcá-las, será abordada sua oposição teórica, a comunidade de substância e identificação, ponto de partida do alemão Ferdinand Tönnies no clássico sociológico *Comunidade e sociedade*, de 1887. Além de considerar rico o contraponto, leva-se em conta a conexão indireta com Walter Benjamin, autor que orienta parte de nossas reflexões sobre a cidade e a convivência neste ambiente. Um dos sociólogos mais citados por Benjamin em suas observações sobre a vida

¹⁵⁹ DERRIDA. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*, p. 11

¹⁶⁰ PEDROSA, Célia et al. “Comunidade”. In *Indiccionário do contemporâneo*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2018, p. 79.

urbana, Georg Simmel (contemporâneo de Émile Durkheim e Max Weber), dialoga com a teoria de Tönnies. A propósito, a vida anônima da cidade aparece, na obra benjaminiana, como desdobramento da desarticulação da comunidade pré-moderna, aquela que, nos moldes da comunidade descrita no livro de Tönnies possibilitava um ritmo favorável ao florescimento da narrativa oral (substituída depois pelo romance). Em vista da literatura e da cidade contemporâneas em vista, será possível atualizar e/ou problematizar determinados aspectos.

A obra de Ferdinand Tönnies opõe comunidade e sociedade, apresentadas em linha de sucessão, sendo a sociedade a relação instaurada pelo regime capitalista com realce para o comércio impessoal e a distância espiritual entre o trabalhador e o produto resultante do seu trabalho (este reduzido a mero meio). Usando termos como mercado, mercadoria e mais valia, Tönnies expõe diálogo com Karl Marx, mas ele se concentra nas consequências da passagem de um modelo social a outro – em seus termos, comunidade (*Gemeinschaft*) e sociedade (*Gesellschaft*) –, interrogando sobre o tipo de inclinação a que os agentes sociais estão sujeitos em cada padrão de relação. A seguinte assertiva descreve um núcleo principal de mudanças detectado por ele:

A teoria da sociedade constrói um círculo de homens que, como na comunidade, convivem pacificamente, porém não estão essencialmente unidos, senão separados e, enquanto na comunidade permanecem unidos apesar de todas as separações, na sociedade permanecem separados apesar de todas as uniões.¹⁶¹

A separação “apesar de todas as uniões”, marca da sociedade, lembra Georg Simmel que, 16 anos depois,¹⁶² mencionou a “distância espiritual” entre os habitantes da metrópole. Decorrente da distância, se instala a desconfiança generalizada, que sobrecarrega o olhar de tensão, elemento, segundo Tönnies, intrínseco à prevalência, na sociedade, do interesse individual como guia principal das ações. Estas se dão com vistas a uma contraprestação. Os dois pensadores procuram ler, na ação individual ou em seu impulsionador, as mudanças principais manifestadas na sociabilidade e no modo de associação entre as pessoas. O temperamento pessoal se altera para que o indivíduo se adapte, camaleonicamente e com todos os custos, alterando, assim, o ímpeto que justifica o vínculo.

Como notado por Cássio Brancaloneo, Tönnies edifica uma teoria da estrutura social articulada a uma teoria da ação, esta baseada na ideia de vontade social.

¹⁶¹ TÖNNIES. *Comunidad y sociedad*, p. 65. Tradução própria para “La teoría de la sociedad construye un círculo de hombres que, como en la comunidad, conviven pacíficamente, pero no están esencialmente unidos, sino esencialmente separados, y mientras en la comunidad permanecen unidos apesar de todas las separaciones, en la sociedad permanecen separados apesar de todas las uniones.”

¹⁶² SIMMEL. *As grandes cidades e a vida do espírito*, publicado originalmente em 1903.

Tönnies se referia em seus escritos ao processo permanente de inter-ações humanas através do termo *vontade*. Os agentes, atualizando para as categorias de nosso tempo, são vontades humanas em múltiplas relações, vontades realizadas e/ou sofridas, conservando e/ou destruindo outras vontades.¹⁶³

Em conformidade com Brancaleone, ao falar de vontades, Tönnies se filia a Aristóteles em sua noção do homem como animal gregário “de modo que as ações oriundas das vontades e suas forças, quando no sentido de conservação (e podem sê-lo em outro, no de destruição) formariam uma união”.¹⁶⁴ Vontade vista como inclinação para determinado padrão de associação. Nas relações de sociedade predomina a vontade denominada *arbitrária*, regida pelo domínio da racionalidade e orientada pelo cálculo e pelo contrato.

Diferentes das vontades humanas *naturais* – ou *essenciais* –, prevalecentes na antiga comunidade delineada por Tönnies. Estas, imbuídas de promessa de duração, são, na sua visão, o núcleo do agrupamento social como entidade natural que vem a ser a comunidade que ele via desaparecer. Enquanto a vontade arbitrária (que faz a coesão da sociedade) se guia pelo ideal de progresso e futuro, a vontade natural é centrada na tradição.

Por essas poucas palavras, é possível localizar o modelo que ele toma por comunitário, sustentado na tradição, na fixidez e em uma disposição de estar junto tomada por natural e que parte da crença em uma unidade que justifica a associação. A vontade que move a comunidade, nesses termos, é guiada por impulsos primários de autopreservação, alimentação e reprodução. A comunidade, definida como “toda vida de conjunto, íntima, interior e exclusiva”¹⁶⁵ está para a vida no campo, sustentada na relação com a terra e com as proximidades de conhecimento e geografia. É imprescindível haver posse e gozo comunais, a despeito da autoridade que determina a fruição do gozo, segundo ele, com vistas à necessidade do coletivo. Para Ferdinand Tönnies, a expressão mais geral da comunidade é a ideia de família. “O estudo da casa é o estudo da comunidade, como o estudo da célula orgânica é o estudo da vida.” Em outro momento a comunidade é definida essencialmente como “uma casa que se basta a si mesma”.¹⁶⁶ A casa como modelo pacificado e fixo, no qual o chefe do sexo masculino agiria pensando na necessidade coletiva, é apenas um dos pontos que merecem ser deslocados 130 anos depois da teorização de Tönnies.¹⁶⁷

¹⁶³ BRANCALEONE. “Comunidade, sociedade e sociabilidade: revisitando Ferdinand Tönnies”, p. 99

¹⁶⁴ BRANCALEONE. P. 99.

¹⁶⁵ TÖNNIES. *Comunidad y sociedad*, p. 20.

¹⁶⁶ TÖNNIES. *Comunidad y sociedad*, p. 47 e 59, respectivamente.

¹⁶⁷ A teorização de Tönnies tem aspectos hoje considerados inegociáveis por qualquer leitura sensível. Um deles é o conceito fixo de família. Outros citáveis são os modos de abordagem dos temas da escravidão e da mulher. No

Na comunidade desenhada por ele, o vínculo pressupõe a materialidade do comum, do próprio. No exemplo da família, a propriedade se liga ao pertencimento e participação comuns, assim como à “posse” do ser humano mesmo.¹⁶⁸ Já a vizinhança se dá pela posse da terra de cada um e, dependendo da organização e tipo de agrupamento, da posse coletiva da terra geral ou de partes.

A exigência do próprio é o que essencialmente separa a noção tradicional de comunidade, ilustrada pelas ideias de Ferdinand Tönnies, do pensamento recente sobre a comunidade em termos do ser-em-comum. Falando sobre o que sua obra busca desconstruir, Roberto Esposito explica que, desde a sociologia organicista da comunidade até pensamentos mais recentes, como os citados “neocomunitarismo americano”¹⁶⁹ e “diversas éticas da comunicação” convergem no pressuposto “de que a comunidade é uma “propriedade” dos sujeitos que une: um atributo, uma determinação, um predicado que os qualifica como pertencentes ao mesmo conjunto. Ou, inclusive, uma “substância” produzida por sua união.”¹⁷⁰ Neste sentido, a unidade da qual se parte é a individual do sujeito; e a comunidade, entidade maior, seria um pleno ou um todo agregador de tais sujeitos-unidades. A comunidade tradicionalmente é vista como “um valor, uma essência que, inclusive, pode ser reencontrada – “como algo que nos pertenceu em outro tempo que e por isso poderá voltar a nos pertencer.”¹⁷¹

Bem diferente é o modo de compreensão de Esposito. Ele cita “o maneirismo pós-romântico da *Gemeinschaft* de Tönnies, oposta à *Gesellschaft* justamente sobre a base da apropriação originária da própria essência.”¹⁷² A comunidade de Tönnies figura, na explicação de Esposito, alinhada à comunidade de Max Weber, sendo a última “mais sóbria” e igualmente referindo-se ao comum pertencimento sentido pelos indivíduos participantes daquele núcleo. A posse se refere, sobretudo, ao território nesses exemplos e, a esse respeito, Esposito retoma

momento em que Tönnies explica as relações de família como núcleo exemplar da comunidade, apoiado no modelo de família de homem branco na liderança com sua mulher (ou mulheres, “quando convivem no mesmo nível de dignidade” (p. 47), filhos e serviçais, alguns destes venerando o dono da casa como um filho adulto, diz ele. Aí, se há escravizados, Tönnies considera “exagero” falar que tal condição seja indigna do humano. “Na realidade, um homem pode conduzir-se espontaneamente como escravo nas mais diversas situações.” (p.47). Quanto à mulher, ele afirma que o modo de viver e trabalhar em comunidade se adapta melhor às mulheres. “Para elas, o lugar natural de ação é a casa, não o mercado, a casa própria ou alheia, não a rua. (...)”.

¹⁶⁸ Ele usa tal expressão “posse do ser humano” (p. 32).

¹⁶⁹ O termo volta em entrevista concedida por Roberto Esposito: “O meu livro sobre a comunidade [*Communitas: origem e destino da comunidade*] nasce, também, um pouco em polêmica com o neocomunitarismo americano, este que se preocupa apenas com a definição de quais deveriam ser as relações que permitam a coexistência das diversas culturas, tomando a existência destas como um dado de fato que é aceito em si, no seu aparente fechamento, do mesmo modo com o qual o liberalismo (...), aceita as relações de força que preexistem ao contrato.” In *Dom e Dever – entrevista com Roberto Esposito*. Cadernos de Leitura, n. 31, Edições Chão da Feira, p. 8.

¹⁷⁰ ESPOSITO. *Communitas: origen y destino de la comunidad*, p. 22.

¹⁷¹ *Communitas* p. 23.

¹⁷² *Communitas*, p. 24

consideração de Tönnies de que o solo era a primeira coisa que “propriamente possuem as comunidades humanas”.

Só agora há condições de explicar a empreitada dos teóricos da comunidade contemporânea: afastar a noção substancial de comunidade e pensar uma comunidade sem tempo e espaço definido. Há como alvo uma dialética para eles infrutífera, o *comum* identificado com seu oposto *próprio*, ou nas palavras do italiano, é da seguinte ordem o pensamento que se deseja extirpar: “é comum o que une em uma única identidade a propriedade – ética, territorial, espiritual – de cada um de seus membros. Eles têm em comum o que lhes é próprio, são proprietários do que lhes é comum.”¹⁷³

Em esforço contrário, os teóricos contemporâneos da comunidade almejam sustentar a impropriedade. Está explícito o compromisso político dos estudos nesta compreensão, iniciados nos anos 1980, tendo Jean-Luc Nancy como um dos propulsores (com *A comunidade inoperada*).¹⁷⁴ São investidas para formular um pensamento sobre a existência comum que não caia na afirmação sobre essência da comunidade e, portanto, fuja dos problemas causados pelos nacionalismos no século XX – desdobrados em ações excludentes no século XXI. Como explicita Nancy, “as supostas identidades”¹⁷⁵ têm sido movidas umas contra as outras em nome da comunidade.

A separação sociedade e comunidade não é frutífera também, na opinião de Nancy, por se basear em um conceito de comunidade com definição e harmonia. “A *sociedade* não é feita sobre a ruína de uma *comunidade*. (...) Longe de ser o que a sociedade rompeu ou perdeu, a comunidade é o que nos chega – é questão, espera, evento, imperativo – a partir da sociedade.”¹⁷⁶ E o ser-juntos é uma condição, antes de ser um valor ou não valor. Até aqui, ainda está de acordo com a concepção do ser humano como animal social ou seu refinamento na noção de interação social. E, no entanto, expressa Jean-Luc Nancy, o ser-juntos não deve ser tomado como derivado de um sujeito, seja sujeito individual ou coletivo. Seria preciso pensar a partir desta condição e nela.

¹⁷³ *Communitas*, p. 25.

¹⁷⁴ A data se refere a um conjunto de discussões recentes que se complementam em seus argumentos, tendo como principais nomes Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy e o próprio Esposito. É preciso dizer que o pensamento sobre comunidade, de modo ampliado, é muito anterior. No recorte que faz, Esposito dialoga com Hobbes, Rousseau, Kant, Heidegger e Bataille.

¹⁷⁵ NANCY, Jean-Luc. “Conloquium”. In ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origem y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003, p. 12.

¹⁷⁶ NANCY. *A comunidade inoperada*, p. 39.

Porém, não deixa de existir, subjacente, mais ou menos latente e surda, uma evidência de nosso ser-juntos, uma evidência nossa e que precede a toda outra evidência, tanto como a existência social de Descartes precede lógica e cronologicamente a possibilidade de enunciação do ego sum que, por outro lado, ao enunciar-se, enuncia pelo menos a um outro (pelo menos a esse outro nele que difere dele mesmo), de modo que se pode dizer: todo ego sum é um ego cum (ou mecum, ou nobiscum).¹⁷⁷

Nós existimos indissociáveis do ser-com, o que não se refere a organizações ou instituições, nem a um contrato, convenção ou a coletivo, mas à “nossa sociação” – “uma condição coexistente que nos é co-essencial”¹⁷⁸ e que não se conjuga com a essencialização do ser. Estamos “entregues” uns aos outros,¹⁷⁹ mas, em oposição a apropriações comunitaristas, diz ele, isso não significa exacerbação de identidades e subjetividades.

Fugindo da referida dialética próprio/comum, Roberto Esposito encontrou um ponto hermenêutico de partida externo na etimologia do termo latino *communitas*, desmembrado em seus formativos *cum* e *munus*. Se o primeiro termo indica vínculo, o segundo, *munus*, ilumina outro modo de compreensão da disposição à comunidade. Composto pela raiz *mei* (que significa intercâmbio) e o sufixo *nes* (= caracterização social), *munus* oscila entre três significados: *onus*, *officium* e *donum*. Os dois primeiros têm a ver com um dever, função, obrigação, e o último, com dom – “um [dom] particular, que se distingue por seu caráter obrigatório, implícito na raiz *mei* que denota intercâmbio”.¹⁸⁰

É uma prenda que se paga obrigatoriamente. “O *múnus* é uma obrigação que se contraiu com o outro e requer uma adequada desobrigação. A gratuidade exige nova doação.”¹⁸¹ Pela gratuidade do dom, a pessoa deve a outrem, não significando que isso se refira a alguma retribuição. O que a comunidade compartilha não é o pertencente ou próprio, mas uma dívida, um dom a dar, o *munus*. É bem diferente da contraprestação esperada nas ações do indivíduo dentro da sociedade descrita por Ferdinand Tönnies ao delinear o vínculo social que se dá por conveniência. Roberto Esposito localiza uma obrigação que é condição e evidência primeira,

¹⁷⁷ NANCY, Jean-Luc. “Conloquium”, p. 13-14. Tradução própria para “Y sin embargo tampoco deja de existir, subyacente, más o menos latente y sorda, una evidencia de nuestro ser-juntos, una evidencia nuestra y que precede a toda otra evidencia tanto como la existencia social de Descartes precede lógica y cronológicamente a la posibilidad de enunciación dei ego sum, que por otra parte, al enunciarse, se enuncia al menos a un otro (ai menos a ese otro en él que difiere de él mismo...), de modo que, puede decirse, todo ego sum es un ego cum (o mecum, o nobiscum).”

¹⁷⁸ NANCY, “Conloquium”, p. 13

¹⁷⁹ “Conloquium”, p. 16.

¹⁸⁰ ESPOSITO, *Communitas: origem y destino de la comunidad*, p. 27.

¹⁸¹ *Communitas: origem y destino de la comunidad*, p. 28. Tradução própria para “El *múnus* es la obligación que se ha contraído con el otro, y requiere una adecuada desobligación. La gratuidad que exige nueva donación.”

como o ser-juntos. O que é preciso dar por estar na condição de relação indica que não somos donos de nós mesmos: nossa propriedade mais própria é devida a outrem.

Em termos mais precisos, os desapropria, em parte ou inteiramente, sua propriedade inicial, sua propriedade mais própria, ou seja, sua subjetividade. (...) Uma desapropriação que investe e descentra o sujeito proprietário e o força a sair de si mesmo. A alterar-se.¹⁸²

Essa condição põe em evidência a exteriorização que penetra as pessoas em seu comum não pertencer-se. E, portanto, estamos tratando de uma noção de ser-junto incompatível com identidades autônomas e, daí, advém uma das maiores dificuldades de acompanhar tal pensamento. Pois, como ele diz, se “a essencialização da existência/ subjetividade é o que impede a consolidação da *communitas* e joga para a identidade”, é preciso se afastar da ideia de que o sujeito individual vem antes da condição de relação. Algo realmente muito radical como o indicam duas perguntas feitas por Esposito: “Como pensar o puro vínculo sem enchê-lo de substância subjetiva? E como olhar, sem baixar os olhos, para o nada que circunda e atravessa a *res* comum?”¹⁸³ Mesmo um autor importante para essa discussão, Giorgio Agamben,¹⁸⁴ afirma Esposito, conserva, no pensamento sobre as singularidades que se põem em comum, a concepção de que a *communitas* é a saída ao exterior a partir do sujeito individual.

Para que haja comunidade nesses termos, a identidade precisaria estar empenhada, doada, diluída. Só assim pode-se dizer da condição comum, evidência anterior a qualquer outra evidência, como disse Nancy. O contrário da *communitas*, e a regra nas sociedades atuais, é a *immunitas*. O imune se dispensa da doação, protegendo-se do contágio e não sustentando, portanto, a gratuidade do dom. Para o imune, importa a busca por manter íntegra sua identidade, o que ele tenta fazer firmando contratos sociais. Em lugar da única origem possível admitida pelos teóricos contemporâneos da comunidade, a condição de viver em comum, o contrato surge como origem artificial. “A figura do contrato é imunizadora: tira a gratuidade e o risco.”¹⁸⁵

Enquanto o pensamento filosófico sobre a comunidade, que viemos descrevendo, busca desconstruir os discursos hegemônicos em torno da comunidade de substância, é importante expor que há um campo de estudos sobre a comunidade, também recente, com outro viés, os

¹⁸² ESPOSITO. *Communitas*, p. 31. Tradução própria para “En términos más precisos, les expropria, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad. (...) Una despropiación que invade y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de si mismo. A alterarse.”

¹⁸³ ESPOSITO, *Communitas*, p. 44.

¹⁸⁴ *A comunidade que vem*, de Agamben, é citada em nota na página 44 de *Communitas*.

¹⁸⁵ ESPOSITO, *Communitas*, p. 42.

estudos sociológicos.¹⁸⁶ Seguindo o *Indiccionario do contemporâneo*, uma diferenciação central está nas considerações de cada um a respeito do termo convivência. Ele se conecta, filosoficamente, à experiência de abertura ao outro, “o que desabilita a pulsão imunitária/identitária das comunidades, bem como os lugares estabilizados da forma e do sentido, no discurso artístico.” Já nos estudos sociais, “convivência é o resultado de uma conjuntura histórica/geopolítica que se impõe a priori como um problema, dentro de uma estrutura sociocultural acostumada a lidar com a separação/estratificação.”¹⁸⁷

Se os sociólogos abordam a comunidade tentando responder sobre formas de organização e coexistência contratual, e os estudos radicais da comunidade buscam humanidade no lugar em que o humano se ausenta, Walter Benjamin, citado apenas de passagem neste ponto, parece ter seguido um caminho do meio, talvez antropológico. Por um lado aprecia um teórico como Georg Simmel, centrado na interação social e na chamada vida espiritual dos habitantes da cidade. Por outro, ao tomar alegoricamente elementos concretos que estão na cidade, retira-os, com facilidade, da cadeia social, ampliando o espectro de aproximações, o que vem a constituir um dos pontos-chave de seu pensamento que se aproxima da convivência delineada pelos filósofos mencionados.

2.5 Medo e riscos de dizer a comunidade

A teorização sobre comunidades contemporâneas, ao mesmo tempo em que ilumina a leitura da literatura, traz mais questionamentos sobre o modo de aparecer das configurações de convivência nos livros de Lourenço Mutarelli. Aparentemente, estamos diante de uma exposição drástica na qual a identidade é abandonada – ou está em vias de ser –, deixando o corpo sobrando, “permanecente” com sua fala e expressividade geral em código à parte, cada vez menos comunicável para o padrão da língua e da compreensão lógica. No entanto, perguntas saltam: o contexto macro a que esses homens se integram (encontro com o fantasmagórico, consequência do fundo comum e inescapável antevisto por eles) aponta para um compartilhamento?

É verdade que se trata aqui de personagens colocadas em situação de risco tamanho e distantes da imunização como poucos imagináveis. E se o padrão imunitário de proteção ao contágio nas sociedades urbanas (oposto ao padrão comunitário, como visto) se justifica pelo

¹⁸⁶ Sobre os estudos sociais, os nomes mais citados no *Indiccionario do contemporâneo* são os de Michael Hardt e Antonio Negri, autores de *Império*.

¹⁸⁷ As duas citações em “Comunidade”, In *Indiccionario do contemporâneo*, p. 67.

medo de perder o que assegura a subsistência na multidão de cidadãos, os limites que conferem identidade, é porque a perda desses limites contém uma agressividade assustadora.

A violenta abertura carrega um receio descrito da seguinte maneira por Roberto Esposito: “A comunidade, sendo perda, esvaziamento da subjetividade, é algo que todos, também nós que dela falamos positivamente, temem, pois se colocar em comum, colocar-se em jogo, é um risco.”¹⁸⁸ O risco se delinea melhor se consideradas as situações-limite nas quais o *múnus* poderia ser pensado. A rigor, afirmou Esposito, o ato da representação do papel, daquilo que alguém representa só falta por completo e deixa à mostra o *múnus* nos momentos de nascimento, morte e de absoluta dor. A citada condição-limite é “uma condição que na vida efetiva é quase ausente, porém, é uma condição de algum modo pensável.”¹⁸⁹ A comunidade é aquilo que nesse pensamento-limite se mostra, afirma ele, o dom/comprometimento que nos determina, mas que sempre nos foge e nos ultrapassa.

Será a total retirada do sujeito consciente a exposição de um *múnus* mais violento? Neste caso, a doença, mas também o transe e a cessão para aproximação espiritual indicariam exposições extremas. No exemplo da literatura de Lourenço Mutarelli, a representação do papel falta quando eles estão empenhados na fixação que passa a ser perspectiva de ver, ouvir, sentir e reagir. É por aí a porta de saída da identidade marcada pelo papel social. Saem do campo de classificações, da cura médica, da inserção social, da cadeia financeira e, portanto, desaderecem da proteção – da imunização.

A colocação das personagens de Lourenço Mutarelli “em jogo”, o distanciamento da condição razoável de convivência esperada não é sem consequências. O risco da entrega deles aos fantasmas com os encaminhamentos para eles próprios é o mais notável. Mas há também um perigo para o corpo social circundante, um risco para as pessoas com quem eles convivem nas situações que seriam de exposição que ultrapassa a já aludida hipótese de assassinato. Trata-se da contaminação.¹⁹⁰

Evocando uma vez mais o exemplo das mulheres que estão na linha de frente do contato com eles, é notável que, antes de serem assumidas como inimigas, elas figuram como anjos salvadores. A situação é a mesma para as três que travam conhecimento com os protagonistas no momento do abandono das posições sociais: a “bunda”, atendente da lanchonete de *O cheiro do ralo*; Bruna, a universitária inquilina do pai de Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*)

¹⁸⁸ ESPOSITO, Roberto. *Dom e dever – entrevista com Roberto Esposito*. Cadernos de Leitura, n. 31. Edições Chão da Feira, p. 7.

¹⁸⁹ *Dom e dever – entrevista com Roberto Esposito*, p. 5.

¹⁹⁰ No capítulo 3, centrado na temática do adoecimento não nomeado conclusivamente, tentarei mostrar como a contaminação pode ser estendida para a construção narrativa também.

e a cantora de voz puríssima (*O natimorto*). Nas trevas, elas brilham – por pouquíssimo tempo – como pessoas que, quem sabe, poderiam tirar os protagonistas da conjuntura em que se encontram:

O vulto passou porque o vulto é passado. E, de hoje em diante, eu prometo mudar. Vou ser justo com os justos, e não vou ser com os demais. Os não justos. A vida não é a porra do conto de Natal. A vida é bela. (...) É isso. Está tudo bem. Vou ligar para a bunda que eu amo, e, no final, eu vou ser feliz. Vou ligar agora mesmo. E ela vai atender. Ela vai atender. (*O cheiro do ralo*)¹⁹¹

“Por que Bruna faria o seu retrato se não o achasse bonito? (...) Júnior não ama Bruna. Mas seria capaz de doar-se a qualquer mulher que lhe desse atenção.” (*A arte de produzir efeito sem causa*)¹⁹²

“O Agente – Olhe para sua delicadeza.
O Agente – Eu tenho tantas ideias. Eu tenho tantas histórias.
O Agente – Eu poderia distraí-la contando-as a você.
O Agente – E você cantaria para mim.
O Agente – E nós cuidaríamos um do outro. (*O natimorto*)¹⁹³

E, no entanto, em vez de salvar, elas são arrastadas para as sombras e, já sabemos, entram na mira desses homens devoradores, tal qual no exemplo desdenhoso de Júnior ao descobrir que Bruna passará o fim de semana fora de casa, contrariando sua previsão. “É isso que se ganha em querer bem. Então não te quero. Não te quero bem. Você é igual a tudo. A gente só pensa que quer. No fundo, tanto faz. Não faz diferença. Eu sinto desprezo por você e por tudo. Fodam-se. /Serve outro copo.”¹⁹⁴

A partir daí, Bruna será alvo de roubo e tentativa de estupro por parte dele, esta durante um rompante de desvario e posterior surto. A reação de Júnior seria apenas mais um exemplo da falta de sensibilidade para as relações humanas, mas o encaminhamento das ações surpreende com a adesão dessas mulheres às visões insanas daqueles homens. Bruna adoece ao tentar auxiliar Júnior na decifração da frase “misteriosa” (“Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell”). Mesmo após ter concluído que ele era um “louco surtado e porco machista”,¹⁹⁵ como registrado em seu diário, ela não consegue se desenredar da fixação dele. Abandona o emprego e as tarefas da faculdade para estudar compulsivamente tudo o que diz respeito ao escritor William Burroughs, o “herdeiro” a quem a frase se refere.

¹⁹¹ p. 139-140.

¹⁹² p. 86.

¹⁹³ p. 33-34.

¹⁹⁴ *A arte de produzir efeito sem causa*, 104.

¹⁹⁵ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 135.

Nos últimos momentos de *A arte de produzir efeito sem causa*, também o pai de Júnior é tomado por medo e desânimo. Sente-se mal em sua própria casa. Na hora do jantar, tem necessidade de trocar de ar e convence Bruna a ir com ele ao apartamento de uma vizinha. Júnior fica, enfim, em intimidade com as vozes, de modo que o ambiente está carregado de um ar que não vai se purificar. “A doença do filho parece ter sugado o ânimo de Sênior. Bruna começa a entrar em depressão. O silêncio de Júnior assombra a casa. Um buraco absorve a vontade.”¹⁹⁶

Do mesmo modo, em *O natimorto*, A Voz, depois de ser ridicularizada em uma apresentação para O Maestro, busca abrigo no hotel e volta inacreditavelmente a compartilhar das opiniões de O Agente: “Eu devia ter te ouvido.”¹⁹⁷ E a personagem “a bunda” (*O cheiro do ralo*), mesmo tendo experienciado o desvario do dono da loja, – a exemplo da cena dele abraçado às suas nádegas, chorando e, em seguida, demonstrando grande frieza –, insere-se no seu carrossel alucinado. A bunda, tida no lugar de contraponto do ralo infernal, expõe-se, ela própria, ao cheiro do ralo, como a nova recepcionista da loja de objetos.

No que se pode chamar de abatimento da alteridade, o modo de conexão arquitetado pela narrativa não inclui embate. A contaminação é um dos modos de operação dessa estratégia, pois as unidades humanas são niveladas na enfermidade. Não há o sujeito que resiste. Os homens dos enredos são vampiros mordidos e aptos a morder, sendo que a vítima não mais poderá retomar a condição de saúde. O vampiro não é alguém imune, mas no momento de se deparar com a oferta do outro, não tem condições de recebê-la a não ser engolindo a alteridade que se alinhará a ele. Na relação entre homem e mulher, o que contamina não está ofertando o dom, pois age contaminando a outra parte para que, só assim, ela passe a formar “comunidade” com ele. Nesta relação, a contaminação é impositiva e tira do centro a figura do ofertante gratuito de dons. Porém, a vítima do vampiro torna-se mais um ser espectral.

Dá-se, nesses exemplos, o contágio que leva as mulheres à adesão à permanência sugerida por eles, a morte antecipada que é a natimorte. Uma permanência que reúne o fantasmagórico, os protagonistas e as mulheres em um ser-no-mundo sem horizonte e pessoalidade. Eles compõem o retrato da catástrofe na qual se inserem e, apenas sob esse aspecto, fazem a comunidade *désœuvrée* ou comunidade inoperada referida por Jean-Luc Nancy. Aquela onde nenhuma atividade se exerce, entregue ao seu estar acontecendo.

¹⁹⁶ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 206.

¹⁹⁷ *O natimorto*, p.131.

A comunidade tem necessariamente lugar no que Blanchot nomeou inoperância. Aquém ou além da obra, o que se retira da obra, o que não tem mais a ver, nem com a produção, nem com o acabamento, mas que encontra a interrupção, a fragmentação, o suspenso. A comunidade é feita da interrupção das singularidades, ou do suspenso que são as singularidades. Ela não é sua obra, não é como suas obras; tampouco a comunicação é uma obra, nem mesmo uma operação de seres singulares: pois ela é simplesmente seu ser – seu ser suspenso sobre seu limite. A comunicação é a inoperância da obra social, econômica, técnica, institucional.¹⁹⁸

Nancy está abordando uma comunidade na qual não há uma construção e na qual os membros não são tomados como produções identitárias (mãe, operário, médico, político etc). Na comunidade nada exemplar das personagens das ficções estudadas, a literatura ousa pintar com cores da “inoperância”¹⁹⁹ a vida dessas personagens desolada na constatação do seu naufrágio e despropósito.

2.6 Pobreza e experiência

O compartilhamento referido pelos teóricos da comunidade traz no cerne a questão da experiência. As comunidades contemporâneas são um salto a partir de um campo de discussões que passa pela noção de experiência interior, firmada por Georges Bataille,²⁰⁰ associada à proeminência do não saber,²⁰¹ conforme detalhado no *Indiccionario do Contemporâneo*:

(...) em contraposição ao pensamento heideggeriano, “marcado pela subordinação da experiência ao conhecimento”, a obra de Bataille, por meio da ideia de “experiência interior”, percebe no próprio bojo do saber a simultaneidade de uma potência (a experiência) estranha a qualquer possibilidade de definição filosófica. A experiência, em termos bataillianos, seria assim aquilo que leva o sujeito para fora de si, destituindo-lhe toda forma de subjetividade.²⁰²

O termo “interior” é usado para marcar afastamento de acepção de próprio como posse e essência. Refere-se a algo central e conformador, mas que está empenhado de antemão. Faz

¹⁹⁸ NANCY. *A comunidade inoperada*, p. 63.

¹⁹⁹ Uma nota da tradutora brasileira desta edição da obra de Nancy, Soraya Guimarães Hoepfner, explica a escolha por “inoperada” – no lugar de “inoperante”, também bastante usado – para a tradução de *désœuvrée*: “Porque entendemos que é extremamente importante privilegiar justamente o sentido no qual está imbricada uma recusa da produção, da perspectiva teleológica e mesmo, naquilo que interpretamos como uma herança heideggeriana na obra de Nancy, uma necessidade de forçar o pensamento a alcançar possibilidades não-técnicas, optamos pela interpretação de “comunidade inoperada”, comunidade que se dá, que não somente não é operacional nem produtora, mas sobretudo que não opera (algo) e nem é obra (de um alguém).” (*A comunidade inoperada*, p. 64-65)

²⁰⁰ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Trad: Fernando Scheibe. Belo Horizonte, Autêntica, 2016.

²⁰¹ Para mais sobre o salto de Heidegger a Bataille, em termos de apropriação pelos teóricos da comunidade, ver “Comunidade”. In *Indiccionario do contemporâneo*, p. 57-58.

²⁰² “Comunidade”, In *Indiccionario do contemporâneo*, p 58.

lembrar a partilha como condição prévia. Em vista do ser-com como conformador inegável, tem-se, no lugar da subjetividade, o empenho. Na interpretação de Jean-Luc Nancy, a experiência referida, na verdade, não é interior, nem subjetiva. Ela é “indissociável da experiência dessa relação com o fora incomensurável”.²⁰³

Subjetividade, no caso, nomeia o eu sujeito (agente) “fazendo” sua identidade, pensando-se em relação ao lugar que ocupa. Nessa leitura, o sujeito identitário não faz comunidade. O único ser da comunidade é o singular-plural – expressão de Nancy. O singular que já é plural ou o ser que é ser-junto: “cada existência nada mais é do que justamente essa exposição ao em-comum. Com isso também se diz que cada um não é nada em si ou para si, mas tão somente um dentro já sempre fora, um interior já sempre exterior.”²⁰⁴

Do texto de Georges Bataille, revisitado e reinterpretado pelos teóricos citados, nos atemos à sua definição de experiência interior:

Entendo por *experiência interior* aquilo que habitualmente se nomeia *experiência mística*: os estados de êxtase, de arrebatamento ou ao menos de emoção meditada. Mas penso menos na experiência *confessional*, a que os místicos se ativeram até aqui, do que numa experiência nua, livre de amarras, e mesmo de origem, que a prendam a qualquer confissão que seja.²⁰⁵

Ele dialoga com preceitos de práticas espirituais orientais – sobretudo a yoga da qual foi praticante –, em noções, como a do agora e o ímpeto de alcançar uma parte do possível que a vida não acessa. Porém, Bataille não admitia ter em vista salvação ou ascese, pecado que ele atribuiu aos religiosos e místicos. No âmbito religioso, a experiência interior tinha, na opinião dele, outro fim que não ela mesma, a exemplo de Deus como a autoridade que poderia justificar a experiência. É o esvaziamento do sentido que garante o distanciamento do autor: no lugar da salvação, entra o simplesmente ser, sem finalidade. “Quis que a experiência conduzisse aonde ela mesma levasse, não levá-la a algum fim dado de antemão. E digo logo que ela não leva a porto algum (mas a um lugar de extravio, de não-sentido)”.²⁰⁶ A negação (não sentido e não-saber) figura como o nascedouro e como a permanência da experiência assim descrita.

Nessa trilha, Roberto Esposito afirma que a experiência só pode ser o que falta sempre, uma vez que é aquilo que leva o sujeito para fora de si. É ela mesma o único sujeito, porém sujeito “da destituição de toda subjetividade”.²⁰⁷ Quando há experiência, a subjetividade – e

²⁰³ NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*, p. 48

²⁰⁴ In NANCY, *A comunidade inoperada*, prefácio, p. 19.

²⁰⁵ BATAILLE. *A experiência interior*, p. 33

²⁰⁶ *A experiência interior*, p. 33

²⁰⁷ ESPOSITO, *Immunitas*, p. 191.

mais ainda a identidade – estão diluídas no comum. Sendo essa experiência inassimilável às possibilidades habituais, Esposito reproduz a afirmativa de que o único lugar em que se pode buscá-la é “nesse ponto da vida mais próximo possível do não vivido”.²⁰⁸

Figura uma experiência que se faz na situação de sua própria ausência. Ou fazer experiência com nada; nada que tenha uma definição, um nome, uma substância e que, por isso, não é conhecido previamente. Na interpretação de Esposito, a experiência delineada por Walter Benjamin em “Experiência e pobreza”²⁰⁹ é a única que poderia se aproximar da noção de experiência interior: “é aquela de que fala Benjamin, cada vez mais “pobre”, inclusive ausente enquanto tal, dado que não há “privação” da experiência, mas experiência da privação e como privação.”²¹⁰ O italiano, na única menção a Benjamin em *Communitas: origem e destino da comunidade*, reporta ao texto em que o autor lança uma atenção às “cabeças” que fizeram da desmoralização da experiência individual frente ao patrimônio cultural um motivo de criação.

O ponto de partida da arte observada por Benjamin é o que ele toma por nova forma de miséria: a constatação da impossibilidade de recriar o vínculo da pessoa com uma noção confortadora de experiência (*Erfahrung*²¹¹). A miséria, ele afirma, prefigura um conceito novo e “positivo” de barbárie: Benjamin aposta na barbárie e na assunção da miséria como propulsoras para “partir para frente, começar de novo, contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda”, a exemplo dos criadores que “operaram a partir de uma tábula rasa”.²¹²

Na sua obra, a pobreza de experiência é constitutiva do homem moderno.²¹³ É a consequência da quebra que gradualmente se fez, grosso modo notado na mudança da narrativa: da transmissão da sabedoria nas narrativas orais dos povos pré-modernos ao romance e à informação. Sem o ambiente favorável, a *Erfahrung* foi implodida no mundo urbano, no qual prevalecem as vivências (*Erlebnis*). Ao se aproximar do que seria a pobreza, aguçada pelos conflitos entre nações no período,²¹⁴ Walter Benjamin não deixa dúvidas de que está falando em perda de humanidade. “Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para

²⁰⁸ *Immunitas*, p. 189. Esposito repetindo frase atribuída a Michael Foucault.

²⁰⁹ In *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*, p. 123-128.

²¹⁰ ESPOSITO, *Communitas*, p. 190.

²¹¹ Apesar de muito citada, cumpre registrar que Walter Benjamin trata da *Erfahrung* (traduzido como experiência nas edições brasileiras de sua obra) nos trechos citados. Ele separa o termo de *Erlebnis* (traduzido como vivência), em sentido mais corriqueiro do que acontece à pessoa na cidade.

²¹² BENJAMIN, “Experiência e pobreza”, In *Obras escolhidas I*, p. 125.

²¹³ Expressão emprestada de Jean Michel Palmier in *Walter Benjamin: le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*.

²¹⁴ O texto foi publicado em 1933.

recebermos em troca a moeda miúda do “atual”.²¹⁵ Afins a tal compreensão do humano estão, na visada de Benjamin, as figuras apresentadas nas obras do autor alemão de ficções científicas, Paul Scheerbart, exibidoras da transformação das pessoas antigas em criaturas “inteiramente novas” que falam uma língua também nova e já não podem ser nomeadas como “homem”: “É esse o aspecto inconfundível na linguagem dos homens de Scheerbart, ou melhor, de sua “gente”; pois eles recusam qualquer semelhança com o humano, esse princípio fundamental do humanismo.”²¹⁶ Essa “gente” pode habitar sem deixar os rastros que apontariam para um “quem”.

Deste modo é que se poderia conceber uma “experiência da privação e como privação”, o que indica uma resignificação da experiência, entrevista nos estilhaços do desmoronamento daquela que se fazia à sombra do patrimônio cultural, como mencionado por Benjamin. No exemplo da ficção de Scheerbart, uma visão crua e com alguma ironia leva Walter Benjamin a não defender uma reconexão com as experiências ao modo antigo. Ao contrário, está em jogo liberar-se delas, “apagar os rastros”, como convoca Bertold Brecht, para que surjam expressividades como a citada.

Seria preferível exibir a pobreza a se fiar em tentativas, como as renovações vendidas como autênticas após a primeira guerra em segmentos, como astrologia, escolástica, espiritismo e vegetarianismo. Estas não convencem a Benjamin, pois, para ele, constituem apenas uma “galvanização”.²¹⁷ Termo expressivo usualmente empregado para a operação de recobrir o ferro com camada de outro material resistente (a exemplo do zinco) a fim de proteger contra efeitos da oxidação. Benjamin está falando de proteção, ou seja, de tentativas de imunização que caem com a exibição da pobreza. Está explícito um elemento de conexão com os teóricos da comunidade: Benjamin não adere ao discurso corrente de imunização.

Pode-se também sustentar que os pontos de partida nas duas situações têm a mesma motivação: fugir a todo custo dos modos congelados de conceber o próprio conhecimento que, por sua vez, perpetuam posições identitárias substancialistas e essencialistas e ainda injustiças históricas, exemplificadas nos dois casos na figura do fascismo. Então são atacadas de diferentes modos a centralidade da razão e do cálculo e as várias mediações “válidas” disponíveis. Bataille afirmou que o limite a ser transposto é “o conhecimento como fim”.²¹⁸ Coincidem ainda pela abertura ao elemento desconhecido, o que se faz necessário para suplantar

²¹⁵ BENJAMIN, “Experiência e pobreza”, In *Obras escolhidas I*, p. 128

²¹⁶ “Experiência e pobreza”, p. 126.

²¹⁷ “Experiência e pobreza”, p. 124.

²¹⁸ BATAILLE, *A experiência interior*, p. 38.

as já referidas autoridades nomeadoras de costume: modos de ver, identidades, lugares fixos. A ligação de Benjamin com a obra de Marcel Proust e a defesa de “outros sentidos” o reforçam.

Há de se considerar que a noção de experiência de Bataille se faz como se a experiência fosse ela própria a única autoridade válida, o que corresponde a uma reflexão que se esforça por matar a solidez.

Chamo experiência uma viagem ao extremo do possível do homem. Cada qual pode não fazer essa viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível. Pelo fato de ser a negação de outros valores, de outras autoridades, a experiência que tem a existência positiva torna-se ela própria, positivamente, o valor e a *autoridade*.²¹⁹

Com vistas à viagem ao extremo do possível, os teóricos da comunidade vão longe na destituição do sujeito, atrelando a experiência à exposição e à entrega de uns aos outros. A experiência é esse “algo” que promove a exposição como indicado por Jean-Luc Nancy: “Mas, eu tento indicar, em última instância, uma experiência – talvez não uma experiência que fazemos, mas a experiência que está nos fazendo. Dizer que a comunidade nunca foi pensada é dizer que ela põe à prova nosso pensamento, que ela não é um objeto. E talvez ela não venha a se tornar.”²²⁰

Temos que, em relação à comunidade contemporânea, a experiência é tomada por sujeito, eliminando a possibilidade de falar em sujeito da experiência. Sem desconsiderar a diferença dos contextos, é possível aproximar tal frase ao exemplo da comunidade da narrativa (não exatamente da *Gemeinschaft*, apesar de nela) que se formava ao redor da experiência (*Erfahrung*) nos agrupamentos humanos do passado, conforme descrito por Walter Benjamin em *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Neste texto, a transmissibilidade da experiência é destacada tanto quanto a possibilidade de manipulação por aquele que se sentia apto a recontar a narrativa. Em questão, o elemento transferido narrativamente de uma geração a outra que Jeanne Marie Gagnebin nomeou “simbólico” ou “sagrado”: “uma dimensão que simultaneamente transcende e ‘porta’ a simples existência individual de cada um de nós”.²²¹

Quem nos agrupamentos pré-modernos emprestava sua personalidade ao contar uma história anônima, repetida e modificável sem deixar de ser a mesma, jamais se relacionava com ela como autor ou mesmo como narrador “oficial”. Ele era tão somente, narrador da vez,

²¹⁹ *A experiência interior*, p. 37.

²²⁰ NANCY, *A comunidade inoperada*, p. 57.

²²¹ GAGNEBIN. “Memória, história e testemunho”. In *Lembrar, esquecer, escrever*, p. 50.

imbuído de autoridade de momento, dando sua quota no longo processo, na “lenta superposição de camadas finas e translúcidas”.²²² Uma diferença significativa dessa conjuntura para a das comunidades contemporâneas é que o âmbito medieval em que circulavam as narrativas citadas por Benjamin antecede a “criação do sujeito”; é anterior, portanto, ao Renascimento, ao Iluminismo e seus desdobramentos na centralidade da racionalidade humana. A “instituição” do sujeito, do indivíduo que precisa se fazer e do qual todo o resto parte, impossibilita a transmissão da experiência de modo fluido tal como é delineada a corrente espontânea de transmissibilidade da *Erfahrung*. Já no contexto urbano do qual também trata Benjamin e que é o foco dos teóricos da comunidade, não cabe mais a defesa do sujeito forte. Ao contrário, ele é assassinado em todas as frentes de reflexão herdeiras do pensamento da suspeita do qual Benjamin tem sua quota.²²³

Então, as duas leituras da modernidade que viemos acompanhando (Benjamin e teóricos da comunidade) operam nesse cenário de ruínas e indefinições no campo da subjetividade. Lembremos do quanto Walter Benjamin ironiza as tentativas do burguês de resistir à massificação, simulando uma personalidade protegida. Pode-se, porém, dizer que, relacionado ao exposto, há uma diferença expressiva na condução dos dois pensamentos. Walter Benjamin salva – ou preserva – algo a mais do que os segundos. A salvação se relaciona à possibilidade de um encontro, este mediado pela materialidade. Tomando panoramicamente sua obra, ganha força a ideia de um apelo que aguarda legibilidade. Benjamin menciona um momento fugaz de percepção que pode trazer nova iluminação para os acontecimentos – “profana, de inspiração materialista, antropológica”; como a “superação verdadeira e criativa da iluminação religiosa” nos termos do editor alemão das *Passagens*, Rolf Tiedemann.²²⁴ Esse momento de iluminação, ou “agora da cognoscibilidade”, chance rara cujo fracasso é mais certo, considerando a frágil força messiânica,²²⁵ depende do encontro de um alguém – a exemplo do historiador materialista – com a citada materialidade.

Como o próprio Benjamin, que vai ao mundo – a Moscou, por exemplo – praticar uma leitura direta e imediata da cidade²²⁶ e escreve a seguinte frase para introduzir um ensaio sobre

²²² BENJAMIN, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, In *Obras escolhidas I*, citações nas páginas 221 e 223.

²²³ Pensamento cujos pilares surgiram no século XIX, especialmente Sigmund Freud (1856-1939), Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Karl Marx (1819-1883). Trata-se da compreensão que lançou suspeitas sobre a centralidade da consciência, do pensamento racionalizante e, portanto, do império do sujeito, com reflexões sobre inconsciente, ser social, vontade de poder e outros desdobramentos.

²²⁴ “Introdução à edição alemã”. In BENJAMIN. *Passagens*, p. 18.

²²⁵ Referência à frase: “Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado dirige um apelo.” In “Sobre o conceito de história”, tese 2, p. 242.

²²⁶ A respeito da leitura imediata da cidade, ver OTTE, Georg. *Impressão e expressão: formas do imediato em Walter Benjamin*.

a viagem: “Minha colocação guardará distância de toda e qualquer teoria. Espero conseguir, assim, deixar falar a criatura”.²²⁷ E, explicando um pouco mais o que captou em sua estadia de dois meses, sem falar a língua local e se expondo a esta com outras escutas, como nas idas (quase todas as noites) ao teatro para assistir a peças em russo: “Quero, neste momento, apresentar a cidade de Moscou de tal forma que ‘todo factual já seja teoria’, e, assim, me abster de qualquer abstração dedutiva, de qualquer prognóstico, e até, dentro de certos limites, de qualquer julgamento.”²²⁸

A criatura fala não a partir de Moscou, nem somente do escriba consciente, mas da topada dele com a matéria, no exemplo, a cidade estrangeira. Este tema foi chamado para lembrar de que há, conforme Benjamin, um encontro a buscar, ou, se não, um ouvido e uma atenção novos a preparar. Georg Otte observa que o termo alemão *Erfahrung*, usado pelo pensador em referência à experiência, “diz respeito à experiência com o mundo *físico* (em substantivos compostos, *Erfahrung* costuma ser traduzido pelo adjetivo “empírico”, como no caso de *Erfahrungswissenschaften* = ciências empíricas)”.²²⁹ A experiência da qual o mundo ficou pobre tem, então, a ver com a experiência tátil, do sentir tátil, não do sentir estético simplesmente.

A comunidade contemporânea, se fôssemos associar a Benjamin como uma constelação possível, é dependente do encontrão com uma realidade física – a cidade, seus restos ou o inevitável presente. Por isso era tão caro ao pensador a imagem do *flâneur*, que ofertava seu corpo aos encontrões da multidão. Ao *flâneur*, a cidade propiciava experiência – a rigor, vivência – em forma do choque para o qual ele se abria, ocasionando a transformação mágica da cidade à sua percepção. Como se a alteridade exposta estivesse nas coisas com as quais se topa – o que não significa que a conexão se refira àquele tempo circunscrito. Ou, em outros momentos, é o indivíduo que está no lugar de coisa e de novo o *flâneur* é um bom exemplo, pois, apesar da altivez de quem está na contramão, ele se encontra, sob certo ponto de vista, abandonado e à venda como a última mercadoria da vitrine.²³⁰

O choque advinha da mesma movimentação urbana que tanto assustava quanto absorvia em reações *blasés* – para voltar ao termo de Georg Simmel – a massa de cidadãos. À custa de

²²⁷ Gershom Scholem reproduz, no prefácio do *Diário de Moscou*, trecho de carta enviada por Benjamin a Martin Buber (em 23/02/1927), comentando ensaio que Benjamin escreveria para a revista dirigida por Buber, *Die Kreatur* (A criatura).

²²⁸ *Diário de Moscou*, Prefácio, p. 13.

²²⁹ In *Impressão e expressão: formas do imediato em Walter Benjamin*, p. 16.

²³⁰ Em citações, como “O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. A ebriedade a que se entrega o flâneur é a da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses.” BENJAMIN. *Paris do segundo império*, p. 51-52.

não cair na compreensão do progresso como farol, Benjamin repete “Não existe época de decadência”. É imperativo olhar para a época de onde surgirão os elementos alegóricos para ver um estilhaço de compreensão que remeta à antiga *Erfahrung*. E as imagens daí decorrentes, “imagens dialéticas” ou “imagens do pensamento” são, como disse Jean-Michel Palmier, uma “cristalização de sentidos” nos quais “se integram a subjetividade passada e aquela do intérprete”. “Experiência individual e experiência histórica são indissociáveis na dialética do passado e do agora. Tal encontro é o lugar onde confluem as linhas de fuga da construção de todo objeto.”²³¹

Temos, então, que a salvação de uma imagem justa da história - das histórias, melhor dizendo – necessita de uma individualidade destacada. Benjamin sempre parte do indivíduo ou do individual para inferir a época. Diferentemente, lembremos, Jean-Luc Nancy desvia do indivíduo para sugerir outra acolhida para o indivíduo – cada vida é a expressão singular-plural do ser juntos. Em Benjamin, a unidade pode ser o pequeno e insignificante resto individualizado (e objetificado), como o trapeiro, o dândi, a prostituta e os outros marginais da sociedade retomados em sua obra. Os “destaques” estão sempre em algum descompasso com a maioria. Tal qual no exemplo do “intérprete” referido por Palmier, capaz de sensibilidade já não praticada na sociedade capitalista. A propósito, o novo conceito de história reivindicado por Walter Benjamin depende de um historiador com “presença de espírito”,²³² ação de momento, como o lance imediato do jogador.

Importa dizer, seguindo o ponto de vista de Benjamin, que nem o narrador antigo, nem o historiador sensível agem na consideração de uma realidade dada.²³³ Ao contrário, a falta de intencionalidade e o desconhecido são constituidores do que eles vão encontrar. Do mesmo modo, tudo o que eles têm como ponto de partida e de chegada são fragmentos jamais totalizados, o que significa que não se trata de um sujeito que comanda, mas, de novo, de alguém com atenção específica (para o padrão corrente de atenção, está mais para uma leve desatenção).

De todo modo, em Benjamin, a comunidade (nos tempos urbanos) não é exatamente *désœuvrée* onde não há nada a fazer. Claro que não se trata aqui da defesa do que Nancy abomina: a ilusão de que se produz “a essência da comunidade” como obra coletiva a partir da perspectiva humana. Benjamin aponta tanto algo a construir quanto a destruir para levar adiante

²³¹ PALMIER. *Walter Benjamin: Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Citações nas p. 438 e 439, respectivamente.

²³² “Uma das formas mais elevadas de comportamento apropriado” conforme Benjamin (in *Passagens*, N7,2, p. 511).

²³³ Como afirma Palmier, em assunto que não poderemos render, Benjamin dá sua contribuição ao pensamento que se opõe a alguns fundamentos kantianos, sobretudo a busca da verdade em si mesma e a oposição fixa sujeito / objeto.

a “tarefa” do materialista histórico de “escovar a história a contrapelo.”²³⁴ Ele cita a precisão de “construir” um conceito de história e da “tarefa” de “originar um verdadeiro estado de exceção”:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” (“*Ausnahmezustand*”) em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento. Perceberemos, assim, que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; e com isso nossa posição ficará melhor na luta contra o fascismo.²³⁵

No entendimento de Giorgio Agamben, a questão do sujeito é renovadamente um tema paradoxal no pensamento ocidental. Ele traz uma interrogação ao recuperar comentário de Walter Benjamin em torno da soberania do sujeito trabalhada por Bataille.²³⁶ Agamben associa o tema à visada do ser como potência e como ato (segundo Aristóteles). Bataille desejou pôr em cena apenas o sujeito potencial, afirma Agamben, pensado na acepção da potência como paixão, padecimento e passividade. Uma experiência que é contrária à ação. Daí a comunidade apaixonada dos amantes e a dos amigos *acéfalos*,²³⁷ que contavam com a, digamos, ausência do sujeito no momento da experiência, “decapitados” e diluídos no comum. Porém, Agamben salienta que, mesmo que tenha abordado a “soberania do sujeito”, Bataille não alcançou resolver a questão sobre o paradoxo da subjetividade ou, seja, não desembolou o nó que vem a ser o “nexo que mantém juntos potência e ato”. Agamben especifica que, não podendo fugir de tal antinomia, o pensamento da paixão é ainda pensamento do ser:

O pensamento contemporâneo, procurando superar o ser e o sujeito, abandona a experiência do ato que indicou por séculos o vértice da metafísica, mas só para exasperar e impulsionar ao extremo a polaridade oposta da potência. Deste modo, porém, este não vai além do sujeito, mas o pensa como a forma mais extrema e extremada: o puro estar sob, o phatos, a potencia passiva, sem conseguir destruir o nexo que o mantém ligado a seu oposto polar.²³⁸

Entre as várias perguntas que faz sem responder, Agamben questiona se se pode dizer que o pensamento da paixão e da potência trabalha fora daquele destino totalitário do ocidente.

²³⁴BENJAMIN. “Sobre o conceito da história”, tese número 7, p. 247

²³⁵ “Sobre o conceito de história”, tese número 8, p. 245.

²³⁶ Agamben relata conversa entre Benjamin e Pierre Klossowski (descrita por este). A respeito de discussões sobre o grupo Acéfhale, de Bataille com amigos, e da “noção de despensa” deste e ainda sobre a soberania do sujeito, Benjamin teria dito: “Você trabalha para o fascismo”, frase que Agamben busca compreender no artigo AGAMBEN, Giorgio. “Bataille e o paradoxo da soberania”. Revista Outra Travessia/UFSC, Santa Catarina, 2º semestre de 2005.

²³⁷ Referência à revista “Acéphale”, que Bataille manteve com companheiros de discussão de grupo com mesmo nome. O projeto do grupo (desmontado em 1939) está assim descrito por Fernando Scheibe na apresentação brasileira de *A experiência interior*: “[projeto] de buscar o sagrado através de algum tipo de *ação*, no seio de uma comunidade de alguma maneira ainda *positiva*”. P. 12.

²³⁸ AGAMBEN. “Bataille e o paradoxo da soberania”, p. 93.

Em uma preocupação de fundo prático, ele expõe o tamanho do problema e faz menção ao risco da comunidade em relação à questão do sujeito, o que é reforçado pelo último questionamento do seu pequeno artigo especulativo – “qual comunidade se deixa pensar a partir disso que não seja simplesmente uma comunidade negativa?”²³⁹ Para não cometer injustiça, ressalte-se que Jean-Luc Nancy, ao tratar da singularidade, especialmente do ser singular-plural revê, ao mesmo tempo em que revisita, a obra de Bataille. E deixa explícito que seu rechaço é para o indivíduo que precisaria “se fazer” distintamente, compreensão para ele inútil, inócua e maléfica, já que esconde a evidência (do ser-juntos) que “não é metafísica, mas humana”. Ele afirma que a perspectiva que exclui a comunidade é a “do sujeito absoluto da metafísica (Si-mesmo, Vontade, Vida, Espírito etc)”.²⁴⁰

Como explicitado por Nancy, o pensamento da comunidade necessariamente leva a nova relação com os precursores, que passam ao lugar de comunais, de contemporâneos alinhados em uma contemporaneidade na qual um não é reprodutor ou continuador do outro, mas se encontram. Nancy resume assim sua própria posição no diálogo: “Não podemos ir senão mais longe”.²⁴¹ Uma imagem insistente de Walter Benjamin sob medida aqui, a da constelação, faz lembrar os pontos de contato e de atrito entre as perspectivas e, deste ponto de vista, é a literatura – apanhada como um pensamento a mais – que entra em alinhamento com as duas correntes, “indo mais longe” na exibição da pobreza de experiência e experimentando a partir dela.

2.7 Espelho

A literatura toma parte no que seria a comunidade da escritura, repisando a mesma questão, outramente. Trabalhando na contingência da pobreza de experiência, instalada nela, já com todas “as peças do patrimônio humano empenhadas”, sabedora da falta indiscutível e dos fragmentos sobranes é que a narrativa contemporânea compõe seus quadros. E exhibe sua composição sobre a parte mais cinzenta do deserto da experiência.

No exemplo literário que viemos acompanhando, a experiência que aparenta ressurgir em flashes de reconhecimento é como o jogo ilusório de espelhos: há uma imagem, mas não exatamente nítida e não como vemos – ou pensamos ver. O que o espelho exhibe não é insignificante para estas observações. Trata-se da reciprocidade entre personagem e elemento

²³⁹ “Bataille e o paradoxo da soberania”, p. 93.

²⁴⁰ NANCY. *A comunidade inoperada*, p. 31

²⁴¹ *A comunidade inoperada*, p. 76.

espectral, nuance central da exposição desses seres ao insólito da dúvida e da máxima abertura, como se vê no seguinte trecho de *O cheiro do ralo*:

Deitado de bruços, inalo.
 Trago.
 Para ele o ralo sou eu.
 Observo, atento o buraco.
 Nesta pose relembro o Narciso que Caravaggio pintou.
 Só que não há o reflexo.
 Só há o escuro que sou.
 E isso, é tudo o que me resta para amar.²⁴²

A citação está no último capítulo do livro, “O buraco e mais nada”, que vem na sequência da desilusão do protagonista após alcançar seu grande desejo de ver e tocar as nádegas da atendente da lanchonete. Sentindo voltar a costumeira sensação de vazio, ele desiste de buscar outra coisa que não a assunção do buraco do esgoto como sua única fixação. Na posição de um Narciso que não vê o reflexo, está expresso mutualismo entre o dono da loja e o ralo. “Para ele, o ralo sou eu”. Tudo o que o ralo é, neste momento, o homem com o rosto em frente é também: o escuro, mistério sem decifração, o recusado e o que, por sua abjeta constituição, não será alvo de atenção. O espelho possível para essa personagem é o ralo. O humano, pois, transposto para o objeto escatológico. O inferno para o aqui e o agora da vida corrente.

O fantasma, como está no imaginário mais comum, é aquele que pode atravessar a superfície do espelho, mas não tem reflexo. E, mesmo quando a superfície do encontro favorece o reflexo, como no exemplo de *O Agente* que, em criança, viu seu rosto perfeito na água cristalina do fundo de um poço, a confirmação é a mesma: mora um monstro no denso da água e ele é idêntico a mim, gêmeo de nós. A interpretação infantil introjetada é o que compõe o horizonte sem fuga: tendo fracassado o acordo vislumbrado com a cantora, que manteria o monstro “dormente”, resta assumi-lo. “Somos o que somos, seremos as consequências.”²⁴³

Caso a narrativa favorecesse um lastro reflexivo, apontando para nuances subjetivas, neste ponto caberia investigação sobre a interioridade desses protagonistas. Mas ela aborda a existência só com exterioridades. Deste modo, nos é apresentado, no lugar da personagem expressiva e do sujeito, alguém não constituído: o fantasma de sujeito. Eu fantasma aqui coincidente com o eu contaminado, eu emprestado, desapropriado, casca de eu, sobra e ruína de indivíduo. O espectro que se associa ao vivente, tratando-se do “não-objeto” ou, como

²⁴² *O cheiro do ralo*, p. 175-176.

²⁴³ *O natimorto*, citações nas p 130 e 129, respectivamente.

mencionado, “presente não presente”,²⁴⁴ não diz respeito então nem ao proprietário, nem à propriedade, uma vez que a substancialidade é aí uma espécie de miragem. E as barreiras identitárias que, de regra, separam os sujeitos – cada um em seu espaço “próprio” – não aparecem erguidas.

Tanto mais expressivo é pensar, em termos de comunidade contemporânea, e, tendo em vista o espectro como o reflexo do protagonista, quando lembramos que este é o narrador em dois dos livros. Algo que poderia ser nuclear tem a marca dessa ausência ou presença não efetiva. A comunidade espectral vista nas obras é inoperada, em parte porque os membros escorregam da condição identitária. A pessoa, nessa situação, experimenta uma diluição da identidade, mas também da situação de prontidão pensada corporal e espiritualmente.

Lembremos com Jacques Derrida que o aparecimento do espectro é intempestivo. Ele tira do fluxo e justapõe mundos; não há o lugar e o tempo do encontro. E a respeito do que se tem de mais visível na comunidade que essas personagens poderiam simular – a contaminação e o que foi chamado páginas atrás de ciclo de devoração –, percebe-se que esse circuito também é rizomático. Os protagonistas são colocados em posição tal, em função do convívio social e dos espectros que os tomam, que não há um causador / iniciador do ciclo (o fantasma devolve para a personagem que devolve para o fantasma em um giro infundável). Vale retomar o momento em que o cheiro do ralo “encontra” o endereço residencial do protagonista.

Amanhã eu termino de desobstruir o ralo. Vou me reconectar com o meu eu verdadeiro. [...] É difícil quando estão todos contra mim. O telefone toca. Atendo antes mesmo disso. Alô? Digo eu. Do outro lado ninguém. Ninguém fala nada. Ninguém fala nada com nada. Eu estive no inferno e lembrei de você. Depois de dizer isso, desligo. Você está sentindo isso também. Pergunto ao olho. Ele confirma. Ando lentamente até o banheiro. Ele me achou. O cheiro sobe do ralo.²⁴⁵

Protagonista, olho e alguém que telefona se alternam na escuta e em uma fala sem emissor certo – “Ninguém fala nada com nada” –, enquanto o cheiro materializa, como uma visita, um elemento a mais na convivência. Quanto ao ralo, uma vez que ele, no exemplo, “aparece como símbolo do “eu verdadeiro” do protagonista”, como expressou Joaquim Adelino Oliveira em sua tese,²⁴⁶ a essência se dilui na imbricação simbólica que vem a ser esse elemento no livro. Focado na simbologia do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli, Oliveira aborda o ralo como o caminho condutor para o inferno e, simultaneamente, o portal de observação dos

²⁴⁴ DERRIDA. *Espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*, p. 21.

²⁴⁵ *O cheiro do ralo*, p. 90.

²⁴⁶ In “*Com as bestas no vale das sombras*”: *A questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli*. Tese (UFRN), p. 116.

“de lá” para as ações deste plano. Ou seja, o mais elementar exemplo da ação fisiológica que o protagonista compartilha com os demais seres humanos, na subversão se transmuta em um pórtico de desligamento, não com a condição básica, mas com o código daqueles.

A experiência que as ficções encenam para os protagonistas é sempre a das consequências, como referido por O Agente, sendo que, inclusive o passado, do qual se tem elementos nas narrativas, não é uma chave explicativa confiável. Percebe-se que, nas três ficções, muitos fatos idênticos “explicam” a vida corrente de todos os protagonistas. Os três têm experiência com mães distantes e frias e, em dois exemplos (O Agente e o dono da loja), eles não tiveram contato com o pai. A infância urbana dos três é narrada como medíocre e sem afeto, seguida de assombros e diagnósticos de estranhezas ao redor e com eles próprios.

Também os três nunca se acharam aptos a ter relações saudáveis com as mulheres e, ademais, estão ligados por fracasso recente de relação amorosa estável e por trauma advindo daí (no exemplo de Júnior e O Agente, traídos pelas esposas). Ou seja, é um passado esquemático a mostrar um fundo comum que se esfumaça como causa e mais conecta os três como uma só personagem estilhaçada e rarefeita em sua constituição. Como disse o dono da loja, depois de compartilhar com um cliente uma história inventada sobre a presença do pai do protagonista na guerra: “Penso em recriar minha vida toda. De trás para a frente. De hoje até o dia em que nasci. Como no horóscopo. Como na *Revista dos Astros*. Só que ao contrário. Em prevejo o passado.”²⁴⁷

Na exposição das personagens na comunidade espectral, nem o humano, nem o espectro se garantem na fala quando se trata de autoatribuição e discernimento. O alinhamento com o fantasma é um estágio alto do percurso dessas personagens de diluição de determinações e de traços autônomos, no que temos o afastamento da realidade de inserção. Joaquim Oliveira acredita que há um projeto: “é possível perceber uma das propostas da narrativa mutarelliana: a anti-razão enquanto crítica; a subversão enquanto libertação.”²⁴⁸ A adesão das personagens a um entendimento muito particular, afirma ele, constitui crítica à “realidade racionalista”. O pesquisador reporta à *Dialética do esclarecimento*, na qual Theodor Adorno e Max Horkheimer levantam criticamente o “totalitarismo do esclarecimento” e o elogio do controle humano.

De fato, a construção narrativa feita por Lourenço Mutarelli vai em direção oposta ao elogio da racionalidade. Mas o modo de mostrar-se contra é não aderir a nenhuma bandeira substituta. Tem-se o reino não só do inexplicável e do não-lógico, mas do não sério que se pode

²⁴⁷ *O cheiro do ralo*, p. 56.

²⁴⁸ *Com as bestas no vale das sombras: A questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli*. Tese (UFRN), p. 104.

associar ao da “bobeira”, como indica o título de trabalho em quadrinhos publicado há alguns anos pelo autor: “Ensaio sobre a bobeira”.²⁴⁹ Algumas figuras, como o vulto de mulher loira que assusta o dono da loja (*O cheiro do ralo*) até podem cair em associações tão triviais como, nesse exemplo, a lenda urbana da Loira do banheiro.²⁵⁰ De repente, a reivindicação é ser bobo, banal. Muitas coisas saem do foco a partir dessa escolha que não conta com o ser levado a sério que menciono como ilustração da despreensão de construir acabamento e sentido.

No que o conjunto propõe à leitura há uma movida para longe da convenção e do esperado. Sendo etéreas as conformações, a narrativa é prodigiosa em alcançar um modo de mobilização no qual o tátil e o empírico são sobressalentes. Em parte pela linguagem ágil e descritiva para ações mínimas. E também pela provocação concreta sugerida por certas imagens: o fantasma pede a cessão do corpo, os vermes devoram o cérebro de Júnior, O Agente quer mastigar pedaços do corpo de A Voz, a loira desfia sua cabeleira no ralo do banheiro do dono da loja. Uma vez reconhecida a comuna espectral, passa-se a ver na literatura, como em uma vitrine bizarra, expressões possíveis surpreendentemente feitas presenças. Como a voz de A Voz. A voz que não se ouve, que não veicula emoção, a não ser para aquele que talvez traga antecipada a projeção do que seria uma voz afim à sua pobre existência: nem feia, nem bela, mas a não-voz que ele associa à pureza, outra imagem para o não-vivido.

Em Walter Benjamin, a mudez é uma condição de quem teve a experiência desmoralizada ou desmentida.²⁵¹ A experiência (*Erfahrung*), diante dos trancos propiciados pela vida na cidade, não se transmite com a fluidez de antes. E, passando a considerar a assunção do estágio de miséria como meio possível de criar expressividade (“Experiência e pobreza”), seria preciso reconhecer e assumir também a condição de mudez. Em lugar de não narrar, está sugerido apurar os ouvidos (ou outras percepções) na ausência. Sobretudo ausência de voz que, quem sabe, favoreça a captação de ruídos inesperados. Ou talvez um pobre guincho que a

²⁴⁹ Alusão a tiras publicadas no jornal O Estado de S. Paulo, em 2010 por Lourenço Mutarelli.

²⁵⁰ Inferência minha a partir de lenda que se conta no Estado de São Paulo, sendo que uma das versões para aparição assombrosa que se daria em banheiros seria o retorno do espírito de uma jovem morta aos 26 anos de causas desconhecidas e, antes, condenada a um casamento infeliz por sua família aristocrática no século XIX, em Guaratinguetá. A lenda tem similaridade com outra supostamente de origem norte-americana, “Maria sangrenta”. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-origem-da-lenda-da-loira-do-banheiro/>. Consulta em 01/04/2020.

²⁵¹ Exemplo mais emblemático é o dos combatentes que voltavam silenciosos do campo de batalha. “Mais pobres em experiências comunicáveis e não mais ricos.” BENJAMIN. “Experiência e pobreza”, p. 124.

“racionalidade coletiva”²⁵² não poderia chamar de canto, a exemplo de Josefina, a ratinha cantora do conto de Franz Kafka,²⁵³ uma prima literária distante de *A Voz*.

Josefina é a única que reivindica a diferença dentre o povo dos camundongos, ocupado com o trabalho mecânico com vistas à sobrevivência. E o narrador, um entre eles, põe em questão se o que soa a partir dela é mesmo um canto, se não seria um simples assovio. Ao mesmo tempo, ele reconhece a influência e a admiração que Josefina exerce e inspira, e a falta de instrumentos para ler o mistério que vem da posição dela.

A coletividade de roedores não alcança compreender Josefina, assim como a voz que não se projeta em *O natimorto* – nem mesmo como um assovio – desafia quem com ela se depara neste texto. No último livro, cujo subtítulo é “Um musical silencioso”, por mais que se busquem indicações explicativas para a ausência de som,²⁵⁴ não é possível sair do absurdo, da aceitação de que há uma provocação que não se pode ler como uma tentativa de compreensão. A não ser deixar falar a criatura e se abster do prognóstico, como o fez Walter Benjamin.

Por vezes fica forte a impressão de que a confrontação com essa literatura pouco favorece a compreensão da alteridade-fantasma que está para a convivência descrita. Ao menos, pode-se afirmar que estão sugeridos outros critérios de relação e esses dizem respeito, já sabemos, a um encontro que balança a identidade humana das personagens e, portanto, a perspectiva antropocêntrica de compreensão. A partir desse deslocamento, toda relação nos enredos (seja contágio, posse, dependência) estará sob a sombra de outra espécie de compartilhamento. Diante da pobreza confessa, sem galvanização, a ousadia maior apresentada é a exposição ao risco. A comunidade que necessitaria ser reatualizada em pensamentos e narrativas que cheguem “mais longe”, para retomar a expressão de Jean-Luc Nancy, confirma sempre sua impossibilidade (presente não presente, como o espectro). E, mesmo assim, não deixa de assombrar as identidades que parecem seguras com a evidência, que às vezes irrompe como uma fagulha, do empenho e exposição de uns aos outros no tecido comum.

²⁵² Ricardo Timm de Souza trata por “racionalidade coletiva” a voz geral (do povo dos ratos) que questiona o canto de Josefina e, ao mesmo tempo, demonstra não ter instrumentos para ler a ela e a seu canto. In “Kafka e Josefina ou: a solidão da singularidade”, p. 147.

²⁵³ “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”. In: KAFKA, F. *Um artista da Fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁵⁴ Por exemplo, se ela cantaria muito agudo ou muito grave, impossibilitando assim a captação pela audição humana, hipótese que não parece se sustentar, pois não problematizada pela cantora e que, ademais, faria de O Agente uma pessoa dotada de uma sensibilidade musical que não coincide com seu perfil.

CAPÍTULO 3

VIDA COM EFEITO

3.1 A doença e o código próprio

Até aqui foi dito que, nas ficções de Lourenço Mutarelli, a desconexão do indivíduo com a longínqua experiência (*Erfahrung*) se mostra como uma vivência das consequências em que a imagem fantasmática é a possível. Tal imagem, indicadora de um circuito de contaminação no qual a origem não está em questão, parece se referir somente a si mesma ou a seu próprio movimento suspenso de linhas causais, fazendo das ficções um instantâneo “do enquanto” para retomar um termo já mencionado. De muitas maneiras, e a melhor delas é o título *A arte de produzir efeito sem causa*, a literatura põe em cena sempre o efeito, reinante sobre as dissolvidas ou ausentes causas.

Tomando as três ficções sob este aspecto, estou apostando que o elemento narrativo que mais contribui para sustentar tal circuito de efeitos é a doença. Ela é comum aos três protagonistas. Quando abordados em estudos, eles são constantemente associados a portadores de desajustes psíquicos, algo para o qual a *persona* do autor contribui pela menção recorrente, em entrevistas diversas, a seu uso de medicamentos para sintomas depressivos, entre outros.²⁵⁵ O pesquisador Daniel Candeias faz a tentativa, via abordagem semiótica, de margear o que seria “uma poética do desequilíbrio psicológico”²⁵⁶ a partir de um conjunto de obras no qual se encontram *O cheiro do ralo* e *O natimorto*. Recorremos às suas considerações sobre esse desequilíbrio, aproveitando levantamento feito por ele, mesmo salientando que o ímpeto de diagnosticar não será adotado neste trabalho como condutor de interpretações.

No que Candeias denominou “ethos do desequilibrado” chama a atenção a quantidade de sintomas notados e associados a diagnósticos (inferidos pelo pesquisador ou retirados de falas de outras personagens dos enredos)²⁵⁷ : “pânico” (medo geral demonstrado de se ligar às pessoas que poderão feri-los – o pesquisador associa ao “pânico” pelo “excesso”); “delírios visuais, olfativos ou sonoros” (em *O cheiro do ralo* visão de vulto e a interpretação do cheiro do ralo como cheiro do inferno/ Em *A arte de produzir efeito sem causa*: como vozes); “propensão maníaca” (associações feitas visando encontrar significados próprios e “despropositados” para o que lhes chega, como o cheiro do ralo ou o padrão visual do tapete do

²⁵⁵ Um exemplo: “A minha primeira graphic novel, *Transubstanciação* (1991), é um trabalho totalmente terapêutico. Estava em depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos (...). A partir daí, fiz dez anos de psicanálise freudiana e tomo medicação há muitos anos. Já fui diagnosticado como bipolar, mas, meu atual psiquiatra não tem certeza disso, portanto venho me medicando somente com antidepressivos e tranquilizantes.” In entrevista publicada em *Ide, psicanálise e cultura*, São Paulo, 2008, 31(47), 170-179

²⁵⁶ Lourenço Mutarelli, *literatura e mitologia*. Dissertação, Universidade de São Paulo, 2007.

²⁵⁷ Todos listados em “Uma poética do desequilíbrio psicológico”. In Lourenço Mutarelli, *literatura e mitologia*, p. 10-34

hotel em *O natimorto*); e ainda “compulsão” (“fumar cigarros” em *O natimorto* ou a atribuição de preço pelo dono da loja de *O cheiro do ralo*).

Em artigo baseado nos mesmos três livros que são objeto desta análise, Gilberto Araújo cita “um colapso existencial dos três protagonistas, acionado por desgaste do relacionamento afetivo”,²⁵⁸ levando em conta rompimentos de casamentos ou noivados nos três exemplos. As outras causas que aparecem nos enredos seriam, a seu ver, despistes. Os protagonistas são tratados por Araújo como “natimortos”, “homens em crise” ou com “raciocínio algo paranóico” (neste último caso, *O Agente*). Em relação ao adoecimento, sua leitura identifica algo para além do diagnóstico: “A enfermidade, porém, se enfraquece a saúde dos personagens, fortalece a sobrançeria deles, manifestada, por exemplo, na capacidade de decifração do mundo.”²⁵⁹ Araújo exemplifica com a crença das personagens, na situação narrada, de que estão recebendo mensagens codificadas que só eles podem decifrar.

Em outra consideração, *O cheiro do ralo* foi lido como um “romance paranóide”, contado a partir do ponto de vista de um sujeito paranóico. Uma narrativa, assevera Joaquim Oliveira, “em que os limites entre a realidade e a percepção distorcida da realidade se fundem indivisivelmente”.²⁶⁰ Essas breves citações e os exemplos que viemos acompanhando são suficientes para afirmar que, do ponto de vista psíquico, Júnior, *O Agente* e o dono da loja teriam questões relevantes para investigar. E, no entanto, tal pesquisa indicaria um foco em causas, fora de questão. E é aí que a doença se alinha à experiência dos efeitos, pois o que se pode afirmar é que a narrativa é sobre homens que agem sob impacto do adoecimento. Mas é este mesmo, do modo como está configurado, o campo de maior indeterminação nos enredos. Ademais, a doença que age, sem controle, opera como motivador estético.

Os remédios, as referências às consultas e os diagnósticos não são ausentes. Ocorre é uma escorregadela de tal discurso como caminho indiciador, seja pela negação (*O natimorto*), pelo excesso de hipóteses levantadas pelas demais pessoas do entorno (*A arte de produzir efeito seu causa*) ou pela ironia (*O cheiro do ralo*). Neste último, há uma boa amostra do modo de percepção do narrador-personagem quanto à ação da medicina.

O consultório é cheio de livros.
Mas esses livros não são como os meus.
Esses livros não têm histórias.
As gráficas não deveriam fazer esse tipo de livro.
Esses livros não deveriam ser lidos.
Esses livros nos tiram a história.

²⁵⁸ “A arte de produzir natimortos”, In Revista Lucero, Berkeley (EUA), n 20, 2010, p. 69.

²⁵⁹ “A arte de produzir natimortos”, p 77.

²⁶⁰ *Com as bestas no vale das sombras*. Tese de doutorado, UFRN, p. 83.

Esses livros não me deixam ser eu.
 [...]

Esses livros não sabem do ralo.

Esses livros não têm emoção.

Esses livros pensam saber do que sou feito.

Esses livros de um fazem todos.

Esses livros falam dos outros.

Esses livros não falam de mim.

Esses livros desmentem as palavras.

Esses livros não crêem no Diabo.

Esses livros não acreditam em Deus.²⁶¹

A descrição se dá na única visita narrada do dono da loja a um médico, provavelmente um psiquiatra, a quem ele procura por imposição da mãe. *O cheiro do ralo*, primeiro livro literário de Lourenço Mutarelli – antes dedicado à publicação de histórias em quadrinhos – é, sob determinadas nuances, o mais ancorado dos três analisados. São mais diretas as menções ao modo de compreensão do mundo, como no exemplo, ou como na explicitação da luta de classes dada a ver pela situação das pessoas que vão à loja para se desfazer de objetos usados (já se viu que, na lida com os clientes, é o dono da loja quem lhes “tira a história” e “não tem emoção” que permita empatizar com essas pessoas). Mas, assim como para os outros protagonistas, prevalece para ele o padecimento, sem contenção, da doença ou, mesmo se controlada momentaneamente, o ângulo é o daquele que está a viver sob tal alteração.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, o palpito inicial para o desânimo e falta de iniciativa de Júnior é do pai dele, Sênior, ao encontrá-lo dormindo às duas da tarde: “Isso é depressão, precisa reagir. Não pode ficar dando sopa pro azar.”²⁶² É o dia seguinte à sua chegada ao apartamento do pai após rompimento duplo, com a esposa e o emprego – ao descobrir que a mulher o traiu com o filho do seu patrão, Júnior resolveu deixar o trabalho, fatos que Sênior desconhece. Ele testemunha o filho, dia após dia, em sua inércia que só rompe à instalação do que um diagnóstico poderia tratar como obsessão: a decifração de uma frase em inglês (“Heir’s pistol kills his wife; he denies playing w. tell”).²⁶³ A sequência é com Júnior iniciando episódios de surto e, gradualmente se desligando do padrão médio de comunicação, ao mesmo tempo em que lhe é subtraída a energia de reação, segundo expectativa do pai. Tal é o resumo do quadro clínico da personagem.

²⁶¹ *O cheiro do ralo*, p. 89-90.

²⁶² *A arte de produzir efeitos sem causa*, p. 21.

²⁶³ Trad.: “Herdeiro mata esposa com tiro de pistola; ele nega que brincava de William Tell.” É bom lembrar que a frase estava escrita em um recorte do jornal Daily News, de 08 de setembro de 1951, enviado anonimamente a Júnior. Trata-se do título de texto jornalístico dando conta do dia em que o escritor William Burroughs assassinou a esposa, na Cidade do México.

Há, pelo menos, cinco motivos levantados no enredo para o estado vegetativo a que chega o protagonista: o pai e sua inquilina Bruna acreditam se tratar de uma depressão profunda ampliada por evento de surto; eles também levantam junto ao protagonista a possibilidade de ele ser epilético, manifestação com possibilidade de ser genética ou adquirida.²⁶⁴ Devido ao quadro insistente, Sênior leva Júnior a um médico que lança a hipótese, sem exames, de um parasita no cérebro, uma neurocisticercose,²⁶⁵ um dos causadores da epilepsia adquirida. O narrador também dá indicações de que a presença de Júnior na casa familiar pode ter atizado a ação de forças ocultas veneradas pela falecida mãe do protagonista. E há, por fim, uma espécie de “vírus” e contaminação que poderiam ter sido provocados pelos pacotes sem remetente que chegam pelo correio, endereçados a Júnior. Esta última interpretação, mais próxima do entendimento de Júnior em estado médio da doença, conecta esse livro ao escritor William Burroughs, mencionando a linguagem como o vírus²⁶⁶ – encarnando a contaminação em Júnior e, posteriormente, como vimos, em Bruna.

Entre as motivações levantadas, duas são relacionadas à traição: depressão e surto (psicótico). Outra é pertinente à entrada de um elemento parasita no seu organismo e, portanto, desconectado do “trauma”. Associado, há a epilepsia que poderia ser desencadeada – ou não – pela alteração neurológica que o parasita traz, sem deixar de considerar a dificuldade de lastrear a probabilidade e a origem da epilepsia na pessoa. A hipótese seguinte, a presença das forças ocultas (como motivador e não como efeito delirante, por exemplo), apesar de reportar a uma “herança” da mãe, é da ordem da especulação esotérica e, por sua vez, sem conexão com nenhuma das anteriores. A última provável causa seria a baliza de uma aliança estranha das obras de dois autores, sendo que a segunda confirmaria narrativamente um postulado que a primeira sustenta também narrativamente.

Do modo como é tomado, esse último “motivo” tem como prova, ou como um sinal, as encomendas enviadas por um alguém indefinido – para a perspectiva dos motivos suscitados na obra não importa que o ex-patrão seja o principal suspeito do despacho dos pacotes. Não se

²⁶⁴ Conforme manual do Ministério da Saúde, “as causas adquiridas” constituem a maioria dos casos dessa alteração neurológica. In *Avaliação e conduta da epilepsia na atenção básica e Urgência e Emergência*. In http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/avaliacao_conduta_epilepsia_atencao_basica.pdf. Consulta em 01/10/2019.

²⁶⁵ A neurocisticercose é uma infecção do sistema nervoso central pela larva da *Taenia Solium*, esta popularmente nomeada como lombriga, oriunda da carne de porco contaminada. Segundo publicação do Ministério da Saúde, a infecção “pode causar sintomas neuro-psiquiátricos (convulsões, distúrbio de comportamento, hipertensão intracraniana) e oftálmicos e epilepsia.” In *Doenças infecciosas e parasitárias*, Publicação do Ministério da Saúde, Série B. Textos básicos da saúde. Brasília, 2004, p. 290.

²⁶⁶ O que é também uma espécie de brincadeira com prática difundida entre o grupo de escritores norte-americanos alcunhados de Geração *beat* (a partir dos anos 1950) do qual fazia parte William Burroughs: experimentar a escrita como fluxo, de modo frenético, impulsionados por drogas lícitas e ilícitas.

pode dizer que Júnior estava “vendendo saúde” antes, mas o estopim para sua piora foi a chegada da primeira caixa, seguida de outras. As encomendas, evidências de um aceno que poderia transportar, como um vírus, o gérmen da doença do protagonista, trazem uma mensagem que a pessoa que lê já sabe desde o início, não aponta para nenhum lugar além do que nos é informado: um relato do dia em que William Burroughs atirou e matou a esposa. Curiosamente, o elemento-prova, a encomenda que vem por um Sedex dos Correios, entregue pelo porteiro, manuseado também por Bruna e Sênior, traz materialmente como conteúdo uma evidência (os recortes e outros elementos alusivos à história do assassinato) que será negada por aquele que se empenha na decifração.

Passados alguns dias, o pai de Júnior, cético e alinhado ao tipo de pensamento pragmático, fica com a versão dos parasitas no cérebro, diferentemente de Bruna, que sente, ela também, os impactos estranhos das mensagens, como visto no diálogo abaixo iniciado por ela e acompanhado por Sênior:

- Será que essas coisas estão me afetando também?
- Que coisas?
- Essas que mandam nas caixas.
- Ara! Você não acha que o Júnior está assim por causa dessas bobagens, acha?
- O senhor acha que não?
- Que bobagem, menina. Ele está doente. O problema dele é aquilo que o médico falou. Ele está doente. Talvez sejam os vermes, os parasitas, na cabeça dele.²⁶⁷

De todas as possibilidades de seguir as orientações intra enredo para compreender logicamente a motivação do adoecimento de Júnior, a dos pacotes recebidos é a que menos encaixa como motivo, pois o inexplicável parte do exterior. Como uma confirmação que, se acalenta o desvario de Júnior, confunde a leitura, eliminando a hipótese de alcançar a fonte do problema. Ademais, mesmo que se soubesse a origem das encomendas, seguiria sendo absurdo tomá-las como causadoras de adoecimento por si só. Ou seja, o elemento exterior é mais um sinal de que não se chegará à causa ou a algo nessa direção. Esse expediente se estende a *O cheiro do ralo*, no qual, lembremos, também aparece uma encomenda anônima: a caixa contendo um sapo com a boca costurada.

O questionamento da explicação causal do mundo surge às vezes como um pensamento em *A arte de produzir efeito seu causa* e uma das situações é quando Bruna descobre depoimentos de William Burroughs a respeito da motivação da morte da esposa e de um espírito que teria disparado o tiro.

²⁶⁷ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 201.

Meu conceito de possessão se aproxima mais do modelo medieval que das modernas explicações psicológicas, com sua insistência dogmática de que essas manifestações têm que vir sempre de dentro e nunca de fora. (Como se houvesse uma diferença nítida entre o interior e o exterior). Falo de uma entidade possessiva definitiva.²⁶⁸

O texto de Lourenço Mutarelli corresponde ao ímpeto do autor *beat* de não localizar as manifestações com marcação nítida entre o interior e o exterior. As encomendas anônimas recebidas e as cessões das personagens para o assédio do elemento oculto exterior/interior dão mostras disso. Está explícita uma negação do ordenamento do pensamento a partir das explicações, sobretudo as que envolvem a interioridade do sujeito. E, se isso é algo partilhado com parte significativa da arte contemporânea, aqui é muito importante a constatação de que a doença do modo não sistemático como aparece, é mote para criação de um tipo de código próprio nas três situações narrativas. Como abordou Joaquim Oliveira sobre *O cheiro do ralo*, o conjunto de símbolos interpretados conforme ponto de vista muito particular do protagonista permite falar em uma proposta de realidade à parte:

Não há nada que indique que o cheiro que vem do ralo, o olho de vidro comprado, a bunda da garçonete e as dimensões do inferno estejam interconectadas, mas, ignorando essa latente arbitrariedade de correlações, o dono da loja de penhores arma, de seu próprio punho, a partir de sua própria visão, uma rede simbólica intrincada – ainda que, como vimos, essencialmente distorcida e imprecisa – e toma-a, novamente, como verdade, como fundamento de sua realidade. (...) vemos um sujeito que cria a sua própria realidade, e a ela atribui – ou ao menos tenta, veemente e constantemente, atribuir – o nome de “verdadeira realidade”.²⁶⁹

A expressão “verdadeira realidade” tomada de empréstimo do dono da loja, dá noção do que está em jogo para validar os ditos. “A realidade dessa personagem se fundamenta não sobre fatos verificáveis ou mesmo sobre conceitos religiosos ou filosóficos conhecidos, mas sobre um emaranhado confuso, impreciso, distorcido, tortuoso, labiríntico de simbologias”.²⁷⁰ As regras próprias são extensivas ainda ao “tarô” inventado por *O Agente (O natimorto)*, encarado como uma cartilha de direcionamentos para a convivência, que remete a um único código prévio: a interpretação dele para o conjunto e para cada carta, e que se faz valer imediatamente. Então, a estampa com a foto de um doente cardíaco é o Diabo, que pode ser uma carta tanto negativa quanto positiva a depender das circunstâncias analisadas por ele; e a

²⁶⁸ *A arte de produzir efeito seu causa*, p. 205. Citando o livro *Queer*, de William Burroughs.

²⁶⁹ OLIVEIRA. “Com as bestas no vale das sombras”: *A questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli*, p. 99.

²⁷⁰ *Com as bestas no vale das sombras*, p. 100.

de um homem acendendo um cigarro no outro é a “Lemniscata”, o oito deitado, símbolo do ciclo contínuo e do infinito. O código próprio, em *O natimorto*, é costurado junto à doença explicitamente em muitos exemplos. Em um deles, O Agente sente dor no estômago e luzes cintilam diante dos seus olhos, trazendo a seguir uma enxaqueca e “advertências” que ele confirma ao ver o verso do seu maço de cigarros.

Primeiro, a luz,
depois, a dor.
Isso denuncia
os ataques.
No maço,
um homem
sufocado
afrouxa a gravata.
“Quem fuma não tem fôlego para nada.”
O Enforcado
Lâmina
doze.²⁷¹

Na sequência, iniciada com o despertar dele no quarto de hotel sem a presença de A Voz, a primeira interpretação para a “carta” é “Abandono”. Como ele prevê a possibilidade de leitura invertida, a outra citada para a situação é “falsa profecia, sacrifício inútil”.²⁷² Quando vai descrever, mais à frente, as lâminas do tarô segundo sua orientação, ele define “O Enforcado” como primeira carta da fase mística a indicar uma transição: “O iniciado penetra num mundo invertido.”²⁷³ É o indicador da transformação e assunção vividas por O Agente: ele passa a ser acometido por ataques com frequência e elabora o já referido plano de extermínio para A Voz.

Em conformidade com o protagonista, o tarô carregava história proibida de uma sociedade secreta, inserida nas cartas do jogo de baralho para que a “mensagem pudesse correr livremente e só fosse percebida pelos iniciados”.²⁷⁴ Ele e os outros protagonistas se distanciam das leis externas dos “não iniciados” de modo que tais ensaios de auto-suficiência (como a frase que, para Júnior se torna uma charada que nenhuma tradução do inglês poderá decifrar) estão intimamente conectados ao adoecimento psíquico dos três. Os códigos criados pelas personagens operam a lógica interna, passam a ser balizas, naturalmente absurdas. E acabam

²⁷¹ *O natimorto*, p. 70.

²⁷² *O natimorto*, p. 71.

²⁷³ *O natimorto*, p. 76.

²⁷⁴ *O natimorto*, p. 10.

figurando como uma guia do narrar, já que o narrador não questiona o universo pessoal das personagens, mas bebe dele narrando sob influxo dessa embriaguez.

3.2 Narrador contaminado

Na situação vista em *A arte de produzir efeito sem causa*, não só os significados são subvertidos, mas o modo de narrar se dobra conforme regra à parte, mudando na progressão do desequilíbrio psíquico de Júnior. Vale ainda mais a observação porque é o único dos três livros enfocados em que o narrador não é a personagem principal e, portanto, teria chance de não estar tão colado aos movimentos e ritmo do protagonista. Mas não. Desde o início, percebe-se o narrar com pouco fôlego, acompanhando o cansaço e o abatimento de Júnior.

Júnior caído na sarjeta, numa água empoçada, com o supercílio aberto. Júnior desata a chorar. Chora sem som e sem lágrima.

0270100424. Diodo negativo. Como se nada tivesse acontecido, Júnior se levanta e segue. Na mesma rua, trezentos metros à frente, aperta um interfone preso ao portão de um prédio.

- Quem?
- Seu José do 51.
- Quem devo anunciar?
- Júnior.
- Nuno?
- Júnior.
- Nuno?
- Não! Júnior!
- Bruno?
- Júnior!²⁷⁵

Esse balbucio de nomes, Júnior, Bruno, Nuno, em sons fechados que não explodem em intenção precisa, ecoam um zumbido abafado de quem já não espera compreensão. A fala do narrador se mistura à da personagem a quem ele observa bem de perto: “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.”²⁷⁶ Diante do protagonista, o narrador conserva a postura de centrar-se na descrição de cada mínimo passo que se desenrola com ele, e no hábito de pensar alto especulando, como no seguinte trecho:

²⁷⁵ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 11.

²⁷⁶ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 13.

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

O importante é não demonstrar o fracasso. Júnior entra no pequeno banheiro de azulejos cor-de-rosa. Tranca a porta e se despe, deixando as roupas caídas no chão. O pai grita instruções do outro lado.²⁷⁷

A frase “O importante é não demonstrar o fracasso” é dita pelo narrador em resposta ao sermão do pai e em alinhamento à percepção do filho. Mais uma amostra da adesão à confusão do protagonista são as repetições. No início, aparecem de modo a dar a impressão de que não há o que dizer a respeito de determinado assunto. E aí os gestos da personagem, de respirar pela boca ou carregar uma pesada mala são repetidos. Nos primeiros dias na casa do pai, este faz perguntas sobre o ocorrido com a família e emprego do filho, mas nada obtém de concreto. No lugar da resposta, apenas um movimento com a cabeça. E, no meio da conversa, cada ação a seguir é descrita duas vezes em um intervalo de duas páginas: “Júnior come de cabeça baixa.” E “Júnior balança a cabeça.”²⁷⁸

Mais à frente, quando o protagonista acentua a confusão nos pensamentos e os desajustes, a repetição refletirá seu padrão mental – o que talvez valesse também para as primeiras ocorrências. A seguinte passagem, no dia posterior a um surto, exemplifica:

Vai para o banho com nojo de si mesmo. Quando levanta, a cabeça parece que vai estourar. Caminha a passos lentos para aguentar a dor. Liga o chuveiro e se despe. Entra na água. A água está tão quente que deixa sua pele avermelhada. Levanta-se devagar do sofá. A cabeça parece rachar de tanta dor. Um latejar indescritível. Caminha lentamente até o banheiro. Gira o registro da água, com esforço. Cada movimento é mínimo. A dor é terrível. Partes de sua cabeça ainda ardem por dentro. Sente como se tivesse sofrido uma grave queimadura no cérebro. Em diferentes regiões da massa encefálica. Tenta, em vão, acertar a temperatura da água. Mexe no registro como quem pretende abrir um cofre. Acaba tomando o banho gelado. Sai enrolado na toalha. Desliga o chuveiro e destrava a porta. Sai enrolado na toalha malcheirosa. Procura suas roupas, mas não as encontra. Volta para o banheiro e percebe o bolo jogado no chão. Veste-se. Por sorte, ninguém em casa. Encontra as roupas que trajava, jogadas no chão do banheiro. Abaixa-se lentamente para apanhá-las. Veste-se. Erra as casas dos botões, deixando a camisa desalinhada. Destrava a porta que jura não ter travado.²⁷⁹

A citação longa é para mostrar o vai-e-vem das ações, uma desmentindo a outra, a ponto de não sabermos bem se e, em que momento, Júnior ligou a água, se ela estava quente ou fria, se as roupas foram apanhadas do chão ou não, se ele realmente tomou banho e, se tomou,

²⁷⁷ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 12-13.

²⁷⁸ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 14-15.

²⁷⁹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 61.

quantas vezes. O título do capítulo, “Ressaca”, casa com o narrado. Já se percebe que o narrador é o principal efeito da situação narrada. E aqui a palavra efeito é, mas não só, sinônimo de consequência e resultado de um ato. O efeito é a manifestação, diz respeito à incorporação feita. Como quando se nota, no corpo e na percepção, alterações facilitadas por alguma substância exterior. Pode-se dizer que seja a consequência, mas é a consequência manifesta, encarnada. Mais ou menos o que o autor relata sobre o processo usado por ele em seus *sketchbooks*.²⁸⁰

Comecei a chamar meus cadernos de A Vida Com Efeito, porque passei a usá-los geralmente no fim da tarde, quando os remédios que tomava estavam no apogeu da ação. Muitas vezes bebia um uísque enquanto visitava meus cadernos. A ideia é rabiscar coisas escritas ou desenhos, sem nenhum valor crítico. Coisas sem a preocupação de finalização. São o que são. Gosto de jogar coisas, imagens e textos nonsenses, muitas vezes algo próximo do humor.²⁸¹

O autor revela ter passado a usar diariamente os cadernos sem pauta durante uma estadia em Nova York.²⁸² O evento quebrou a abstinência de um ano que Lourenço Mutarelli se impôs da prática do desenho. “Queria ver o que mudaria em meus pensamentos o fato de ficar sem desenhar, já que sempre desenhei.” O distanciamento de sua atividade mais longeva, que remonta à infância, alimentou a tentativa de alcançar a espontaneidade, a ponto de ele dizer que, quando voltou às ilustrações, desenhar livremente se tornou corriqueiro. “Aos poucos, os desenhos foram ocupando cada vez mais espaço em meus cadernos e isso foi se tornando um hábito.”²⁸³

Nos *sketchbooks*, segundo o autor, mais afins a seus cadernos da infância do que a volumes de artista, estavam os desenhos experimentais que foram parar nas páginas editadas de *A arte de produzir efeito seu causa*. A capa do livro é um diagrama com as letras do alfabeto distribuídas, a princípio, por riscos que enquadram as letras. É possível ler um fragmento – “playing William Tell” – da sentença-charada do livro.

²⁸⁰ Publicados como *Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli* (2012).

²⁸¹ Texto do autor explicando a gênese dos cadernos. In *A vida com efeito*, um dos cadernos (o de cor laranja) do conjunto *Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli*, (2012), sem título, sem página.

²⁸² Como participante do projeto *Amores expressos*, da Companhia das Letras (2007), que enviou autores brasileiros para diferentes lugares do mundo a fim de que eles escrevessem romances ambientados na cidade de destino.

²⁸³ As duas citações do parágrafo em *A vida com efeito*, sem página.

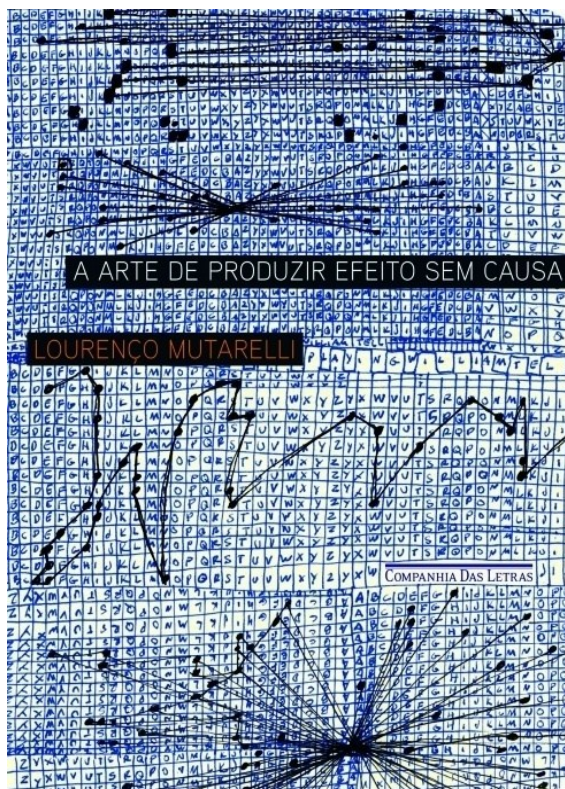


Figura 4 – Capa de *A arte de produzir efeito sem causa* com ilustrações do autor

Três feixes de setas dividem espaço com uma espécie de gráfico, este conector de pequenos quadrados que contém letras da citada frase. As ilustrações da capa e as que iniciam os capítulos, todas de autoria de Mutarelli, traem a causa e o efeito, pois, conforme ele revela, elas não foram pensadas exatamente para inserção no livro.

Em “A arte de produzir efeito sem causa”, meu primeiro projeto com a Companhia das Letras, o personagem principal tem um desvio que o leva a criar gráficos para uma frase emblemática que recebeu pelo correio de um remetente anônimo. Para me aprofundar na gênese desse personagem, criei os gráficos em um dos meus cadernos. Quando levei os originais do texto, entreguei também esse caderno e disse ao meu editor:

-Caso tenha interesse em usar.

Alguns gráficos entraram no livro. E o formato do caderno, de bordas arredondadas, passou a fazer parte do projeto gráfico de todo o meu material que a Companhia tem editado.²⁸⁴

Desde então, ele entregou todos os cadernos de desenhos para uso livre da editora e o procedimento de apropriação do conteúdo dos cadernos se repete. A “vida com efeito” em *A arte de produzir efeito sem causa* é a vida do narrador, que incorpora o distúrbio de Júnior,

²⁸⁴ *A vida com efeito*. In *Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli*, (2012), sem título, sem página.

assim como Júnior encarna as vozes que lhe chegam de causa indeterminada. A esse respeito é ilustrativa a inserção de códigos de autopeças como conectivos de frases no livro todo, desde a primeira página. São os códigos das planilhas que Júnior maneja durante seu tempo ativo como funcionário de uma revendedora de peças para carros. As inclusões se dão sem aviso prévio ou preparação, a exemplo daquela em que está a lembrança do envolvimento da esposa de Júnior com o filho adolescente do patrão dele.

Quer esquecer, ou melhor, perdoar. Perdoar sempre, esquecer jamais.
0124325115. Alternador Bosch, código universal.

De repente, em cada detalhe, de tudo em sua vida começou a emanar um cheiro de sexo. Um forte cheiro de sexo.

Comia. Comia. Comia. Comia.

01303003203. Motor do radiador. No caminho de volta para a casa do pai, encontra a loja que veste um homem da cabeça aos pés.²⁸⁵

Os códigos numéricos são sempre seguidos pelo nome da peça a que se referem²⁸⁶ e, nas ocorrências em que é possível inferir um sentido, percebe-se que eles são usados como artifício para transmitir os sobressaltos de Júnior e dizer de outro modo sobre o foco de atenção do momento. “0124325115. Alternador Bosch, código universal” acompanha tentativa de encontrar uma verdade que o tranquilize, enquanto “motor do radiador” faz menção à disposição rara – e passageira – que lhe veio.

Alguns dos códigos são bem literais, como “ignição” associado ao entusiasmo momentâneo de Júnior por uma mulher, ou “induzido de partida” ou “garfo de partida” que diz respeito a alguma possibilidade. “Outra noite de bingo. 6033AD1104. Induzido da partida. Já passa das onze quando Bruna chega.”²⁸⁷ E algumas páginas depois, no momento em que a inquilina do pai interrompe um retrato em curso que fazia de Júnior (ela é estudante de Belas Artes) para atender a uma ligação: “Deve ser o Paulo da agenda. Máquina. Bruna cerra a porta. F000AL1014. Reparo do garfo da partida. Devem estar rindo de mim.”²⁸⁸ No sucedido, será preciso um reparo, pois a expectativa de realização da possibilidade de intimidade entre ele e Bruna foi frustrada.

Já “pinhão de partida” é associado ao estopim da presença do sobrenatural na vida da personagem, sendo a infância o período apontado. Não se deve desconsiderar que os códigos das planilhas não estão na fala de Júnior, mas são interpostos ao texto pelo narrador. Ao

²⁸⁵ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 33.

²⁸⁶ Com exceção de seis na parte final do livro, só com números ou associados aos nomes das personagens. Exemplo: “0258986501. Bruna.” P. 179.

²⁸⁷ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 52.

²⁸⁸ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 56.

descrever um sonho do protagonista, é incluído no texto o seguinte código: “0986BF0006. Júnior”. O nome dele está no lugar do nome da peça. Este último “código” é associado à voz de Bruna que chama o protagonista no “mundo acordado”, mas concerne também à mistura de planos, à contaminação da percepção de mundo de Júnior.

Júnior perde um degrau na escada que desce em sonho. Cai. Frio na barriga. Uma voz evoca seu nome. Uma voz agradável. A mesma voz que o fez cair sustém agora a queda. 0986BF006. Júnior. A voz conforta seu nome. 018041964. Eletricidade. Eletroquímica. O pensamento precisa transformar-se em imagem para que se possa entender. Júnior. Não acorda, desce ainda mais fundo. De tão agradável a voz não pode acordá-lo. A voz embala seu nome. Bruna o sacode com força. 0261210118.²⁸⁹

A voz agradável, mesmo em contraste com o gesto de Bruna que, ao final, “o sacode com força”, evoca, embala e conforta seu nome. Depois de mencionado pelo narrador que “a voz conforta seu nome”, o número inserido como código reporta à data do nascimento de Júnior informada no livro (18 de abril de 1964), a mesma de nascimento do autor Lourenço Mutarelli. Pode ser um indício de que outros números, menos óbvios à nossa leitura, também estariam carregados de significação, o que abre ainda mais o campo de dúvida e de possibilidades. E são mais confirmações do tipo de conexão possibilitada pela proximidade do narrador com a personagem.

Os códigos só aparecem “na presença” de Júnior. O narrador é descritivo e até convencional quando fala amplamente. Muito interessante notar que o narrador se apruma ou age de modo mais linear, digamos, quando distante de Júnior, nos momentos em que o foco é Sênior ou Bruna – assim como descrito sobre o narrador-personagem de *O natimorto*, na presença de *A Voz* e nas situações em que ele está só. A diferença é que O agente é o narrador, enquanto Júnior não é.

3.3 Nada a dizer, nada a descobrir, nada a traduzir

À medida que o protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa* vai adoecendo no enredo, a narrativa fica mais permissiva. Das 20 páginas do capítulo “A maçã sobre a cabeça”, metade é ocupada com desenhos minúsculos das letras da repetida frase “Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm tell.” A proximidade sugerida com o leitor é absurda. As letras se transformam em desenhos. A grafia, garrancho, garatuja que vemos se embolar, página após

²⁸⁹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 153.

página, é a da mão de Júnior. A máquina de impressão é substituída pela máquina corpo, naquele momento empenhada unicamente na reescrita da frase. Em um verdadeiro corpo a corpo, Júnior faz a autópsia da frase, corta, remonta, profana, enfim, sob muitos aspectos para que do corpo aberto e recombinação da frase nasça uma nova compreensão.

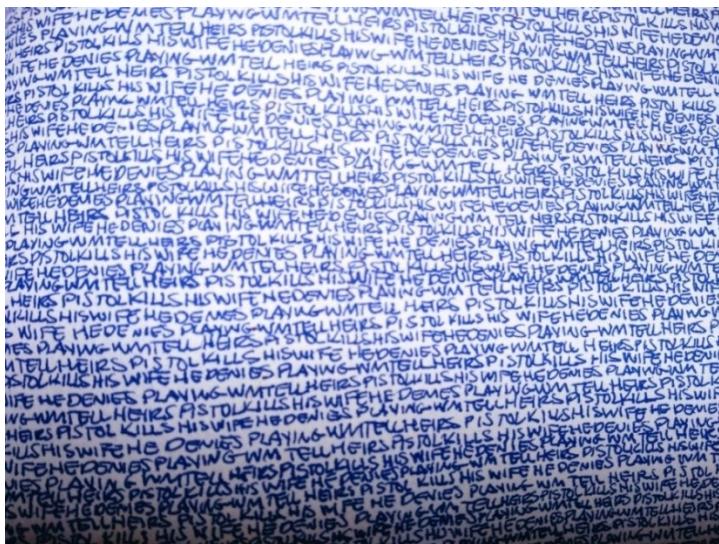


Figura 5 – Detalhe das inscrições. Fonte: *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 143.



Figura 6 – Fonte *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 146-147

Esse capítulo, cujo pontapé é a frase “Júnior não acorda melhor, é o mesmo”,²⁹⁰ é uma experimentação, junto com a personagem, dos desdobramentos do adoecimento dele. A esta altura, a principal manifestação é a fixação que o leva a se desconectar do mundo de referências

²⁹⁰ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 130.

para buscar, como uma criança brincando com letras, novas significações para o conjunto de caracteres que compõem a frase em inglês. “Insatisfeito, procura o sentido que acalme sua ânsia. Desmembra, reordena, repete, joga com a frase. Cada combinação se desdobra num novo leque de possibilidades. O tempo passa.”²⁹¹

Em menor escala, há um procedimento próximo em *O cheiro do ralo*, no momento em que o dono da loja de objetos usados percebe que dispensou pela segunda vez um homem que fora lhe vender um relógio descrito como especial. Relembrando a frase dita pelo homem, “eu trouxe o relógio outro dia”, o narrador-personagem se põe a devanear e transfere para a narrativa sua percepção desconstrutiva do pensamento ordenado com exercícios de recombinação da frase. Gradativamente, em período nem de todo inteligível, ele chega, depois de escrever a frase de trás pra frente, a uma nova sentença: “Ai, dor, teu olho. Um gole pro Exu que tu és”.²⁹² A forma (“eu trouxe o relógio outro dia”) e o sentido originais são distorcidos. A nova combinação traz o olho (de vidro), que simboliza o amuleto dele no momento, e o Exu, menção à presença de elemento oculto na narrativa. O olho, a dor e o Exu são, na narrativa, espécies de confirmações que o protagonista obtém.

De igual maneira, na narrativa centrada em Júnior uma nova mensagem – exclusiva – é buscada na reelaboração da sentença. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, a frase passa mesmo a ser o horizonte da realidade do protagonista e a decifração do significado oculto – que “não está em seu conteúdo superficial”²⁹³ – missão de vida e morte. “Não se trata de uma charada em inglês, mas de uma charada feita apenas para ele. Sob medida. Ninguém mais poderia interpretar seu sentido.”²⁹⁴ Em exercício elaborado de composição, o texto faz surgir a frase até nas anotações da agenda da inquilina Bruna bisbilhotada por Júnior:

Esse imbecil pegou meu dinheiro. Eu sei que foi ele. Vou achar uma pista ou encontrar o dinheiro. Sempre há como provar. Eu vou ferrar ele. E não vou ter dó porque foi ele quem quis. Louco Surtado! Porco machista. Ele é estranho, tentou me estuprar. Louco! Vai ter que devolver o meu dinheiro ou vou chamar a polícia. Ele fica me olhando com aquela cara de idiota. Eu sei que foi ele por mais que ele negue.

Wilma: festa!

Está chegando o aniversário da Wilma, vou plagiar a ideia da Vera, como sou ingrata. Preciso telefonar para ela.²⁹⁵

²⁹¹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 137.

²⁹² *O cheiro do ralo*, p. 77.

²⁹³ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 137.

²⁹⁴ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 137.

²⁹⁵ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 138, grifos do livro.

Do que se tem, nos trechos sublinhados (no livro, em caneta azul) das palavras: “Heirs pistou quilts his wife He dnies wm plaing tel.” Tais confirmações, se podemos assim nomear, dão fôlego para Júnior seguir na empreitada. O fim desse capítulo é a passagem para a parte 2 do livro, “Nonsense”, na qual a doença chegará a um grau elevado de alheamento dos padrões e códigos compartilhados e Júnior se abrirá para vozes só ouvidas por ele.

A centralidade da frase para o enredo e sua repetição exaustiva dão a ela nova função. Ocorre neste livro algo similar ao que Gilles Deleuze leu para o conto *Bartleby, o escrivão*, de Herman Melville. O escrivão também tem uma frase-mantra repetida à exaustão: “preferiria não” (*I would prefer not to*). Retomando o contexto: Bartleby foi contratado para trabalhar em um escritório de Nova York especializado em regularização de posses, domínios e reconhecimento de acordos das firmas da efervescente Wall Street dos anos 1850. O momento econômico é de aceleração e pujança, mas o funcionário, de quem se espera o cumprimento das funções de escrever e fazer cópias manuais de documentos e cotejar tais cópias, deixa de fazê-lo sem justificativas. A partir da desistência do trabalho, a cada ordem do advogado que comanda a equipe, ele responde com o mesmo “preferiria não”. Ele não abandona o ambiente de trabalho, mas se recolhe em atitude contemplativa, muitas vezes fitando imóvel, a parede cega do ambiente. A comunicação com os outros e as necessidades básicas, como alimentar-se, são negligenciadas.

Na contramão de uma tradição de intérpretes que leram na desistência do copista de seguir copiando uma alusão a um tema recorrente no campo literário, a relação difícil do escritor com a escrita,²⁹⁶ Deleuze afirma que o texto, em lugar de ser metáfora ou símbolo de algo, possui uma mensagem literal compreendida em si mesma:²⁹⁷ “I would prefer not to”. A expressão é tomada por Deleuze como uma fórmula com efeito semelhante ao que provocam no texto as agramaticalidades. Para ele, de modo algum se trata de uma fórmula explicativa e, ademais, a sentença de Bartleby não teria qualquer inclinação para a negação ou a aceitação. O escrivão afirma que “preferiria não” cotejar as cópias com as dos colegas, mas não diz que não quer ou não vai fazê-lo.

Tem-se o tipo de situação linguística em que a interpretação fica inviável, como na citada agramaticalidade exemplificada por poemas colhidos por Deleuze de E. E. Cummings: “He danced his did”. / “One this snowflake (a lighting) is upon a gravest one”. São “blocos de um único sopro”, expressões que não “cabem” na linguagem formal, não possibilitam consenso.

²⁹⁶ Um exemplo é o livro *Bartleby e companhia*, de Enrique Vila-Matas, que reúne histórias de autores e seus momentos de bloqueio permanente ou provisório em relação à atividade de escrever.

²⁹⁷ DELEUZE, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In *Crítica e clínica*. Editora 34: São Paulo, 1997.

É equivocado afirmar que elas não comunicam, porém é uma comunicação que passa por outros canais de percepção ou, no vocabulário de Deleuze, estariam para o *percepto*, “uma percepção em devir que deve substituir o conceito”.²⁹⁸ É desta ordem a fórmula que Bartleby pronuncia.

(...) e eis que Bartleby extrai dos escombros um traço de expressão, PREFIRO NÃO, que vai proliferar sobre si, contaminar os outros, afugentar o advogado, mas também fazer fugir a linguagem, aumentar uma zona de indeterminação ou de indiscernibilidade tal que as palavras já não se distinguem umas das outras e os personagens tampouco, o advogado fugindo e Bartleby imóvel, petrificado.²⁹⁹

Estando na língua, a fórmula literal é capaz de fugir dela, já que não há possibilidade de leitura, e a frase não é signo de algo oculto ou profundo. Deleuze, que usa a expressão “contaminar os outros”, entende o traço intraduzível da fórmula de Bartleby como algo capaz de cavar na língua uma espécie de língua estrangeira. Para o exemplo de Bartleby, está dito que a língua gagueja, ação decorrente dos bloqueios de compreensão lógica. “Já não é sintaxe formal ou superficial que regula os equilíbrios da língua, porém uma sintaxe em devir, uma criação de sintaxe que faz nascer a língua estrangeira na língua, uma gramática do desequilíbrio.”³⁰⁰

Voltemos à frase de Júnior: “Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell”. Temos conhecimento de sua tradução, do contexto em que ela foi gerada, e de que o protagonista maneja a frase recusando o significado acessível com a tradução. A compreensão buscada, ele afirmou, “não é semântica, é abstrata.” Para quem lê não está em questão se ele alcançará a compreensão abstrata. O que vemos é o seu exercício, a apropriação da frase e a busca por sua ressignificação. O conhecimento da língua inglesa pela pessoa que lê não é o passaporte para a compreensão das ações do protagonista. Tampouco, o conhecimento da língua portuguesa. A ação do narrador retira da leitura a possibilidade de compreensão semântica da frase. Ela não é uma fórmula literal como a de Bartleby. Mas perde a função de frase, visto que seus elementos sintáticos – o sujeito, o verbo indicador da ação de matar, o objeto da ação que é a esposa – são desconsiderados. O gesto narrativo alinha a língua estrangeira e a pátria na insuficiência ao fazer o intérprete da mensagem esbarrar em um ponto que a linguagem não pode franquear e que está representado pela doença, pelo desvario que se sobrepõe como horizonte conectivo.

²⁹⁸ “Bartleby, ou a fórmula”, p. 101.

²⁹⁹ “Bartleby, ou a fórmula”, p. 88.

³⁰⁰ DELEUZE. “Gaguejou...”. In *Crítica e Clínica*, p. 127.

No exemplo de Lourenço Mutarelli, a frase é um elemento importante para a abertura do texto. Ela é a representação da pobreza de experiência sob outra nuance. Não há nada a descobrir, nada a declarar e, mesmo tratando-se de uma expressão em inglês, nada a traduzir. É quase como se o texto nos dissesse: não há o que buscar aqui, sou vazio, não tenho a confirmação que se procura. É muito significativo que a agramaticalidade imposta pelo uso da frase seja uma estratégia que a narrativa extrai da doença e, que, portanto, diz-se e diz do alinhamento a ela. A frase sem tradução contamina, como em *Bartleby*, as pessoas a seu redor, que passam da perplexidade à alteração de comportamento. E ainda, a frase, tal qual a doença, se entranha no corpo e, portanto, na percepção de Júnior – lembremos que ele passa a ouvi-la na boca de um mendigo que grita palavras ininteligíveis na noite do centro de São Paulo.

3.4 Doença sem nome

Bartleby atingiu uma posição de impossível leitura para as ferramentas que o advogado e seus subordinados no escritório tinham para ler. Essa personagem aponta para a falta de nome, para a inserção de algo não previsto e não legível no cenário coordenado de um negócio alinhado a seu momento. Quanto aos protagonistas de Lourenço Mutarelli, estes trazem em seus perfis a imagem do desistente, daquele que a nada adere. Eles sempre captados “em trânsito”, como os ignavos descritos no inferno por Dante Alighieri,³⁰¹ condenados a se movimentar eternamente atrás de uma bandeira sem significado – na verdade, não se poderá saber o que é veiculado pela impossibilidade de alcançar a flâmula. Sem acesso, o significado deixa de operar. É descrito que a bandeira se movimenta tão rápido que a visão do conteúdo esvanece na velocidade, restando só a busca. Inútil. Talvez a literatura aqui seja essa busca inútil, que, como não deixa de ser feita, sustenta uma movimentação; quem sabe se possa tratar como um *frenesi* sem centro.

A bandeira dos ignavos é a falta de nome que marca as personagens de Lourenço Mutarelli. Para além das suspensões já citadas (de vida social, trabalho, desejo, engajamento, perspectiva unicamente humana), a que carimba centralmente todas as narrativas de Lourenço Mutarelli é mesmo a doença. Esta que geralmente justifica as defesas e ações biopolíticas de controle ao corpo, aqui é liberação de vínculos, pois sempre aparece não diagnosticada – sendo que o excesso de causas é um outro modo de não diagnóstico – ou não encaminhada para tratamento. Em evidência o ponto de vista do doente não diagnosticado, daquele que não deseja

301 ALIGHIERI. *A divina comédia*. (tradução Ítalo Eugenio Mauro).

estar com os seus, o atormentado espiritualmente que não busca ajuda. A recusa para tratamentos e intervenções se faz notar em vários exemplos:

A Voz – Acho que é melhor chamar um médico.
 O Agente – Você não está se sentindo bem?
 A Voz – Chamar um médico pra você.
 O Agente – Pra mim?
 A Voz – Você precisa se medicar, eu nunca vi você se medicando.³⁰²

Um diagnóstico seria um modo de inseri-los na paisagem contida da cidade, onde há lugar – e ações prontas – para sujeitos com doenças mapeadas. O estranhamento que provocam com suas ações é maior se mantida a dúvida sobre o que os atinge. Em *A doença como metáfora*, Susan Sontag aborda doenças tidas em algum momento como um mal não compreendido numa época, afirma ela, em que a premissa básica da medicina é a de que “todas as doenças podem ser curadas”.³⁰³ A pesquisa de Sontag aponta a dificuldade da sociedade admitir qualquer doença como imprevisível e sem controle. As enfermidades em que o modo de ação é misterioso são as que se transformam, mais comumente, em metáforas ligadas à morte e à contaminação. “Qualquer enfermidade tida como um mistério e temida de modo bastante incisivo será considerada moralmente, senão literalmente, contagiosa”.³⁰⁴

Já foi assim com a tuberculose que, desde a antiguidade, era tida como doença sem causa e sobre a qual se pensava que um elemento maligno e misterioso agia. Apenas em 1882 se descobriu tratar-se de uma infecção bacteriana.³⁰⁵ Um ano antes do anúncio da descoberta do bacilo da tuberculose, Sontag cita a lista de hipóteses para a doença constantes em um manual de medicina: “disposição hereditária, clima desfavorável, vida sedentária e em ambiente fechado, ventilação deficiente, iluminação deficiente e “emoções depressivas”.³⁰⁶

Ela faz uma explanação mostrando muitos exemplos literários relacionando a doença à falta de energia vital. Inclusive, no período romântico, o tipo tuberculoso foi associado ao perfil da pessoa frágil, sensível e, por sua vez, com traços aristocráticos. As emoções depressivas são também usadas para o apontamento do que provocaria o câncer. A culpa vai para o lugar da causa que não pode ficar vazio. Sontag notou tendência de encaminhamento para as “explicações psicológicas” quando o controle é impossível do ponto de vista físico. “O

³⁰² *O natimorto*, p. 120.

³⁰³ *A doença como metáfora*, p. 12. O livro de Sontag foi publicado em 1977, mas, pode-se dizer que, de modo genérico, a premissa ainda é válida.

³⁰⁴ *A doença como metáfora*, p. 12.

³⁰⁵ *A doença como metáfora*, p. 35.

³⁰⁶ Sontag, p. 50. Ela cita *The principles and practice of medicine* (1881), de autoria de August Flint e William H. Welch.

entendimento psicológico mina a “realidade” de uma doença. Essa realidade tem de ser explicada. (Ela quer dizer outra coisa, de fato; ou é um símbolo; ou deve ser interpretada.)”³⁰⁷

Tais explicações tendem a responsabilizar a pessoa portadora da doença: atribuíam-se ao tuberculoso excesso de paixão, do mesmo modo que “muitos crêem que o câncer é uma doença causada por paixão insuficiente, que acomete pessoas sexualmente reprimidas, inibidas, sem espontaneidade, incapazes de expressar ira”,³⁰⁸ apenas para ficar nesses dois exemplos emblemáticos. Em geral, busca-se, além do culpado (o bacilo, o vírus ou o sujeito), o nome. Será que a falta do nome devolve a realidade da doença? Ou, melhor, qual é a realidade da doença? É a que o nome lhe dá ou é sua manifestação no corpo?

3.5 Em face da ordem

Susan Sontag notou como a metáfora da doença é estendida ao campo político como metáfora da desordem no corpo que tenderia sempre para a ordem.

A ordem é a preocupação mais antiga da filosofia política e, se é plausível comparar a pólis a um organismo, é também plausível comparar a desordem política a uma doença. As formulações clássicas que estabelecem uma analogia entre desordem política e doença – de Platão até Hobbes, digamos – propõem a noção médica (e política) clássica do equilíbrio. A doença advém do desequilíbrio. O tratamento tem em mira restabelecer o equilíbrio correto – em termos políticos, a hierarquia correta. O prognóstico é sempre, em princípio, otimista. A sociedade, por definição, nunca pega uma doença fatal.³⁰⁹

O foco na ordem “sã” justifica a violência contra o elemento social adoecido e Sontag lembra bem que esse discurso foi usado politicamente ao longo da história tanto pela direita (Hitler mencionou “tuberculose racial entre as nações”³¹⁰ e também “um câncer” que, para ser extirpado, poderia sacrificar tecidos saudáveis) quanto pela esquerda (“O stalinismo era chamado [por Trótski] de uma cólera, uma sífilis e um câncer.”³¹¹). Na apropriação das duas enfermidades com maior destaque no estudo de Sontag, tuberculose e câncer, temos noção do tipo de prescrição: o exílio no primeiro exemplo e a intervenção com vistas à exclusão no segundo. A associação direta e bem comum com metáforas militares de combate, além de

³⁰⁷ *A doença como metáfora*, p. 51.

³⁰⁸ *A doença como metáfora*, p. 24. Tendo em vista o tempo decorrido desde a publicação (1977), é bom lembrar que, de certa maneira, muitos estudos posteriores atrelaram outras causas ao câncer, como modos coletivos de vida: o uso de agrotóxicos, a poluição, a exposição à radiação etc.

³⁰⁹ SONTAG. *A doença como metáfora*, p. 67.

³¹⁰ SONTAG. *A doença como metáfora*, p. 70.

³¹¹ SONTAG. *A doença como metáfora*, p. 71.

incitar a agressividade no “contra-ataque”, tem outro ponto perigoso no entendimento da autora: as metáforas estigmatizam os doentes e criam sentimento de que eles deveriam ser excluídos.

É bom reiterar que os dois exemplos usados por ela são relevantes pela dúvida que os envolve ou envolveu em algum momento da sua incidência. Eles são afrontosos ao ímpeto de classificar e mapear as ações de tudo que se interpõe à integridade do corpo saudável. Retomando o mesmo assunto, já nos anos 2000, Roberto Esposito reflete sobre o quanto a previsibilidade se liga a um desejo de controle. O esperado em relação à doença é que o mistério ceda para que se possa conhecer ou, talvez melhor, domesticar, tornar familiar. E por isso a doença é um excelente sinalizador para compreender aspectos da convivência nas sociedades atuais.

O protocolo geral em relação às enfermidades é indicador do modo de tratar as diferenças. Esposito remonta à passagem da imunidade natural à imunidade adquirida, entre os séculos XVIII e XIX, quando surgiu a bacteriologia médica: “quer dizer, de uma condição essencialmente passiva a uma, pelo contrário, ativamente induzida”.³¹² A alusão é ao modo operador da vacina, de inserir no corpo o vírus atenuado para que ele se antecipe à invasão do vírus forte.

(...) mais que uma força própria, se trata de um contragolpe, de uma contraforça, que impede que outra força se manifeste. Isto significa que o mecanismo da imunidade pressupõe a existência do mal que deve enfrentar. (...) O veneno é vencido pelo organismo não quando é expulso para fora, mas quando de algum modo chega a formar parte deste.³¹³

A incorporação do inimigo é estratégia para sua superação. Então, a imunidade, que pode ser pensada em oposição à comunidade, uma vez que é a negação do munus (o dom a dar), ou liberação da carga que todos devem levar, assumiu, nas sociedades modernas, outra figura que não é a da contraposição frontal. A imunidade está disseminada nas figuras da incorporação e do controle. Estas agem na direção justificada de salvaguardar a vida, o que inclui, no mesmo lance, negá-la (cerceá-la), como contempla o título do livro de Esposito, *Immunitas. Protección y negación de la vida*.³¹⁴

³¹² ESPOSITO. *Immunitas: protección y negación de la vida*, p. 17.

³¹³ *Immunitas: protección y negación de la vida*, p. 17-18. Tradução própria para: “más que de una fuerza propia, se trata de un contragolpe, de una contrafuerza, que impide que otra fuerza se manifieste. Esto significa que el mecanismo de la inmunidad presupone la existencia del mal que debe enfrentar. (...) El veneno es vencido por el organismo no cuando es expulsado fuera de él, sino cuando de algún modo llega a formar parte de este.”

³¹⁴ Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2009.

Socialmente, o direito é o dispositivo que conserva a vida em uma ordem que exclui seu livre desenvolvimento. A lei prevê os atos que podem contradizê-la, ou seja, sob o argumento de proteger a vida, traz a lista das limitações a que essa vida deve se sujeitar. Se, como visto, a comunidade seria a exposição dos seres que rompem seus limites – sobretudo identitários –, o direito trata de “normalizar integralmente essa vida” para que as ações se tornem previsíveis.

Só deste modo – vetando toda autotranscendência, toda separação de si mesma – pode [o direito] ter sob controle todos os seus infinitos casos. Para fazê-lo – para normalizar integralmente a vida –, o direito deve submeter-se a um juízo capaz de prever toda possível efracção, toda culpa eventual de sua parte.³¹⁵

No lugar da dívida que uniria as pessoas em seu comum pertencer, aqui a culpa antecipada é que se dissemina. A culpa não como motivadora, mas como resultado da condenação. “A vida não é condenada por, senão à culpa.”³¹⁶ O mecanismo imunitário jurídico “consiste em perpetuar a vida mediante o sacrifício do vivente. Isso significa que, para conservá-la, é necessário introduzir nela algo que pelo menos em um ponto, lhe negue até suprimi-la.”³¹⁷

A maneira de operacionalizar o controle da vida tem paralelo com a imunidade adquirida. Esposito retoma de Walter Benjamin a acepção dupla da *Gewalt*,³¹⁸ termo alemão com significação de poder e violência. A justiça e a força são pensadas como modalidades de uma mesma substância. Assim como os vírus ameaçadores, que são incorporados, a violência que se quer combater é assumida no âmbito do dispositivo jurídico. Por meio da ação das polícias, sobretudo, fica evidenciado que o combate à violência se faz incluindo-a. Nas palavras de Walter Benjamin:

³¹⁵ ESPOSITO. *Immunitas: Protección y negación de la vida*, p. 49-50. Tradução própria para: “Sólo de este modo – vetando toda autotranscendencia, todo desgarro de sí misma – puede tener bajo control todos sus infinitos casos. Para hacerlo – para normalizar integralmente la vida –, el derecho debe someterla a um juicio capaz de prevenir toda posible efracción, toda culpa eventual de su parte.”

³¹⁶ ESPOSITO. *Immunitas: Protección y negación de la vida*, p. 50.

³¹⁷ ESPOSITO. *Immunitas: Protección y negación de la vida*, p. 51.

³¹⁸ No texto “Zur Kritik der Gewalt” (1921), traduzido para o português como “Crítica da violência – crítica do poder”, por Willi Bolle; e como “Para a crítica da violência”, por Ernani Chaves. In *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Editora 34, 2013. Neste último, usado aqui, está explicado em nota: “o substantivo *Gewalt* provém do verbo arcaico *walten*: “imperar”, “reinar”, “ter poder sobre”, hoje empregado quase exclusivamente em contexto religioso. Se o uso primeiro da *Gewalt* remete a *potestas*, ao poder político e à dominação – como no substantivo composto *Staatsgewalt* – “autoridade ou poder do Estado” –, o emprego da palavra para designar o excesso de força (*vis*, em latim) que sempre ameaça acompanhar o exercício do poder, a *violência*, este se firma no uso cotidiano a partir do século XVI (daí, por exemplo, *Vergewaltigung*, “estupro”). (...) De todo modo, o que importa é ressaltar a dupla acepção do termo *Gewalt*, que indica, em si mesmo, a imbricação entre poder político e violência que constitui o pano de fundo da reflexão de Benjamin. Cabe observar ainda que, no plural, *Gewalten*, costuma ser traduzido também por “forças.” (121-122)

Em contraposição, talvez se devesse levar em conta a possibilidade surpreendente de que o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins do direito, mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito; de que a violência, quando não se encontra nas mãos do direito estabelecido, qualquer que seja este, o ameaça perigosamente, não em razão dos fins que ela quer alcançar, mas por sua mera existência fora do direito.³¹⁹

Fala-se aqui de não admitir que algo esteja fora do alcance do direito. Sobre isso, Roberto Esposito comenta que a expressão corriqueira “a violência [a ser combatida] se encontra fora da lei” deve ser entendida em sentido literal: “a violência deriva sua ilegitimidade não de seu conteúdo, senão de sua localização.”³²⁰ Fora, ela é atacada; dentro, é constitutiva. Por isso a norma é incluir o que deve ser combatido. O domador aí impõe-se conhecendo e incorporando, tirando a estrangeirice. Aqui bem em linha com pensamento perseguido por Walter Benjamin, inclusive, no último texto escrito por ele, *Sobre o conceito de história* – as “Teses” – onde está manifesta a necessidade de construir um novo conceito de história. Seria um conceito que contemplasse a verdade sobre a imbricação da *Gewalt* (ou do poder e da violência indissociáveis), por exemplo, na manutenção da sucessão dos mesmos vencidos e vencedores ao longo da história. “Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão.”³²¹

A despeito de serem exemplos extremos do padecer de um distúrbio que só pode causar ruína, os textos literários considerados dão visibilidade a exemplos da violência “ilegítima”, localizada fora da lei. Neles, o que deveria ser combatido (a periculosidade potencial dos protagonistas) não foi assimilado, permaneceu estranho e intrigante. Como na perspectiva dessas personagens nem o corpo biológico, nem o corpo social que os protagonistas alcançam tende para a ordem, o fato de eles tirarem a vida de outrem é admissível. A vida, talvez não negada, pois desprotegida, pode, também em caso de morte, ter seu fim decidido por outras leis. Mesmo que tais leis se associem à irresponsabilidade, à “bobeira”, ao riso de deboche ou de histeria.

Então, se como disse Susan Sontag, o “entendimento psicológico”, que culpa as emoções do doente pelo seu quadro, “mina a realidade da doença”, nas ficções visadas, a doença, em sua realidade de incorporação e manifestação – que não quer dizer outra coisa, mas

³¹⁹ BENJAMIN. “Para a crítica da violência”, p. 127.

³²⁰ ESPOSITO. *Immunitas: protección y negación de la vida*, p. 47.

³²¹ BENJAMIN. “Sobre o conceito de história”. In *Obras escolhidas I*, p. 244.

sim, ela mesma – é o que instaura um espaço a parte, fora da imposição dos controles generalizados. As vidas que convivem se alinham no risco de acometimento de outras pessoas com o mesmo mal e no risco de matar e morrer. Pois aí houve uma trégua momentânea na ação dos dispositivos imunitários que poderiam regular e impedir a circulação do dom e a evidência do comum, como a culpa antecipada, os contratos e os modos de vida afins à coletividade (o comportamento com caráter *blasé*, por exemplo).

3.6 Afasia: o nome da coisa

O nome, tal qual comumente imposto em nossas sociedades, é a identidade erigida pela linguagem. E a conversa que se dá no âmbito da linguagem comum é parte central no acordo de convivência coordenada com o qual as pessoas se comprometem ao viver em sociedade. Há um ruído na comunicação das personagens mostradas nas ficções de Lourenço Mutarelli com o mundo. Às vezes exposto com a dificuldade de escuta do agente musical, unicamente focado em suas interpretações pessoais sobre o entorno, em outras ilustrado por situações em que o dono da loja converte em símbolos os acenos do “inferno” do ralo e, igualmente, não capta (pois insensível) as mensagens que são ditas com frases estruturadas pelos clientes que o visitam na loja.

Entre eles, o que mais se afasta do padrão de comunicação consensual é Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*), acometido por uma afasia que, no significado médico dicionarizado mais popular é “o enfraquecimento ou perda da faculdade de transmissão ou compreensão de ideias em qualquer de suas formas, sem lesão dos órgãos vocais, por perturbação nervosa central.”³²² Quando os repetidamente citados diagramas com a frase “Heir’s pistol kills his wife; He denies playing Wm. Tell” passam a ser a fixação dele, concomitantemente há uma dissociação entre as palavras e os signos que a elas corresponderiam. Também o encadeamento linear das sentenças fica comprometido e as palavras aparecem em novos usos, o que se pode perceber em duas frases já no final do livro, quando Júnior tenta se comunicar com o filho que foi visitá-lo:

- Eu ia deixar isso todo que te ia mostrar coisas que de tudo que agora é. E é como é que as coisas coisam, sabe? Esse você eu deixava, por isso escrevi. (...)
- Tinha um homem na casa de pau. De sonhar é que fala quando é de coisa?³²³

³²² HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d, p. 43.

³²³ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 202-203.

O reiterado uso da palavra imprecisa “coisa”, como substantivo, verbo e predicado, ilustra como a limitação da personagem leva a narrativa a apresentar um novo modo de comunicação partindo da própria limitação. Similar no encadeamento, porém mais expressiva, é uma anotação feita por Júnior (antes da ocorrência recém citada e, portanto, em melhores condições de articulação) e encontrada por seu pai em um caderno repleto de diagramas:

Essa corrente de letras acalma o incerto que voa sobre a cabeça de todos porque acima do apartamento de cima tem outro por cima. E acima do de cima tudo se repete e é outro. Tudo se repete imitando e não percebemos isso porque eu sou a corrente que corre palavras que vão escrever na Cidade do México num dia futuro que será novamente 7 de setembro de 1951. Eu estou bem no meio do negócio todo da cabeça. Da cabeça dessa coisa de que a gente é coisa que acredita com a vida que todo mundo é o outro para o outro um.³²⁴

Esta última evidencia outra nuance da afasia da personagem. O distúrbio traz para ele clarividências que o tranquilizam, mesmo que muitas não façam sentido para as outras pessoas, como a crença de que a figura que se apresenta a ele como Sênior é um boneco no lugar do seu pai. E, pensando na forma de expressão, surgem reflexões inusuais (na articulação e na lógica) sobre sua percepção, como a citada. A “corrente de letras” e não o texto, nem a frase é, segundo o fragmento, a instância que escreve os símbolos linguísticos, associada outra vez ao gesto de William Burroughs, aqui não mais só ao assassinato da esposa, mas também à escrita em fluxo louvada pelos autores da geração *beat*. Diante do olhar intrigado do pai, ao ver uma pilha de folhas rabiscadas sobre a mesa de centro da sua sala, Júnior comenta: “Pai. Acho que fiquei inteligente.” Ao que o pai devolve um longo suspiro.

Vamos caminhar com a personagem a partir da primeira menção ao esquecimento das palavras, quando ele, com uma faca em mãos, não consegue lembrar a alcunha daquele objeto e acaba deixando-o na gaveta de calcinhas da inquilina Bruna:

É então que percebe que não consegue lembrar o nome daquele objeto que tem nas mãos. Um vazio ocupa uma região de sua cabeça. Essa é a sensação. Prata? Não. Não é isso. Não consegue lembrar. Esgota-se na tentativa. Essa lacuna causa um pavor que percorre seu corpo em ondas de frio e calor alternadas. Avista o pacote. Isso o distrai. *Sedec* de meia tigela, diria Sênior. Apanha o pacote e joga no lixo. Lacrado. Novamente ocorre a ação, Júnior joga o pacote no lixo. Sem saber o que fazer, volta para a cozinha e o transfere para o lixo também. Então, de repente, é apanhado por um sono incontrolável.³²⁵

³²⁴ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 162-163.

³²⁵ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 133.

O esquecimento de palavras é o ápice do conjunto de esquecimentos e desconexões que viemos acompanhando. A expressão usada acima – “vazio na cabeça” – volta em outros momentos,³²⁶ em um deles, acompanhada da afirmação de que a mente de Júnior está “conectada ao espaço”.³²⁷ A forma de narrar “evolui” junto. Especialmente a segunda parte do livro (“Nonsense”) joga para o incerto a localização das ações que Júnior protagoniza. A esse ponto, ocorre que, enquanto a linguagem vai sendo remanejada nas suas atribuições, o narrador relata sonhos da personagem em que ele se encontra com a mãe, com o pai e com seu próprio corpo infantil. Já desde o capítulo 1 dessa parte (“O copo vazio”), as vozes das pessoas próximas, as lembranças e o sonho estarão imbricados sendo, para quem lê, impossível discerni-los separadamente em muitos momentos.

Inclusive, o sono entrecortado e que não tem mais hora para se dar tem a ver com a falta de localização e a vivência paralela para as quais os relógios da casa contribuem. O do vídeo cassete em frente ao sofá em que Júnior dorme “não marca a hora”, o da cozinha, ilustrado com frutas, está sempre parado nos mesmos ponteiros: “Zero-zero. Bananas para as uvas. Um dia da semana. Júnior perde gradualmente o vínculo com o tempo social.”³²⁸ Em *O cheiro do ralo* também os relógios que os clientes levam para o dono da loja ou estão estragados ou não conferem nunca na marcação com o de pulso que porta o protagonista. O dono da loja recusa dois relógios que lhe chegam para venda: o de uma cliente que ele devolve por interesse em revê-la, e outro que ele não compra e depois se arrepende – pertencente outrora a um “sábio”.

Seguindo com *A arte de produzir efeito sem causa*, a percepção do menino que Júnior foi é a que prevalece em alguns lances de um sonho narrado, como quando tomamos conhecimento de um momento seu em companhia da mãe. Dito pelo narrador enquanto apresenta uma recordação de Júnior em que os dois estão sentados, treinando a caligrafia, o significado da afasia nesse exemplo é associado ao desinteresse dele menino por aprender as letras. “Isso é lembrança. Isso realmente aconteceu”, quer garantir o narrador, apesar de inserido na explanação de um sonho.

- A professora reclamou da sua letra.
- Quem é aquele homem lá em cima?
- Em cima da onde?
- Lá.
- Não enrola. Presta atenção aqui no caderno.³²⁹

³²⁶ Por exemplo, na página 178 ao descrever um instante em que o corpo ficou sem reação diante da intenção de Júnior de se levantar: “Congelado num movimento. Um movimento que esqueceu de continuar. Há um vazio na cabeça. Um vazio gigantesco.”

³²⁷ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 178.

³²⁸ *A arte de produzir efeito sem causa*. Sequência de citações do parágrafo às ps. 163 e 130, respectivamente.

³²⁹ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 156.

Após a ocorrência dessa provável lembrança – das poucas em *itálico*, como se atestando que quem fala aqui é Júnior ou sua memória –, surge, aparentemente desconectada, a frase: “Existem várias formas de afasia. Afasia é a surdez e a cegueira às palavras.”³³⁰ Quando, daí a pouco, o protagonista muda a frequência ou desperta – do sonho, transe ou algo do tipo –, a desconexão da pessoa com a ambiência é evidenciada pela descrição. Ele levanta tropeçando, sente “taquicardia e palpitação”, “caminha com a certeza de que os cômodos estão invertidos” e não consegue nomear o “negócio” que tem em mãos e que ele acende com um fósforo.³³¹ Enquanto, entre o sonho e a vigília, Júnior parece ter grafado o alfabeto inspirado pela lembrança da mãe, o narrador volta a falar da ideia de vírus desenvolvida por William Burroughs, autor com o qual Lourenço Mutarelli busca uma espécie de paridade em alguns temáticas.³³² Diz a narração:

William Burroughs dizia que a palavra é um vírus e como tal deve ser combatida. Júnior nunca saberá de tal teoria. Júnior nunca leu nada que Burroughs escreveu. Mesmo assim parece ter contraído a cura que Burroughs buscava, ao ler a cabeça da matéria escrita por um jornalista anônimo na Cidade do México.³³³

A referência à cura, nos moldes citados, é apenas pontual. Mas permite considerar que tal cura, que Júnior realizaria ao esquecer a palavra, se relaciona com o desejo de negar o código. Ou negar a letra para aproveitar o exemplo do protagonista criança sem o desejo de aprender as lições de escrita da sua mãe ou da professora. Na situação do menino que preferia pôr a atenção em suas imagens interiores, num homem projetado no telhado ou no rosto da mãe; e, no exemplo do homem grande que cede para um fluxo de rabiscos que o leva, há sempre um desvio. O adulto quer esquecer a palavra usando a palavra. Que ela sirva para outro fim, para condução a outras expressividades. É ela, com este novo uso, que conduz a um esvaziamento, captado pela personagem, primeiro como sensação de perda: “Estão tirando coisas de dentro de mim”,³³⁴ intui Júnior ao tentar explicar a um velho conhecido com quem se encontrou em um bar a sensação de que alguém o estaria prejudicando.

As coisas retiradas “de dentro” dele parecem dar lugar ao elemento exterior que o acedia. Já foi dito que, neste e nos outros livros de Lourenço Mutarelli em questão, o

³³⁰ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 156.

³³¹ Sequência de citações da frase em *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 160.

³³² A ponto de o protagonista da história em quadrinhos *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* ser retratado como William Burroughs.

³³³ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 158.

³³⁴ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 165.

afastamento do controle apresenta-se sob a forma final de uma possessão. Ela combina com o desaprendizado da semântica, escovamento da linguagem ou refeitura das regras – lembremos da reivindicação do código à parte: o tarô com os desígnios do dia (*O natimorto*) ou as regras comerciais e a atribuição de simbolismos próprios aos objetos pelo dono da loja (*O cheiro do ralo*).

Diante da dificuldade de lembrar os termos e articular sentidos, Júnior se afunda na tarefa com a frase que vem sendo evocada desde o início deste capítulo. É relatado que ele diagrama inumeráveis páginas “em transe absoluto”. “Os gráficos expressam o que ele não consegue dizer”, diz um empático narrador que emenda: “Agora só lhe interessa o empírico. A eletricidade gera imagens. As imagens, nessas circunstâncias, adquirem mais poder que a palavra.”³³⁵ Neste ponto, o narrador traz uma interpretação para o que ocorre com Júnior, não tão comum para o padrão de narração. Na continuação, ele afirma que a personagem “não desconfia” que essa linguagem (a da imagem frenética) também será afetada, pois, é dito, será “corrompida pela mesma estranha causa que degenera seu cérebro”, referência à hipótese levantada por um médico (só 20 páginas depois) da possível causa das alterações de Júnior ser um parasita no cérebro.

Já sabendo que, como causa, ela sozinha não exclui outras apresentadas ao longo do enredo, interpreto livremente que o elemento estranho no cérebro pode ser qualquer sopro de articulação não convencional que leva o protagonista a alterar seus padrões de percepção e comunicação. Pelo vínculo de Lourenço Mutarelli à época com a obra de William Burroughs,³³⁶ a inspiração pode ser a possessão por vírus da linguagem, mas, para a presente reflexão, ela deve permanecer no campo da inspiração, uma vez que não importa “descobrir” o que é. Em uma citação de fragmento que a narrativa insere na conta das pesquisas de Bruna, fala-se da percepção de que “havia algo em mim que não era eu, e que eu não podia controlar”.³³⁷ Esse algo que não é o “eu” e que “eu” não controlo, exige o esvaziamento da cabeça, do copo, das balas de revólver, do vômito, das fezes do corpo e da compreensão via linguagem.

³³⁵ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 166-167.

³³⁶ Ele comenta sua leitura insistente de obras do autor *beat*: “O William Burroughs foi muito importante pra mim. Felizmente já me libertei dele.” Entrevista em *Folha de São Paulo* (“Blog do Morris”), em 03/07/2014. Disponível em <https://blogdomorris.blogfolha.uol.com.br/2014/07/03/o-evangelho-segundo-lourenco-mutarelli/>. Acessado em 16/04/2020.

³³⁷ *A arte de produzir efeito sem causa*, p. 205. Referência ao prefácio do livro *Queer*, de William Burroughs.

3.7 Medo, nome, desabrigo

O exemplo da afasia, a perda da faculdade de transmitir e de compreender ideias, encontra, bem sabemos, correspondente nas outras ficções visadas via distúrbios que acometem aos três protagonistas. A perspectiva particular ou o código próprio comprometem a comunicação por nomes comuns reconhecíveis, sendo o exemplo mais flagrante de afastamento o desejo – exposto narrativamente em *Arte de produzir efeito sem causa* – de negar o código. O enfraquecimento da nomeação leva a questionar a respeito do que seriam esses nomes e sobre sua função e motivação.

Nas palavras do alemão Hans Blumenberg, o êxito mais antigo conseguido sobre a realidade patente da vida é o da imposição do nome. Apoiado em levantamentos de Heródoto, ele relata que o conjunto dos deuses gregos era conhecido pelo genérico nome de Musas. Certa vez, os pelasgos (gregos primitivos) intencionaram ofertar um sacrifício individualizado às divindades e, sabedores que, em alguma ocasião no Egito, havia sido criada uma nomenclatura para cada uma em particular, consultaram o oráculo principal da época, o de Dodona, obtendo dele a permissão para adotar as designações. Valendo-se dessa sanção, a nomenclatura foi usada em outras localidades e, posteriormente, inserida nas histórias de Homero e Hesíodo.

Esses dois poetas haviam estabelecido a árvore genealógica dos deuses, dando-lhes seu sobrenome, distribuindo entre eles competências e honras, descrevendo seu aspecto. Não é indiferente o fato de que tenham sido poetas, e não sacerdotes, os que puderam executar com os deuses algo tão duradouro.³³⁸

Considerando a “racionalização posterior”³³⁹ que levou à interpretação do nome das divindades em associação direta com as propriedades atribuídas a cada uma dessas figuras mitológicas, hoje pode-se, por assim dizer, “lançar mão” das divindades, “usá-las” de modo familiar e acessível como arquétipos de leituras variadas ou motes explicativos para vícios e virtudes. A racionalização, reafirmada nas apropriações do mito, diz respeito ao modo como tais apropriações são comunicadas: como nomes definidos. Como Musas, as divindades já recebiam seu culto. E o modo trivial como a notícia dos nomes chegou aos pelasgos não se constitui, afirma Blumenberg, “em nenhum ato de conhecimento próprio, tampouco de um

³³⁸ BLUMENBERG. *Trabajo sobre el mito*, p. 43. Tradução própria para: “Esos dos poetas habrían establecido el árbol genealógico de los dioses, dándoles su sobrenombre, distribuyendo entre ellos competencias y honores, describiendo su aspecto. No es indiferente el hecho de que hayan sido poetas, y no sacerdotes, quienes pudieron ejecutar con los dioses algo tan duradero”.

³³⁹ BLUMENBERG. *Trabajo sobre el mito*, p. 43.

acontecimento revestido da qualidade de revelado.”³⁴⁰ A imposição de alcunhas às divindades gregas, longe de ir na direção da revelação religiosa,³⁴¹ estaria mais para a nomeação utilitária feita pela linguagem humana, caracterizada por Walter Benjamin como “limitada e analítica”. As alusões são em relação à linguagem nomeadora de Deus, manifesta quando da atribuição de nomes e concomitante criação do paraíso, a única verdadeiramente criadora, segundo Benjamin.

“Nesse conhecimento [humano, advindo da queda do paraíso], o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior.”³⁴²

Em face do ato divino de nomear, imediato e criador, a linguagem usada pela pessoa humana restringe-se à função comunicativa, quer dizer, é limitada à mediação: ela “estaria relacionada à coisa de modo casual e seria um signo das coisas (ou de seu conhecimento) estabelecido por uma convenção qualquer”.³⁴³ Benjamin condena a linguagem em seu uso comunicativo restrito, inclusive se tomado como fim da tradução, pois, a obra literária possuiria algo inapreensível e misterioso, para além do comunicado, sendo tarefa do bom tradutor não se ater à comunicação.³⁴⁴

Seja de que modo for e, considerando o uso geral da linguagem, temos que esta movimenta incansavelmente a narração de histórias sobre tudo o que se possa pensar. E para que? Hans Blumenberg sustenta, a respeito do mito, que uma de suas funções principais é “conduzir a indeterminação do ominoso a uma concreção de nomes e fazer do inóspito e inquietante algo que nos seja familiar e acessível”.³⁴⁵ Ao longo dos anos, os mitos criados sobre uma infinidade de fenômenos nada convencionais e abomináveis serviu “se não para explicá-los, para despotencializá-los”.³⁴⁶

³⁴⁰ *Trabajo sobre el mito*, p. 44.

³⁴¹ A revelação (sentido espiritual/ religioso) constitui-se em exemplo específico e à parte, pois ocorre aí algo que não se dá nem na poesia, conforme citações de Walter Benjamin a respeito, entre elas: “É exatamente isso que significa o conceito de revelação, quando toma a intangibilidade da palavra como condição única e suficiente – e a característica – do caráter divino da essência espiritual que nela se exprime.” In *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, p. 59

³⁴² *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, p. 67.

³⁴³ *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, p. 63. A

³⁴⁴ Referência ao texto “A tarefa do tradutor”. In *Escritos sobre Mito e linguagem*. Benjamin defende a linguagem “nomeadora” que, nos seus termos tem sentido muito específico: é aquela não instrumentalizada, não restrita à mediação.

³⁴⁵ *Trabajo sobre el mito*, p. 33.

³⁴⁶ *Trabajo sobre el mito*, p. 33.

Blumenberg relaciona o medo e o nome, remontando ao momento em que a pessoa humana alcançou o estágio de andar ereto e se dispôs a sair para caçar. Com o horizonte ampliado, foi preciso criar um modo de sobreviver à sensação de perigo no aberto, à sensação de exposição. O perigo poderia vir de qualquer parte e a qualquer momento. Para não prostrar-se paralisada pela angústia, a pessoa racionalizou-a como medo ³⁴⁷ e este passou a ser combatido com a crença de que “há explicações no inexplicável, nomes no inominável”. ³⁴⁸ Mais detalhadamente: “Para fazer do inatural e invisível objeto de uma ação de rechaço, de conjura, de amolecimento ou impotência, se põe diante dele, como um véu, outra coisa.” A identidade de tais fatores é constatada e feita acessível, afirma Blumenberg, mediante nomes que geram “um trato de igual para igual.” ³⁴⁹

Na reflexão do autor sobre o modo como se dá, ao longo do caminhar da experiência humana, a resposta ao que é tomado como realidade, é interessante que ele alinhe o mito originário, a magia e a ciência no ímpeto de nomear. Em todas essas situações, o nome antecede a criação de histórias a respeito.

Toda confiança no mundo começa com os nomes a respeito dos quais se pode narrar histórias. Essa circunstância está por trás da primitiva história bíblica sobre o ato paradisiaco de nomear. Porém também está por trás de toda a crença que serve de base à magia, e segue, assim mesmo, determinando ainda os inícios da ciência: a denominação certa das coisas superará a inimidade entre elas e o homem, que se converterá em uma relação de utilidade. O pavor, que encontrou de novo asilo na linguagem, é assim suportado. ³⁵⁰

O calmante buscado para afugentar o não familiar que assusta sociedades arcaicas ou contemporâneas é sempre o nome. Do mesmo modo, o mito, como o nome, tem a função de afastar o medo e a incerteza: “O mito é uma forma de expressar o fato de que o mundo e as forças que o governam não foram deixados à mercê da pura arbitrariedade.” ³⁵¹ Mito, portanto, é sinônimo de narrativa, sendo que esta pressupõe o ato de nomear. No que pese à diferenciação e a devida distância entre um mundo regido pelo pensamento mítico e o atual, o fato de mito e

³⁴⁷ Blumenberg diz isso apoiado no neurocientista Kurt Goldstein, conforme cita à p. 13.

³⁴⁸ *Trabajo sobre el mito*, p. 13.

³⁴⁹ *Trabajo sobre el mito*. Sequência de citações às ps. 13-14. Tradução própria para: “Para hacer de lo inactual e invisible objeto de una acción de rechazo, de conjura, de reblandecimiento o despotenciación se corre ante ello, com o un velo, otra cosa.”

³⁵⁰ *Trabajo sobre el mito*, p. 42. Tradução própria para: “Toda confianza en el mundo comienza con los nombres de los cuales se pueden narrar historias. Esta circunstancia está detrás de la primitiva historia bíblica sobre el acto paradisiaco de nombrar. Pero también está detrás de toda la creencia que sirva de base a la magia, y sigue, asimismo, determinando aun los inicios de la ciencia: la denominación certera de las cosas superará la enemistad entre ellas y el hombre, que se convertirá en una relación de servicialidad. El pavor, que ha encontrado de nuevo asilo en el lenguaje, es así soportado.”

³⁵¹ *Trabajo sobre el mito*, p. 51. Tradução própria.

ciência serem citados em seus ímpetos nomeadores que vão originar narrativas interpretativas para o entorno, é o modo de o autor ler, como o fizeram Theodor Adorno e Max Horkheimer (na *Dialética do Esclarecimento*), a continuação, digamos, do mito na modernidade. Ou melhor, ele aborda a manutenção, com nova roupa, do sustentáculo da perspectiva mítica: o medo e as reações de nomear e contar histórias a respeito.

A antecipação ao desconhecido é relevante, um mapeamento que não tem a ver com a investigação, mas com a tentativa de prever. Nesse pensamento de Blumenberg, o mundo não desencantado (pois às voltas com narrativas da ordem do mito) é o mundo blindado (com um véu sutil) e mediado pelo nome. Não o imediato do sentir e da espera, mas o nomear. Porém, um nomear que é proteção e antecipação ante ao que pode haver de perigo e fuga do controle – ainda que essa proteção implique negação da vida, para sustentar o aspecto imunitário prevaLENcente nas sociedades atuais, como defende Roberto Esposito.

Fazendo o caminho oposto, pode-se afirmar com Hans Blumenberg que a falta de nomeação ressuscita o medo. Aquele não nomeado retorna à paisagem aberta e difusa: é um objeto não identificado. O sem nome é coincidente com o caos, como o indicia o título do segundo capítulo do livro do autor alemão, “Irrupção do nome no caos do inominado”. Sem o nome, o “absolutismo da realidade” se instala, nomenclatura usada para dar conta da sensação de ameaça em um horizonte total, inespecífico. Projeção angustiante na qual o comando não está mais em mãos de quem tem discernimento para nomear ou reconhecer nomes, mas no exterior.

E, se a nomeação é vista como a mediadora entre a coisa a ser conhecida e a pessoa conhecedora, no exemplo da doença sobre a qual pairam dúvidas, esta, por si, já torna o doente mais perigoso, pois suas reações são imprevisíveis. Nomeada e definida, a doença figura sob controle, como em uma tentativa buscada pela cantora em *O natimorto*:

A Voz – Você é bipolar! O Maestro me disse
O Agente – Bipolar não são os ursos? ³⁵²

Ao contrário das doenças com ação misteriosa citadas por Susan Sontag, nos exemplos literários são sintomas e prováveis distúrbios dos mais comuns (depressão, bipolaridade, neurose etc) que a narrativa leva à estranheza por manter a hesitação e focar a doença como motivador estético. Não é sempre o elemento distante, mas o modo como é tomado que torce o que seria a forma de compreensão esperada. Como ocorre com as imagens dos maços de

³⁵² P. 120.

cigarros, amplamente conhecidas e desvendadas e que, na literatura de Lourenço Mutarelli, são apropriadas de forma muito particular. Neste exemplo, diferentemente da nomeação atribuída pelo autor, a seu modo, a cada personagem, estamos falando de elementos que têm uma figuração oficial no exterior. Vertidos para a literatura, obtém nova significação.

Também se pensarmos nos espectros projetados a partir de tais perspectivas perturbadas, aí também não é possível blindá-los com nomeações que os domesticuem. Poder-se-ia alegar que, ao apresentar as situações, por mais absurdas que sejam, o narrador acaba nomeando-as e usando determinadas identificações. Não é preciso negar tal assertiva. Apenas reforço uma das características da nomeação conforme a teorização exposta: o nome é imposto para tornar familiar e, portanto, estabelecer em identidades o inicialmente estranhável. Tal nomeação visa comunicar a identidade, espera anuência e orienta-se na direção da conformidade e da integração, estas não válidas para as narrativas apreciadas. Por isso aqui se fala em não-nome, o que pode ser lido como a percepção de um gesto contrário ao padrão de nomeação mencionado.

Retomando fala de há pouco de Walter Benjamin,³⁵³ a literatura (e a arte, modo ampliado) sendo um tipo de discurso guardador do inapreensível, possibilita uma leitura do que não é apenas comunicação. E na especificidade da literatura em vista, os desvios e não ditos sugerem uma comunicação sobre vidas que são elas próprias desvios e fugas do nome. Isso me leva a sustentar que a falta de nome prevalecente, extensiva às conotações e implicações vistas (retomemos o modo tipificado de identificação com *A voz*, *A bunda*, *o dono da loja sem nome*, *O Agente*, *o Maestro* e os inexpressivos *Sênior* e *Júnior*³⁵⁴), ao costurar ou referendar a exposição das personagens, pode ser compreendida como uma espécie de desabrigo: pelo menos um véu significativo está ausente.

A princípio, fala-se, sobretudo, do ponto de vista daquilo que se opõe à proteção e à blindagem. É um desabrigo tecido pela literatura de início, como modo de operação dela própria. A literatura abarca o sem nome e age em conformidade com ele, desalojando, primeiro a expectativa de apresentação ou localização, e, segundo, tirando contornos, paredes e conjuntura acolhedoras, restando a apresentação das ações “nuas e cruas” no desgoverno de texto e contexto amalgamados.

³⁵³ O texto de Walter Benjamin, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, é citado por Blumenberg in *Trabajo sobre el mito*, p. 45.

³⁵⁴ Sênior e Júnior têm seus nomes completos (idênticos, com acréscimo do Júnior para o filho) inseridos no livro em determinado momento, mas, na regra, o narrador os identifica por suas alcunhas.

A noção de desabrigo compõe um tema na ficção e um campo de interesse de longa data para a teoria da literatura, relacionada comumente à ausência de localização e de pertencimento da pessoa no mundo. Entre os autores modernos, Franz Kafka é destaque pelo modo assombroso e, ao mesmo tempo, corriqueiro, com que pintou o desamparo do indivíduo. Na leitura de Márcio Seligmann-Silva, a obra de Kafka reflete, sob diversos aspectos, o sentimento de não pertença, em linha com a alienação do indivíduo moderno, termo que ele toma do marxismo em alusão à separação da realização pessoal daquela tarefa (trabalho) desempenhada pela pessoa na sociedade. Tal percepção causa um “mal-estar” (ele fala aqui conforme o ensaio de Freud “Mal-estar na cultura”, de 1930):

Para o pai da psicanálise esse mal-estar tinha a ver com um desabrigo fundamental, um “mal-estar no mundo”. O significado do termo *behagen* (que é negado pelo prefixo *un-*) é algo como “sentir-se protegido”. *Unbehagen* remete a uma fragilidade, a uma falta de abrigo.³⁵⁵

Seligmann-Silva aponta a escrita em Kafka como pesquisa das fronteiras entre o familiar (*heimisch*) e o estranho (*Unheimlich*),³⁵⁶ pesquisa “necessária” e, ao mesmo tempo, “infinita”, dada a distância de qualquer ponto de chegada tranquilizador. Se a pessoa desabrigada, afirma o pesquisador, tem como paraíso a imagem de um lar que possa “protegê-la das peias do existir”,³⁵⁷ o espaço familiar em Kafka é sempre assombrado: seja pela figura paterna ou pelo “outro” dominador que se apresenta em imagens como a do porteiro da lei (*Diante da lei*). As materialidades postas em primeiro plano na obra kafkiana enganam, guardam portas que são secretas ou não franqueam a entrada. E o corpo é mais uma casa estranhável para a pessoa, como bem o ilustra Gregor Samsa, de *A metamorfose*, transmutado em inseto sem deixar de ser ele próprio.³⁵⁸ A fragmentação dos textos de Kafka, observa Seligmann-Silva, é fruto de uma

³⁵⁵ SELIGMANN-SILVA. “*Um afogado sonhando com salvação*”: a doutrina das portas em Franz Kafka, p. 265-266.

³⁵⁶ Seligmann-Silva está aludindo a outro ensaio de Freud, “Das Unheimliche”, publicado em 1919, traduzido no Brasil como “O Inquietante” ou “O estranho”.

³⁵⁷ “*Um afogado sonhando com salvação*”: a doutrina das portas em Franz Kafka, p. 267.

³⁵⁸ A propósito, Lourenço Mutarelli ilustrou reedição recente de *A metamorfose*. (Rio de Janeiro: Editora Antofágica, 2019). Em um texto seu inserido no volume está dito: “*A metamorfose* foi o maior impacto que a literatura já exercera em mim.” (p. 199)

“fragmentação desse eu alienado e sem abrigo”,³⁵⁹ há muito convocada para pensar a expressividade ligada ao tópico da individualidade.³⁶⁰

Em relação às ficções de Lourenço Mutarelli, esse tipo de desamparo e a projeção de uma conformação orquestrada e sufocante a reger a vida do indivíduo (Kafka nasceu no ano da morte de Marx, 1883), não são tomados com susto. Certamente o sentimento de mal-estar no mundo não foi eliminado e, a rigor, as menções à vida anterior das personagens mostram presenças insignificantes, zeros à esquerda que têm motivos para padecer da sensação de não aceitação e/ou não pertença. Porém, esses exemplos deram um passo em direção diferente e este se relaciona à aludida desconexão das personagens de uma situação em que a limitação exterior (social) dava as cartas. Deste modo, o foco passa a ser a ação ocorrida no pequeno canto sombreado no qual o amargor dos dias coincide com um terreno grande de possibilidades – a doença e a consequente mudança na percepção. Enquanto vivido, o distúrbio não limita, ao contrário, a afasia, por exemplo, amplia a escuta – ampliação que não borra a confirmação de que o desligamento é irreversível e trágico.

Tal tópico é lembrado porque conduz à hipótese de que o desabrigo possível nos textos do presente já não refletiria apenas a não pertença (já dada), mas um afastamento mais relacionado, vale repetir, a uma atitude suicida de exposição – isso em termos de delineamento da progressão das personagens. Então é importante para a observação desses textos a presença de regras próprias, as ressignificações particulares que cada enredo apresenta, pois elas são um dos acessos para o caminho estratégico preparado narrativamente para que as personagens cheguem à situação de desligamento em que as vemos no final dos enredos.

³⁵⁹ *Um afogado sonhando com salvação: a doutrina das portas em Franz Kafka*, p. 268. Seligmann-Silva cita ainda (à página 270) crise que acometeu Kafka, a partir de 1916 em razão de dificuldades para fechar seus romances, o que o levou a investir em fragmentos que originaram a narrativa de histórias curtas, *Um médico rural*, tendente, como outros escritos de Kafka da época, à parábola.

³⁶⁰ Um exemplo: Seligmann-Silva menciona carta de Friedrich Schlegel (de 1797), um dos principais nomes do romantismo alemão, em que ele escreve: “A minha filosofia é um sistema de fragmentos e uma progressão de projetos.” (citado à p. 269) Ou seja, se há algo novo, não é a fragmentação.

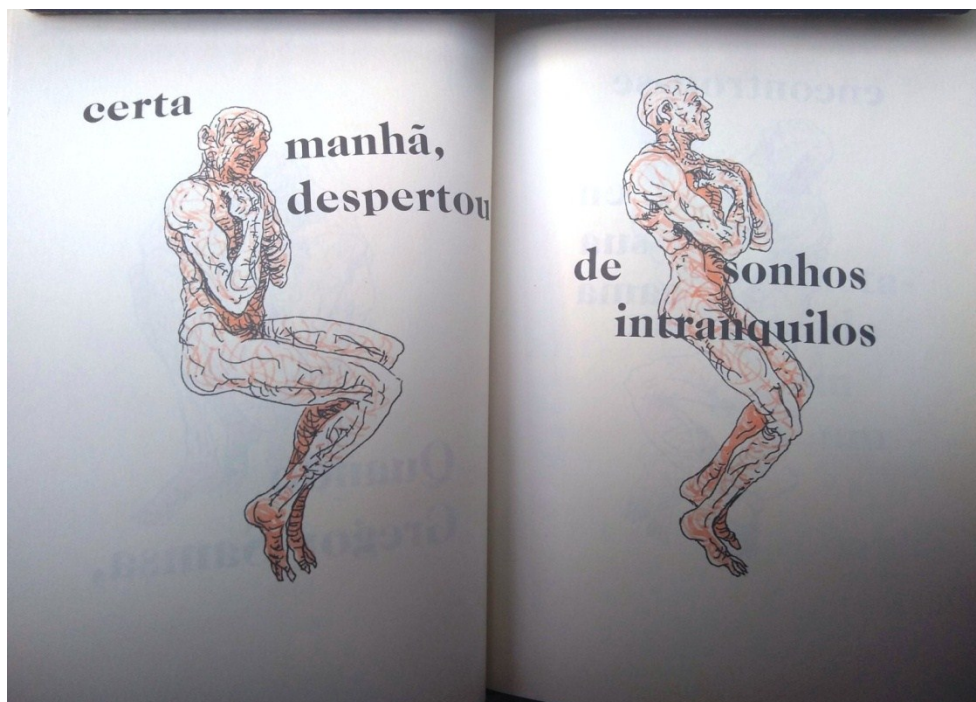


Figura 7 – Ilustrações de Lourenço Mutarelli. Fonte: *A metamorfose*, Kafka (2019), p. 24-25.

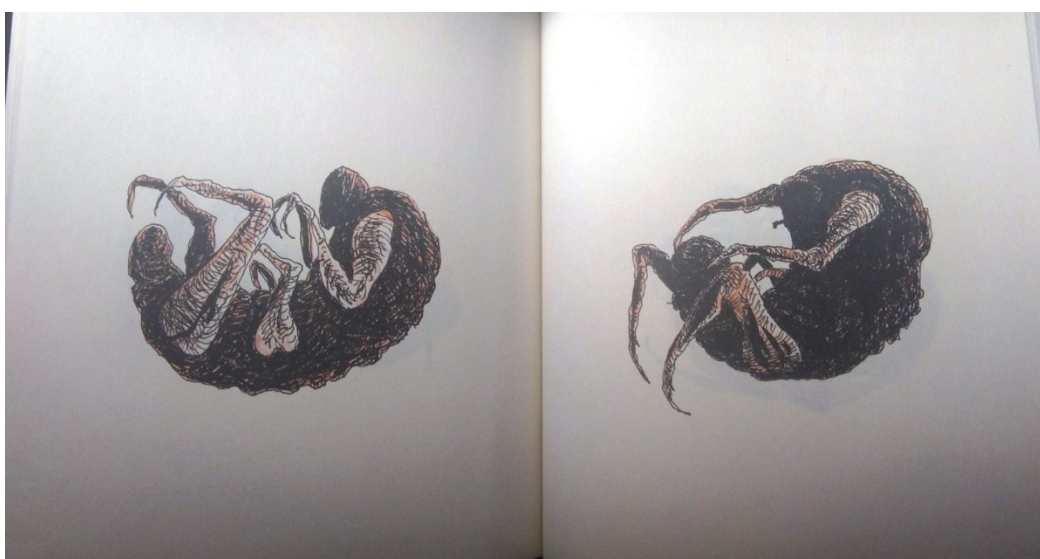


Figura 8 – Ilustrações de Lourenço Mutarelli. Fonte *A metamorfose*, Kafka (2019), p. 196-197.

3.8 Literatura-casa e outra

Em frase famosa, Georg Lukács expressou: “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”.³⁶¹ O texto em que está a sentença (*A teoria do romance*), publicado em 1920, portanto, no calor do pós-guerra, reflete sobre a literatura do

³⁶¹ LUKÁCS, Georg. “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura”. In *A teoria do romance*, p. 37-38.

período a partir da observação das profundas fissuras que impactaram a pessoa humana na conexão consigo mesma e com o que a circundava. Lukács aborda o romance em relação à narrativa épica, tomada como a que remontava a um tempo em que as pessoas viviam a experiência da totalidade, na compreensão de um mundo fechado, pleno de sentido, naturalmente algo distante do período em que ele escreve.

Na era das grandes narrativas épicas, afirma, o problema do “*locus* transcendental” era a “determinação da correspondência de cada ímpeto que brota da mais profunda interioridade com uma forma que lhe é desconhecida, mas que lhe está designada desde a eternidade e a envolve em um simbolismo redentor”.³⁶² A sabedoria consistia em acertar o caminho para a reconexão com o eterno – ou o sagrado. No mundo homogêneo (ao menos na compreensão de Lukács), a essência transcendental da vida era a completude do círculo que uniria interior e exterior. Esta paisagem foi bombardeada, extinguindo o círculo de sentido e o esteio da transcendência que direcionava o caminho prudente. “Inventamos a configuração”.³⁶³ Tal invenção consagrou a não conclusão e, no lugar antes ocupado pela totalidade como o sentido depositário das vidas, criou-se um vazio. O adjetivo familiar que permitia se referir ao mundo como casa não mais pôde ser usado, já que o eu e o mundo, antes conectados em correspondência, se separaram.³⁶⁴

Logo, a problemática do *locus* transcendental foi transferida para a da destituição do *locus* determinado ou para a constatação do desabrigo – de transcendência, da correspondência, do círculo de sentido e de localização –, situação que é o tema e a matéria do romance clássico na percepção de Lukács. O texto literário atual vislumbrado, cujos elementos se esquivam de dizer sobre os limites do fora e do dentro, exige um novo salto. Uma vez que a relação entre desabrigo do indivíduo e texto ficcional em prosa é constitutiva em se tratando de literatura clássica e do que foi nomeado como romance, apresenta-se a necessidade de revisitar tal relação. A começar pela percepção de Lukács de que o romance expressaria na forma a desconexão do sujeito com a correspondência, antes certa ou no horizonte (retomando a frase: “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”). A citada configuração, em se tratando de romance, é a construção de uma extensão para a ação, de uma duração e um recorte “inventados” e, portanto, não prévios, mas relacionados a uma vida determinada.

³⁶² LUKÁCS, p. 26.

³⁶³ LUKÁCS, p. 30, tal qual a citação anterior no mesmo parágrafo.

³⁶⁴ Em termos próximos, Walter Benjamin, que busca uma ética em que a desvinculação do ranço iluminista impregnado possibilite a visada de um mundo não desprovido de encantamento, apesar – e por causa – das crueldades, postula a linguagem como único repositório do que já foi um dom espontâneo e “natural” de criar semelhanças.

O romance do período moderno, sendo a representação do desabrigo transcendental, significava também que ele era a tentativa de delinear a medida da solidão do indivíduo, em relação aos referenciais e amparos. A questão pode ser tratada nos termos da relação da pessoa com a cidade grande, a respeito da sensação de sentir-se ou não abrigado. Apoiando-se nos exemplos do russo Nikolai Leskov (1831-1895) e do francês Charles Baudelaire (1821-1867)³⁶⁵, Georg Otte apresenta duas situações de percepção distinta a respeito de “estar ou não em casa”.³⁶⁶ Por um lado, Baudelaire em tudo se afastou da ideia de bem acomodado a seu tempo: construiu uma poética estranha à tradição lírica, louvou o andar a esmo sem porto, alegorizado na imagem do *flanêur*, e, na vida privada, mudou-se constantemente de endereço para fugir dos credores. O oposto é dito para Leskov que, como já expresso por Walter Benjamin, “está à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal”.³⁶⁷

Otte observa que o termo alemão *zu Hause*, traduzido nas edições brasileiras da obra de Walter Benjamin como “à vontade”, pode ser vertido como “em casa”.³⁶⁸ Este último conecta-se diretamente com *Heim* (= lar) *Heimat* (=pátria),³⁶⁹ mais afim a um campo de discussões sobre pertencimento e sobre a percepção dos estranhamentos da pessoa na vida moderna – a exemplo de “Das Unheimliche”, de Freud – traduzido frequentemente com o “O inquietante”, mas também como “O estranho”.

No âmbito tradicional em que se passavam as narrativas orais citadas por Walter Benjamin em seu ensaio sobre o narrador³⁷⁰ – e das quais Leskov é um herdeiro tardio, seja pela época em que narra (século XIX), seja pelo fato de ele ser um letrado que escreve suas histórias –, o elemento estranho e as novidades trazidas de longe pelas narrativas dos viajantes se acomodavam à experiência coletiva. O mundo, do pré-moderno para cá, deixou de ser casa, onde tudo soava familiar, e se firmou como espaço de descompasso com a pessoa. Citando a primeira guerra mundial como selo do fim da experiência, Georg Otte observa que não faltam, a esse ponto, motivos para o mundo se tornar estranho e angustiante. “Em um mundo que não

³⁶⁵ A localização de Baudelaire é muito importante, pois trata-se do autor considerado o fundador da lírica moderna. Citado, por exemplo em FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. SP: Duas Cidades, 1978.

³⁶⁶ OTTE, Georg. *Impressão e expressão – Formas do imediato em Walter Benjamin*. Tese apresentada como requisito para a progressão ao nível de professor titular na Faculdade Letras da UFMG. BH, 2016.

³⁶⁷ BENJAMIN, “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, p. 215.

³⁶⁸ OTTE, “Impressões – estar ou não estar em casa”, p. 14 (nota)

³⁶⁹ Georg observa que *Heimat* é um termo alemão de difícil tradução: “pela sua amplitude semântica e suas conotações culturais, hoje ainda mais complexas por causa dos abusos nazistas com o conceito de “pátria”. In OTTE, “Impressões – estar ou não estar em casa”, p. 14.

³⁷⁰ Na tradução brasileira de “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, na qual Walter Benjamin faz menção a Lukács, em lugar de desabrigo, preferiu-se outro termo para a frase deste: “Para ele [Lukács], o romance é “a forma da apatricidade (*Heimatlosigkeit*) transcendental.” *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet; Revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2016, p. 229.

é mais familiar, nem apresenta perspectiva de refúgio, também não há nada mais de estranho porque tudo é estranho.”³⁷¹ As transformações retiram os parâmetros, deixando as pessoas sem porto seguro, como o afirma Benjamin para a geração que presenciou a primeira guerra e, após, se encontrou em uma paisagem “desabrigada” na qual “o frágil e minúsculo corpo humano” figura num “campo de forças de torrentes e explosões destruidoras”.³⁷²

Não é outro o ambiente abordado por Georg Lukács. Ao definir o romance como expressão do desabrigo transcendental, ele indicou que a forma do romance ia ao encontro do desabrigo e rupturas diagnosticadas para a pessoa. A extensão do romance, o percurso que o enredo faz ver, a ação representada, o foco em uma vida determinada e, por fim, a autoria a indicar uma leitura individual da situação, estão para o sujeito “em queda” e desabrigado. O romance, afirmou Benjamin no rastro de Lukács, “convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida”³⁷³ (diferentemente da antiga narrativa focada na moral da história).

Diante de um texto atual, como o de Lourenço Mutarelli, tão escorregadio em definições e com aparente despreensão, seria ainda o “sentido da vida” o centro em torno do qual ele se movimenta? Um século após as considerações de Lukács, possivelmente a literatura contemporânea analisada não teria razões para sustentar uma forma tão identificada. Em lugar de ser ela a forma-abrigo do desabrigo do indivíduo, há uma desidentificação com a questão existencial dessa pessoa enquanto definidora dela. Isso significa, em alguns exemplos, se afastar de marcos de personalidade da personagem, o que pode se dar exaltando a presença do spectral ou da animalidade. Mas não é só. Não haveria maneiras de sustentar essa identificação em uma literatura, como a de Lourenço Mutarelli, que dá sinais da intenção de implodir a escrita por dentro, valorizando uma precariedade – encenada ou assimilada. Como se estivesse em pauta livrar-se da escrita – e não só do nome próprio, da função social e das pessoas inimigas. E escrever livros que se diz feitos em um feriado,³⁷⁴ com ilustrações concebidas sob efeito de remédios e álcool. Livros sobre pessoas desprezíveis. Um tal texto em que se incluem as imagens ordinárias e escabrosas dos maços de cigarros que serão os oráculos dos nossos tempos. Arautos do dia, com prognósticos que duram no intervalo pequeno facilitado pelo vício e através dos quais se ousa nova interpretação.

³⁷¹ OTTE. “Impressões – estar ou não estar em casa”, p. 21.

³⁷² “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, p. 214.

³⁷³ “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, p. 230.

³⁷⁴ “Eu costumo dizer que, se eu fosse mais espiritualista, diria que eu psicografo o que escrevo porque escrevi O cheiro do ralo em cinco dias, em um carnaval em que estava sozinho, quando minha mulher e meu filho tinham ido viajar.” Entrevista publicada em *Ide, psicanálise e cultura*, São Paulo, 2008, 31(47), 170-179.

O exagero é para realçar o gesto de indiferença desenhado por essa literatura que, no entanto, é vendida como literatura em livros distribuídos por uma grande editora brasileira.³⁷⁵ Já se sabe que temas definidores, como “nome” e “identidade”, não colam bem aí. Porém, também o modo como a ficção conforma (me apresenta) atualmente a vida humana em seu “drama de existir” é central na consideração dessas escritas escorregadias, pois nos exemplos, tal drama é alheio ao núcleo de preocupações. Ele não cabe na extensão da ficção, como se esta não fosse sequer a tentativa de localizar o não localizável, como o era o romance clássico para Lukács. A perplexidade está ausente, extremando fala recém mencionada: nada mais haveria de estranho, sendo tudo estranho.

Para abarcar a sensação de não familiaridade, o romance visado por Lukács sondava a complexidade da experiência da pessoa frente a seus desafios e desejos e por isso é tão comum associar o mal-estar do indivíduo à melancolia e ao amplo leque de possibilidades do que se reúne, mais contemporaneamente, sob o nome de depressão. Mesmo não desmentindo tais diagnósticos, os protagonistas de Lourenço Mutarelli conformam-se como caso isolado levando a ação para um outro lugar e movendo a narrativa na direção da evasão. Afinal, para figuras associáveis aos liminares ignavos e aos voláteis espectros, a leitura centrada no humano não serve bem. São exemplos de subjetividades implodidas. De modos diferentes, a feitura desses perfis se distancia da preocupação central da pessoa em sociedade: a defesa da identidade. Retomemos o dono da loja reconhecendo frente ao ralo: “o buraco que sou” ou O Agente se identificando com o monstro do fundo do poço, e Júnior perdendo o código que poderia comunicar suas questões existenciais.

É possível que o descolamento da literatura em análise com o drama de existir do sujeito – ou com a humanidade das personagens – caminhe junto com um deslocamento do gesto literário nos últimos anos. É nessa linha que a argentina Josefina Ludmer lê parte da literatura contemporânea latino-americana:³⁷⁶ em lugar da literatura pensada como esfera ou território ficcional que faz deslizar em sua ambiência, de forma segura e mais ou menos conhecida, os elementos selecionados do mundo, Ludmer desafia a pensar a literatura pós-autônoma. Seria a que atravessou a “fronteira literária” circunscrita e não cabe mais em definições. Assim sendo, já não se poderia partir da “forma do romance”. Diante de tantas desconstruções (mistura de gêneros, imbricações de todo tipo e questionamentos sobre o narrador, autor etc), a literatura não mais seria regida por uma lei própria e instituições que um dia foram fortes (a crítica, sobretudo) para sugerir sobre seu valor e critérios classificatórios.

³⁷⁵ Todas as edições usadas para esta pesquisa são da Companhia das Letras

³⁷⁶ LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. Ciberletras, n 17, jul. 2007.

As mudanças são decorrentes da perda de especificidade que acaba ampliando a noção do que pode ser a ficção. Ludmer pondera que a pós-autonomia seria algo gradual e recente, dado que clássicos latino-americanos do século XX, como *Cem Anos de Solidão* (Gabriel García Márquez, 1967) tendiam a traçar fronteiras nítidas entre o que seria histórico e o literário como expressão fabular. Ela menciona “escrituras do presente” que atravessaram a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é) e ficam dentro-fora “como se estivessem em êxodo”:

Aparecem como literatura, mas não se pode lê-las com critérios ou categorias literárias como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. Não se pode lê-las como literatura porque aplicam à “literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura e ao mesmo tempo são ficção e realidade.³⁷⁷

Não perdendo de vista o caráter ensaístico e breve das considerações de Josefina Ludmer, que não chegaram a ser desenvolvidas em pormenores, é possível inferir que a possibilidade de ser “ficção e realidade” não está restrita a livros nos quais gêneros comumente associados a acontecimentos “reais” se misturam com outros, por sua vez, ficcionais.³⁷⁸ A autora usa a expressão “fabricar um presente” para a literatura atual indicando o livro de ficção como um discurso a mais de compreensão, autorizado a misturar-se e misturar os referenciais com outras esferas; e não mais se apresenta como representante de um campo que daria conta de um tratamento específico para determinada questão geral, que vem de fora e que a literatura particularizaria, a exemplo do desabrigo humano frente à transcendência, ou dos paradoxos que margeiam a existência do sujeito urbano.

Talvez estejamos falando de um momento histórico em que a pessoa menos se sinta em casa e é tal pessoa, sempre à deriva, que se presentifica na ficção. E, no entanto, as narrativas atuais pesquisadas mais se colocam como unidades refletoras do mundo que elas mesmas narram do que buscam construir “à imagem de” ou fazer jus ao sentimento do mundo. Como uma fala a mais que, por reivindicar-se como um experimento com leis não convencionais, não precisa dar garantias. Nos nossos exemplos, a própria integridade do corpo do texto está comprometida, como visto, com a tentativa de conformar o que narra e, concomitantemente, o afeta.

³⁷⁷ LUDMER, “Literaturas pós-autônomas”, p. 1.

³⁷⁸ A exemplo dos livros do brasileiro Bernardo Carvalho, em que registros da história, ficção, reportagem e diário confundem as referências e compõem seu estilo de narrar.

Em uma das possibilidades de manifestação de tal procedimento, na direção de acontecimentos narrados sob orientação de critérios improváveis, o narrador-personagem de *O cheiro do ralo* age como se as coisas nas quais está envolvido lhe acontecessem, sem sua agência como nos exemplos a seguir retirados de diferentes páginas do livro:

Quando percebi, ela perguntava o que eu achava daquilo. Eu falei que era assim mesmo.

Me pego olhando uma jarra de um suco que eu mesmo fiz. Fecho a geladeira. Ligo a TV.

Ele entra. Me tomo fitando o céu.

Quando percebo, estou vendo uma jarra. Vazia.³⁷⁹

O susto aí é do dono da loja ao se deparar com algo que ele ausente-presente está executando. Sendo ele o narrador, as sentenças apontam para um regente que não é ele próprio, um espaço desconhecido que surpreenderia e se sobreporia ao protagonista e ao narrador (no exemplo, coincidentes). *Álibi dos bons* para um narrar ilusoriamente desligado de qualquer orquestração. Todos os desligamentos interpretados pelos protagonistas dão aval para a narrativa descomprometer-se com conjecturas várias, partindo estranhamente das informações mais básicas para compreensão daquele texto, sempre ausentes ou abertas. E, se tal comprometimento do que foi chamado de integridade do texto resulta em uma experimentação interessante sob certos aspectos, é também o que refuta as tentativas de entrada em muitos momentos, tamanha a suspensão apresentada. No que se pode dizer que a leitura está à mercê do horizonte inespecífico e total, da imprevisibilidade de uma perspectiva muito aberta, tal como o caos aludido por Hans Blumenberg, do qual se pode esperar muita coisa, quase tudo, menos conforto.

³⁷⁹ *O cheiro do ralo*, na ordem de aparecimento das citações ps. 12, 15, 16 e 18.

CAPÍTULO 4

VIZINHANÇA DO DESABRIGO

4.1 Narrar sem acolher

Em mapeamento sobre a produção literária no Brasil depois de 1960, Jaime Ginzburg identificou a presença recorrente de narradores descentrados. O centro, no caso, foi descrito como um conjunto de campos dominantes da história social do país, como a política conservadora, as conseqüentes normatividades, a pureza étnica, a cultura patriarcal e a desigualdade econômica.³⁸⁰ O pesquisador aposta em um “desrecale histórico” feito por literaturas recentes e menciona a atribuição de voz a sujeitos comumente invisibilizados. Ginzburg ilustra o exposto com obras em que temas e vozes não hegemônicas se entrelaçam, criando também novas possibilidades formais.³⁸¹

O ponto de vista de Ginzburg me leva a considerar que Lourenço Mutarelli não integra, na linha de frente, esse esforço, mesmo havendo, em suas obras, a perspectiva do adoecido psiquicamente. A indecidibilidade geral, extensiva às definições centrais de posições e de pilares que poderiam conduzir à compreensão do enredo, põe as narrativas do autor em lugar suspeito. Uma vez que uma das suas principais peculiaridades é aparecerem como incapazes de construir fixidez, fica difícil falar em representatividade em termos diretos. Em nossos exemplos, saber qual é a voz principal e segura seria um problema anterior ao da representatividade, sendo que esta, em vez de ampliar, poderia inserir as personagens em uma nomeação, algo bem diferente do que norteia a abordagem da literatura nesta tese. Mesmo reafirmando a manifestação de não convencionalidades, que certamente agem no âmago do “como narrar”, a ficção examinada pede outra abordagem e, portanto, outro avizinhamento.

O que inspira nas considerações de Ginzburg é a hipótese de trabalho que ele lança para seu conjunto de análise: não seria um valor compartilhado por tais narrativas, pergunta, a “configuração de linguagem necessária para expressar o que não pode ser representado em condições habituais?”³⁸² O contraponto das condições habituais tem a ver com a literatura em análise. Porém, para ela, a configuração de linguagem necessária só vale considerando que esta é configurada menos para servir de expressão àquilo que não tem lugar (e que, portanto, precisaria de um) e mais construída em conformidade com a fissura mostrada e com o que não se estabiliza em medida para ser captado. Caso fosse uma linguagem necessária conforme

³⁸⁰ GINZBURG, Jaime. “O narrador na literatura brasileira contemporânea”. In *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche i iberoamericane*, Milano, v 2, 2012.

³⁸¹ Algumas delas: *Memórias de um sobrevivente* (Luiz Alberto Mendes, 2001) com a perspectiva de um prisioneiro sobre o confinamento; *O filho eterno* (Cristóvão Tezza, 2007) centrado na síndrome de Down; *Um defeito de cor* (Ana Maria Gonçalves, 2009) com relato protagonizado por uma africana idosa escravizada e *Orgia* (Túlio Carella, 2011) envolvendo o momento da ditadura militar sob o viés da tortura e do êxtase sexual.

³⁸² “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, p. 212.

imposições exteriores de necessidade, a narrativa seria uma cama para as experiências de um tipo de personagem comumente não representada, o que não se apresenta de acordo com o recorte escolhido.

Mais afim à obra em vista é a “transgressão silenciosa” descrita por Flávio Carneiro como nova forma de ruptura percebida na literatura contemporânea brasileira com vigor a partir dos anos 1980 e que ele exemplifica com a obra do escritor João Gilberto Noll. A transgressão sem alarde é decorrência da consciência que se encaminhou, gradualmente, na conformação de uma literatura “menos pretensiosa porque consciente de seu papel relativo num mundo de verdades relativas”.³⁸³ Houve um deslocamento da atenção, afirma Carneiro, dos grandes projetos para o cotidiano e a vida comum. A mudança tem a ver, ele crê, sobretudo com o fim das grandes utopias artísticas, a exemplo das que tinham as gerações de 1920 e 1930 no Brasil, com projetos estéticos e ideológicos que se contrapunham às eleições da elite ou ao atraso político e à opressão, e, mais tarde, como as que cultivaram artistas em atividade durante o regime político ditatorial. Remetendo a Haroldo de Campos,³⁸⁴ ele define o momento atual como “pós-utópico”, o que significa não mais guiado pelo ímpeto de romper estruturas ou “instaurar a supremacia de um novo imaginário”.³⁸⁵

Infelizmente, o deslocamento não é motivado por falta de misérias sociais e culturais no país. Além da citada relativização do que já foi tomado como “um papel” da literatura, temos a impossibilidade de falar em movimento em direção única. A incerteza e o inacabamento, vistas por Carneiro como marcas correntes nas configurações pós-utópicas, aparece, na ficção de Lourenço Mutarelli, potencializada ao ponto de desabrigar não apenas a coerência, mas a própria possibilidade de coesão em muitos momentos. Esse conjunto de escritas constituídas na tentativa de configurar o que foge se apresenta a nós ainda como um mundo possível, mas não mais convidando à ocupação.

Por tal especificidade e, buscando vizinhança literária para a ficção de Lourenço Mutarelli, a hipótese lançada é a de que é possível tomar o desabrigo como um articulador na constituição narrativa de determinadas ficções contemporâneas. A busca por exemplificar a validade de uma resposta positiva será feita considerando muitas formas perceptíveis de

³⁸³ CARNEIRO. “Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX” In *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, p. 28.

³⁸⁴ Ver em *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

³⁸⁵ O texto de Flávio Carneiro é de 2008, antes, portanto, da explicitação de polarização política no Brasil, que marcou a eleição de 2019 para a presidência da República e os desdobramentos, inclusive com ataques à livre expressão artística. De todo modo, há mobilizações e disputas em curso, mas não está em pauta artisticamente instaurar nenhuma supremacia, muito menos de um novo imaginário. Bom citar que também as obras literárias de Lourenço Mutarelli estudadas são anteriores ao período que mencionei há pouco: elas foram publicadas em 2002, 2004 e 2008.

apresentação, na ficção analisada, de estratégias opostas ao abrigo, ao conforto de indicações e conformações seguras. Para dialogar com as questões identificadas nos livros de Mutarelli, obras da brasileira Elvira Vigna e do peruano radicado no México Mario Bellatin serão convocadas.³⁸⁶ Pensando em uma amarração para as ficções desses autores, de início já se pode afirmar que todas elas respondem pelo menos a três aspectos notáveis: a) um esforço de não nomear; b) distância das preocupações de fundo subjetivo e da defesa da identidade; c) e a assunção da pobreza que tem a ver com partir do precário ou inexistente, incluindo os lugares que seriam, digamos, de autoridade em um texto literário, a exemplo do enredo e do narrador.

Assim como os muitos expedientes reunidos nos textos de Lourenço Mutarelli a confirmar um esforço de não nomear, vamos encontrar elementos diferentes para conduzir ao mesmo em Mario Bellatin e Elvira Vigna. Um deles é a personagem principal e/ou narradora/o aparecerem como não implicados nos assuntos que lhe seriam de domínio e, em alguns casos, perder o autocontrole.³⁸⁷ Daí a naturalidade para desmentir versão ou impressão anterior, de modo que a mentira e o cinismo surgem sem problematizações.

A respeito da distância das preocupações de fundo subjetivo e das de defesa da identidade, é notável observar que, bem afastado da concepção de sentido da vida, característica do romance moderno, na amostra selecionada o que indicia vida é o escatológico e o corpo. Quer dizer, uma tentativa de negação reafirmando uma vida outra que nada tem a ver com fundo subjetivo e que se dilui se pensada como identidade forte. Na relação com a alteridade exibida nas obras, também a humanidade nos outros é reduzida pelos protagonistas a coisa desimportante, afirmação exacerbada pela gratuidade com que se apresenta a possibilidade de assassinato de pessoas próximas ou profanações de corpos e identidades nos três exemplos.

A assunção da pobreza, termo inspirado em Walter Benjamin,³⁸⁸ que situou a arte vanguardista do início do século XX como aquela que se fazia na coincidência com o caos e a miséria de experiência, é o ponto de partida aqui também, a seu modo. Pois não se busca reconstituir inteirezas ou mesmo recauchutar estruturas a ruir; e o que se apresenta é um átimo de vidas desprezadas e já perdidas. Os narradores desses textos não sabem e não se sabem e é desse modo que narram, usando o não-saber como elemento constitutivo e ludibriador. São

³⁸⁶ Diante das vastas obras de Mario Bellatin e Elvira Vigna e do foco da tese, é bom dizer que o modo de aproximação a esses autores foi com seleção de algumas obras e consulta a teóricos que pesquisaram a literatura dos dois. Os livros de ficção escolhidos foram: *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, *Deixei ele lá e vim* e *Coisas que os homens não entendem*, de Elvira Vigna; e *Flores e Salão de Beleza*, de Mario Bellatin.

³⁸⁷ Situação dos protagonistas das três ficções estudadas de Lourenço Mutarelli em determinada altura da narração.

³⁸⁸ “Experiência e pobreza”, in *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*.

narrativas que se poderia chamar de inúteis: o movimento delas em direção às personagens não é de construção. Elas já engoliram o sujeito.

4.2 O que desmorona sem estrondo

A ambiência mais central de *Deixei ele lá e vim*, de Elvira Vigna, é a instável areia da praia em frente a um hotel de luxo da cidade do Rio de Janeiro. Ali, três jovens mulheres passam a madrugada fazendo planos: Dô (Dorothy), modelo de uma agência de acompanhantes, Meire, funcionária do restaurante do hotel, e a protagonista (e narradora) Shirley Marlone. A confusão maior a resolver era o destino de Dô, sem saber para onde ir com o dinheiro roubado de um produtor de cinema com quem ela passava a noite no hotel. Enquanto Meire conhecia as duas da escola (Dô) e da vizinhança no Morro do Vidigal (Shirley), a protagonista estabeleceu contato com Dô em um teste de elenco de determinada produtora de cinema para o qual a última foi aprovada e a narradora, não – faltou-lhe, pelo que ela observou nas escolhidas, “samba no pé” e cabelos loiros.

O trio de mulheres, em dúvida sobre o que fazer quando se instalar a manhã, amacia os questionamentos com fumo, pedras (aparentemente de craque) e vinho surrupiado do hotel. Cada uma está envolvida em suas cruas questões de sobrevivência e a preocupação com a colega é só até o ponto de não se sentir convocada a sair do seu lugar. “Dô fala como se contasse um conto de fadas (...). Uma hora nossos olhares se cruzam, e me pego no vazio, contos de fadas todos nós temos um, nem por isso é o caso de deixar isso claro.”³⁸⁹ Os contos de fadas de Dô, pouco atrativos para Shirley, não serão contados outra vez, pois, ao acompanhar a narração, descobrimos que Dô foi assassinada naquela mesma noite. A narradora, a última a vê-la viva, assim apresenta a cena em que elas se despedem:

Estamos ambas de pé no caramanchão. Eu com minha mochila, ela com a bolsa. Nos abraçamos, fazemos carinho uma no rosto da outra. Tornamos a nos abraçar. Eu também me emociono. Ficamos amigas, desse tipo de amizade instantânea que surge quando se compartilham fumaças, fiapos de coisas e um mesmo ponto de partida.

(...) E vai.

Segue com sua bunda em direção ao caminho das pedras. Chamo por ela. Pára no meio de um cinza quase opaco. Corro até ela. Dou mais um abraço. Ela ri, também me abraça.

Depois, o que lembro é de voltar e pensar que tenho de fazer algum plano. É bom fazer planos. Nunca funcionam, mas distrai.³⁹⁰

³⁸⁹ VIGNA. *Deixei ele lá e vim*, p. 64.

³⁹⁰ VIGNA. *Deixei ele lá e vim*, p. 69-70.

Percebe-se um lapso aí, um corte que a palavra “depois” evidencia e que é a saída do plano descritivo até então adotado. Depois do quê? Vamos percebendo que esse intervalo não lembrado é central para compreender o destino de Dô e as inclinações de Shirley. Mas não saberemos sobre nenhum deles. ³⁹¹Uma sucessão de ações, incluindo o foco no principal suspeito de momento, o produtor de cinema Bibu – também chamado de Bubi, Bibbi, Bibul, Bubul e Tião –, confunde quem lê. Assim como as dúvidas plantadas por Meire e o pouco dito a respeito por Shirley como testemunha e/ou narradora.

A informação de que o crime em questão não saiu nos jornais só confirma os poucos amparos para compreender o que se passou. A paisagem indefinida que a narradora apresenta faz surgir no texto uma desconfiança geral entre os participantes do enredo, desconfiança mantida para quem lê as palavras que dizem sem informar. Nesse livro, o procedimento mais comum de instabilidade da narrativa é desmentir ou dar outra versão para o que tinha sido dito e também colocar em xeque a memória e a integridade daquela que narra. Ela mesma nos leva a compreender que a hipótese informada para o sumiço de Dô não é a única possível. “Talvez por isso, porque posso inventar depois, mas não adivinhar antes, não tenho mais certeza destas primeiras horas passadas na praia. Agora que conto, vivo detalhes que na hora não tiveram minha atenção”. ³⁹²

A posição da narradora ganha uma nuance a mais quando, nas páginas finais, ela própria passa a figurar como principal suspeita, informação captada em uma conversa entre Shirley e Meire muito tempo depois do ocorrido, quando esta revela que se desfez naquela noite de um revólver na areia da praia. “Não vi ele ser apanhado.” ³⁹³ Como menciona a orelha do livro, a literatura policial é reconfortante pela perspectiva de solução do mistério e de volta à ordem.

³⁹¹ Idêntico procedimento está em outro livro de Elvira Vigna, *Coisas que os homens não entendem*, também organizado em torno de uma morte misteriosa, neste exemplo, de Lia (Aureliano), filho do amante da narradora Nita. As indicações são de que a própria narradora atirou nele, mas a narração não é definitiva sobre a motivação em nenhum momento, inclusive na cena descrita a partir de minutos antes do disparo, quando Nita está abraçada ao pai daquele que seria assassinado: “Sem dizermos nada vamos outra vez para o terraço. Talvez conversássemos, eu nessa hora ainda gostaria de conversar. Ele, por hesitação, porque são difíceis as conversas, torna então a levantar o revólver, torna a examinar o tambor, e eu toco em sua mão esticada, e depois de sei lá quanto tempo em que estávamos assim, nos agarrando, ou melhor, eu o agarrando, o barulho da porta não me faz desviar o olhar do rosto dele, quase uma luta. Nem o barulho do tiro, que escuto como que desvinculado da trepidação na minha mão, duas sensações experimentadas separadamente. E depois ainda continuamos nos olhando por alguns segundos absurdos, agora um olho prendendo o olho do outro, um jogo, não olhe, não olhe para lá, porque enquanto nenhum de nós dois olhar para lá nada terá acontecido.” (São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 71). Está descrito, mas não está descrito. Se a trepidação da mão dela foi pela saída da bala, em que momento ela tirou o revólver da mão dele? Poderia ser a trepidação da mão dela muito junto à dele e aí os dois atiraram praticamente juntos? Ele pode ter atirado, apesar de a narradora dizer que não foi ele?

³⁹² VIGNA. *Deixe ele lá e vim*, p. 67.

³⁹³ VIGNA. *Deixe ele lá e vim*, p. 147.

“Mas não é isso que ocorre nos livros de Elvira Vigna: seus crimes são sempre narrados na primeira pessoa, e esse “eu” é o próprio possível criminoso, que conta o que conta à sua maneira, em geral mentindo.”

Deixei ele lá e vim seria a história de um crime não fosse a dificuldade de compreender o ponto de vista das ações e das pessoas envolvidas, já que o mundo animado por Elvira Vigna nessa narrativa é marcado por uma doença de memória, ou de caráter, e/ou de constituição. Schneider Carpeggiani, para quem a obra da autora é “fraturada pela precariedade do presente”, observa que nos seus livros desaparece a hierarquização entre narrador e personagem. “Ambos não sabem o que vai acontecer, por isso hesitam, parecem bobos. Contam e vivem porque têm de fazê-lo.”³⁹⁴ A postura de “não sei bem se foi assim” dá aval para o deslizamento de sentidos e incongruências. Do lado da narradora Shirley, a versão da lembrança, ou melhor, da não lembrança do dia do crime é a seguinte:

No quadrado preto (...) me volta a imagem que nunca vi, a de Dô boiando na água. Tenho essa imagem, que na verdade nunca vi, e não tenho a outra. A de mim, me abaixando para pegar um revólver sujo de areia, semi-enterrado na areia, apontar esse revólver para Dô, para a bunda de Dô, que rebolava, afetada, enorme, tão parecida com a que eu não tinha quando eu também, caricato, ridículo, falso, rebolava para tentar ser alguma coisa, qualquer coisa.

Demorei um bilhão de anos para perceber que eu não precisava ser Dô.³⁹⁵

O elemento novo, banal como provável motivo do assassinato, é a provocação vinda das nádegas da companheira. A imagem, que aparece aí como a que Shirley não tem, é supostamente dela mesma dando um tiro no traseiro de Dô. O “ter” da imagem não coincide com sua ação na lógica narrativa, pois tal imagem que talvez não seja, mesmo se referindo a algo que provavelmente ocorreu, age no enredo como uma sugerida amarração para o ocorrido entre aquelas mulheres.

Próximo ao que vemos em outro livro de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*.³⁹⁶ A narradora, quase todo o tempo dialogando com João, um homem que lhe conta histórias de seus encontros com garotas de programa, tem a oportunidade de conhecer Lola, sua ex-mulher. Até então, esta aparecia como a esposa sempre traída, frágil e invisível. O encontro das duas se dá no momento-ápice em que Lola se oferece para fazer sexo por dinheiro com o melhor amigo de João. É a primeira vez no enredo em que é mencionado o

³⁹⁴ In “Há 30 anos, Elvira Vigna estreava na escrita”. Publicado no Suplemento de Pernambuco, de 27/03/2018. Disponível em <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/94-memoria/2055-h%C3%A1-30-anos,-elvira-vigna-estreava-na-escrita.html>. Consulta em 20/01/2020.

³⁹⁵ *Deixei ele lá e vim*, p. 145.

³⁹⁶ Último livro publicado por ela em vida.

desejo de ter uma foto de situação. A narradora graceja com a possibilidade da existência de uma foto do casal – uma imagem mental da imagem. Mas o retrato final, textual, não deixa dúvidas sobre o caráter deslizante da narrativa em questão que só faz aumentar o arsenal de possibilidades de fazer surgir e desaparecer o sentido, infinitamente:

Porque se Lola fosse uma Maria Antonieta da Sofia Coppola, eu, como figurante, poderia ter um celular que tira foto na mão mesmo sendo em uma época em que ainda não havia celular que tira foto. Uma versão nossa de um futuro que tem volta.

E Lola diria, eu me levantando para sair, o celular que tira foto na minha mão: “Antes de ir embora, tira uma foto como lembrança da minha comemoração.”

E eu então apontaria o celular para ela.

E, enquanto aponto e preparo o celular, Lola chega mais perto de Cuíca, sorri e põe o cheque do pagamento da trepada na frente dos dois. Cuíca está com cara assustadíssima. Ela tem o cabelo perfeitamente arrumado.

Depois, vejo.

A foto saiu tremida. Não guardo. Tão tremida que não dá nem para ver o que é. Caso foto existisse.³⁹⁷

A imagem-prova do fato, que irmanaria a ex-mulher de João a todas as outras citadas, só é possível em versão de “um futuro que tem volta”. Tão hipotética, mas é experimentada em letras que compõem frase informando que sim, que “aponto e preparo o celular”, depois “vejo” a foto. E, no entanto, essa foto que nem precisa de câmera para figurar no relato, “saiu tremida”, perdeu função. Função que não teria se levar em conta que, no mais elementar, foto em celular ainda não existia. Em um movimento de temporalidade vertiginosa, a ação começa na condicional “se Lola fosse”, e de repente se torna um presente que garante a foto: “eu aponto e preparo” e ela “sorri”. E garante também o passado confirmando que, sim, a foto “saiu” tremida; e, no fim, tudo é desmontado pela impossibilidade de foto feita com celular existir na época.

Esse expediente de esconder ou eliminar o núcleo é regra também nos livros pesquisados de Lourenço Mutarelli. A imagem que Júnior não viu, da traição da esposa (*A arte de produzir efeito sem causa*), é a apontada como a que traumatiza, fixa a marca na experiência e se inscreve fantasmaticamente como justificativa possível na narrativa. Tal qual a voz que muda o rumo da vida de O Agente e, que, no entanto, não soa no ar e não é reconhecida pelas outras pessoas (*O natimorto*); ou o inferno do cheiro no outro livro. O que assumidamente inexistiu como imagem, “é”. E a materialidade (as encomendas enviadas pelo Correio, o tarô ou as evidências médicas) não dá suporte a essas prováveis causas nos livros de Lourenço Mutarelli. Mesmo em outros enredos do autor, é possível dizer que falta a substância central. Em *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*, ausenta-se o motivo para a personagem principal, George, ter entrado no estranho

³⁹⁷ Como se estivéssemos em palimpsesto de putas, p. 157.

programa de testemunhas que mudou o rumo da sua vida (ele mostra-se um ignorante a respeito e desinteressado quando pode saber); e em *Nada me faltará* falta o ocorrido ou a confissão de Paulo a respeito do sumiço da mulher e da filha.

Tanto nas suas ficções quanto nas de Elvira Vigna, há ausência ou o apagamento do que poderia ser convencionado como a questão principal. O caso da imagem negada ou ausente de *Deixei ele lá e vim* é “resolvido” com a colocação em evidência da “bunda de Dô”. Nádegas assassinadas ao acaso talvez desalojem questões existenciais que poderiam emergir como um provável centro relacionado ao crime. Por mais que olhe para a imensidão do mar na noite espessa, Shirley tem uma repetida visão: “Há um horizonte idiota, mais uma vez, na minha frente.”³⁹⁸ Infantil e banal, o argumento das nádegas provocadoras que inspiram a agressividade da colega é o que se apresenta: a bunda de Dô “afetada, enorme” era parecida com a que faltava a Shirley, descrita como alguém de aparência muito frágil que vomitava por qualquer coisa. O disparo não foi feito em Dô, foi nas nádegas e, possivelmente, ela não morreu de tiro, mas afogada ao cair. Mata-se pela falta de uma dessas, pela necessidade de isolá-la como a parte do corpo que sobressairá na água do mar, feito uma boia, mas esta já não salva a vida.

A parte traseira do corpo da garçonete de *O cheiro do ralo* é também a única coisa percebida em relação a ela, que não será olhada e reconhecida por outras características. É uma bunda que deforma essas mulheres e centraliza a percepção a respeito de suas pessoas. Há, no entanto, uma curva que altera o tratamento para o assunto. Nas duas situações narrativas (*O cheiro do ralo* e em *Deixei ele lá e vim*), em determinado momento, a bunda se esvazia (no exemplo de Dô, o tiro parece querer esvaziá-la mesmo, furar a bola). O protagonista de Mutarelli, que, ao ver as nádegas da garçonete, chorou ajoelhado em culto, abraçando-as, na sequência descobre que elas não serão a salvação para ele:

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Tampouco em outro lugar. O que eu buscava era só a busca.

Era só o buscar.

E por isso agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio.

Só a certeza do incerto.³⁹⁹

Novamente a tessitura narrativa vai em direção à desconstrução e ao esvaziamento. Os glúteos são mais uma imagem da eleição e dos nomes que ganham proeminência, mas a seguir

³⁹⁸ VIGNA. *Deixei ele lá e vim*, p. 64.

³⁹⁹ *O cheiro do ralo*, p. 170-171

são assassinados nos enredos. Eles já murchos nos dois exemplos compõem o último retrato indicado: Dô boiando no mar de bruços; “a bunda” (alcunha também da personagem, cujo nome de batismo é “impronunciável”, lembremos) rendida na mesa da recepção da loja em *O cheiro do ralo*.

4.3 Trânsitos do corpo: traduções em andamento

Elvira Vigna, tal qual Mario Bellatin, que logo será chamado à discussão, insere na desconstrução do corpo glorioso o trânsito de gêneros. O fato de as personagens terem órgãos sexuais femininos ou masculinos não atesta identificações seguras a elas. Shirley Marlone, a certo ponto sabemos, não é o “verdadeiro” nome da protagonista de Elvira Vigna, apesar de o único citado. Sobre o modo como vive, a personagem declara: “inventando enredos”.⁴⁰⁰ Da mesma maneira, o tratamento e a apresentação física como mulher convivem com a informação de que ela nasceu com um corpo masculino: “tiro os pêlos duros que ainda nascem (poucos) no meu queixo”.⁴⁰¹ No momento em que menciona o revólver localizado na areia na noite do assassinato de Dô, os adjetivos que usa para descrever-se, pela primeira vez estão no masculino: “caricato, ridículo, falso”.⁴⁰² São citados hormônios e seios de silicone como parte da transformação, no que passa pelo corpo.

Também em *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, aquela que conquista o mocinho padrão João é a travesti Lurien assim descrita pela narradora-personagem que, por sua vez, também deseja João, mas passa aos olhos gerais por lésbica:

Lurien é uma tradução em andamento, digo. Não só porque é uma pessoa, portanto anda, está em estado de andamento, mas principalmente porque é uma tradução nunca terminada. As mãos grandes na busca do gesto feito para outras mãos, menores. A voz feita para outras modulações, mais finas, cacarejantes.⁴⁰³

A tradução em andamento é o modo de apresentação do corpo para o qual as tentativas de definição aportam na possibilidade fugidia do “trans”. A passagem de uma forma masculina para uma que se encaminha na direção da feminina entra nos livros da autora como uma informação corriqueira, dita já com a narrativa adiantada, não desmentindo o antes da personagem cujas ações foram narradas com o gênero feminino. Sutilmente, Elvira Vigna dá

⁴⁰⁰ VIGNA. *Deixei ele lá e vim*, p. 44

⁴⁰¹ *Deixei ele lá e vim*, p. 144.

⁴⁰² *Deixei ele lá e vim*, p. 145.

⁴⁰³ VIGNA. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 113.

amplitude ao assunto quando sua narradora alude ao exemplo mais emblemático de instabilidade de gênero da literatura brasileira: “Na minha família, Diadorim, conhecido fosse, seria uma impossibilidade ôntica. Diadorim, uma impossibilidade narrativa”, diz a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* refletindo sobre um tio solitário “provavelmente gay”. E emenda com a repetição de uma frase pronunciada por um ex-professor: “A única coisa a nos garantir que Diadorim não é de fato um homem é a palavra de Riobaldo e, convenhamos, ele não nos diria nada de diferente.”⁴⁰⁴ Na literatura contemporânea em tela, a palavra é da dúvida sintetizada na narradora que fala, neste caso também, de um mundo em aberto nas suas definições.

Nunca terminar a tradução é uma regra que vale igualmente para o narrador-travesti sem nome de *Salão de beleza*, de Mario Bellatin. Ele se monta e desmonta, transfigurando-se em mulher ao modo de alguém que tece e destece uma apresentação.⁴⁰⁵ Em sua fase vigorosa, saía às ruas da cidade travestido para encontrar amantes ou os buscava em uma casa de banhos para pessoas do sexo masculino. No momento presente da narração, suas bochechas e outras partes do corpo exibem manchas provocadas por uma doença sem retorno. A enfermidade, que produz uma mutação no corpo, inibe a outra transformação, agora restrita ao uso de uma ou outra peça feminina no ambiente doméstico.

O trânsito mais radical apresentado na narrativa é a conversão do antigo salão de beleza do protagonista em um Morredouro, também sob sua direção, para onde vão homens em fase terminal, acometidos pelo mesmo mal incurável. Trata-se, nas palavras do narrador, de um “espaço usado exclusivamente para morrer em companhia”⁴⁰⁶ administrado e tocado somente por ele. A população desse espaço é um bando de moribundos esqueléticos, com o corpo coberto de escaras e, no estágio mais avançado da doença, em constante delírio. Assume-se a transformação do corpo sem antídotos, uma vez que as regras da casa proíbem o acesso a médicos, remédios e grupos de caridade. Além de não ter cura, o mal é também misterioso⁴⁰⁷ em sua forma de contaminação, o que leva famílias e instituições à recusa de receber as pessoas por ele acometidas.

⁴⁰⁴ VIGNA. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 68.

⁴⁰⁵ Também em *Flores*, de Bellatin, “o Amante Outonal”, jovem que se relacionava intimamente com homens idosos, tinha o hábito de sair às ruas vestido de mulher (a partir de certo momento, como uma anciã). E o marido da personagem “crítica literária” anunciou a ela que faria uma operação de mudança de sexo.

⁴⁰⁶ BELLATIN. *Salão de beleza*, p. 17.

⁴⁰⁷ Wander Melo Miranda se referiu à doença como “Aids” no artigo “Formas mutantes”. In KIFFER, Ana e GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2014, p. 142.

O administrador do Morredouro trata a doença sem metáforas, nivelando a todos no mal – “já quase não individualizo os hóspedes. Chegou um ponto em que todos são iguais para mim”. Ele se tornou um gestor do pouco tempo que resta. “Com apenas uma olhadela posso predizer quanto tempo de vida têm pela frente.”⁴⁰⁸ Para si e para os internos, a premissa de sobrevivência é não se envolver com questões e sentimentos que possam levar a “perguntar por si mesmos”. Interessa somente o estado presente objetivo em que se encontram.

É possível pensar que a doença não domada (sem nome e/ou sem tratamento), que é a regra no exemplo supra mencionado e também para as personagens de Lourenço Mutarelli, seja um operador com função semelhante ao trânsito de identidades de gênero. Os livros de Mutarelli, em geral, apresentam papéis fixos de homem e mulher,⁴⁰⁹ mas, por outro viés, vale para eles o modo de apresentação do corpo como a tradução em andamento, uma vez que a deterioração psíquica das personagens expõe alterações sem freios nos corpos mal nutridos: alterações da fala, espasmos, delírios. As duas situações, a do transgênero e a do doente que não busca lutar contra a doença e deixa o corpo naturalmente ir mostrando os efeitos, dizem respeito a um assumido trânsito ocorrido no corpo. E importante, independentemente do modo escolhido de encenação, é que se trata de um corpo que não se estabiliza, mas que está no primeiríssimo plano em relação a essas personagens.

A imagem do corpo incompleto ou em estado de deterioração, como o dos hóspedes do Morredouro, é recorrente nas obras de Mario Bellatin. Um exemplo expressivo está em *Flores*, cujos breves relatos nomeados por espécies de flores, versam sobre pessoas com deformações, suas próteses, disfarces e perversidades. O buquê de relatos entrecortados é ilustrado, por exemplo, por uma fila de deformados à espera de atendimento na sala do cientista contratado por um laboratório para atestar se aquela pessoa é “afetada ou mutante”. Apenas os primeiros receberão dinheiro a título de indenização, pois foram afetados no útero das mães por um medicamento para enjoo causador de má formação nos braços e nas pernas dos bebês.⁴¹⁰

Na perspectiva de Wander Melo Miranda, a presença recorrente do corpo deficitário ou decrepito nos livros de Bellatin conduz a um estágio em que é suprimida a diferença entre o biológico e o protético e entre o natural e o artificial. Pares que conduzem às relações entre vida e ficção que “atravessam o corpo e a obra de Mario Bellatin”.⁴¹¹ A respeito do conjunto de

⁴⁰⁸ BELLATIN. *Salão de beleza*. Citações do parágrafo nas ps. 19 e 30 respectivamente.

⁴⁰⁹ À exceção de *Miguel e os Demônios*, no qual o protagonista se envolve com uma travesti, todas as ficções escritas por ele apresentam dramas masculinos em relação ao universo feminino.

⁴¹⁰ Alusão (ou ilusão) biográfica ao histórico do próprio Mario Bellatin, que utiliza prótese no antebraço e mãos em decorrência da afetação pelo medicamento Talidomida, causador de má-formação em crianças nos anos 50 e 60.

⁴¹¹ “Mario Bellatin e a potência da desapropriação”. In *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*, p. 80.

livros do autor, ele observa que há uma repetição serial de certa ausência representada pelo corpo sem uma parte.

Retoma [a repetição serial] sempre um mesmo e outro corpo ao qual falta uma e a mesma parte, espaço em branco de uma ausência que a escrita só faz retificar que funciona, paradoxalmente, como uma sorte de buraco negro para o qual o leitor é atraído e onde se abole toda diferença entre natural e artificial, biológico e protético.⁴¹²

A prótese, como a que o próprio Mario Bellatin usa no braço, surge para suas personagens como elemento, simultaneamente, estranho – pois não é inato, nem comumente focado em literatura – e natural, uma vez que ela é como uma parte a mais do corpo. A parte que se destaca, a ponto de falarmos na parte pelo todo (como as nádegas da atendente da lanchonete em *O cheiro do ralo* ou, no mesmo livro, o olho de vidro e a perna mecânica do pai do protagonista de Lourenço Mutarelli⁴¹³), no exemplo de Bellatin é específico, pois efetivamente uma “peça” que se retira e se volta a pôr em um corpo vivo, de certa forma concorrendo para compor o todo.

A propósito disso, em *Flores*, a personagem identificada pelo narrador como “o escritor que protagoniza este relato” usa, desde criança, uma prótese para se locomover, já que ele nasceu sem uma das pernas. Em mais de um extrato, é mencionada a sensação de nudez que lhe vem quando está sem a perna mecânica. “Antes de se tornar muçulmano, o escritor assegurava que a imposição de uma prótese em tenra idade era o motivo de sempre sentir-se nu ao retirá-la.”⁴¹⁴ Na mesquita que frequenta, o “escritor que protagoniza o relato” pratica a naturalização do protético ou a artificialização do membro natural, ao deixar a perna na entrada junto aos sapatos dos outros fieis.

O artificial em sua imbricação com o natural está alinhado, nessas narrativas, ao trânsito do qual vínhamos tratando, referindo-se ao mesmo campo de indeterminação. Tais aspectos indicam simultaneamente os limites do corpo e a insuficiência da linguagem que tenta dizer dele. O nome (a Lei ou a ciência que poderiam definir, por exemplo, o masculino e o feminino ou, antes, o homem e a mulher, e a saúde e a doença) não abarca esses corpos em trânsito que sobrevivem assim, e são, nessas ficções, a matéria sobranete feita principal. Então são narrativas que aceitam fragmentos de corpo como fragmentos do humano vivente. E são ainda textos que

⁴¹² “Mario Bellatin e a potência da desapropriação”. In *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*, p. 79-80.

⁴¹³ Em *O cheiro do ralo*, o protagonista compra, além do olho de vidro e de um par de luvas, uma perna mecânica para “montar” o seu “pai Frankenstein” (p. 140), nomenclatura alusiva ao pai do qual ele não tem a imagem, pois este só teria encontrado a mãe uma única vez.

⁴¹⁴ BELLATIN. *Flores*, p. 63.

se fazem à semelhança da fragmentação e da flutuação que desenham. Sob este aspecto, narrativas afetadas, conforme tratado anteriormente para a obra de Lourenço Mutarelli.

4.4 “Ninguém se importa com o desaparecimento de um peixe”

Bioficcionais é o nome pelo qual vêm sendo descritos por Wander Melo Miranda um grupo de textos em que o corpo aparece como foco principal.

Livros recentes de Nuno Ramos e Silviano Santiago, Mario Bellatin e César Aira produzem interrogações radicais sobre o ato de escrever, tomado como um gesto de despersonalização no qual se pluraliza o dom e a obrigação para com o outro, numa comunidade de autores, textos e leitores que se expõem mutuamente: são corpos bioficcionais, ou seja, “compartilham suas condições impróprias e impessoais”, conforme Guilherme Zubaran. São textos movidos pela descrença no sujeito, na representação e na identidade. Por isso também são transposições de fronteiras, rupturas com maneiras anteriores de ver, sentir e dizer”.⁴¹⁵

No conjunto selecionado por ele, a autorreferencialidade é central. Em lugar de levar em conta a subjetividade que narra, o que poderia reunir os textos citados sobre a designação de autoficcionais, Wander Melo Miranda prefere a expressão bioficcional “por se construir enfatizando o corpo, a vida como potência impessoal e diferença, ao revés da base epistemológica constituída pela crença no sujeito, na representação e na identidade”.⁴¹⁶ Tal visão implica em modos novos de convocar a atenção, desdobrados em uma amplitude de possibilidades formais.

Nos livros de Lourenço Mutarelli, um conjunto de estratégias narrativas afasta o acesso à interioridade das personagens a partir do dito fragmentário e faltoso de pessoas fraturadas em suas capacidades de agir e se expressar. E suas condições passam a equivaler à de outras vidas dispostas sob o mesmo guarda-chuva do corpo adoecido. O corpo humano ou o corpo do texto, este pensado como conjunto coerente, surgem maculados e a composição resultante é capaz de invalidar os tradicionais estatutos e significados dos encontros que compõem o que nomeamos literatura.

Das obras aludidas dos três autores, *Salão de Beleza* (Bellatin) é a que melhor exemplifica o modo de aparecer do corpo a expor a pessoa a uma abertura que é o oposto do louvor à personalidade e à crença na subjetividade como via comunicativa. Neste livro, com exceção de um doente por quem o administrador teve afeto e de quem recebeu uma boa quantia

⁴¹⁵ “Sobre o significado e as formas de criá-lo”. *Pernambuco*, n 144, julho 2018, p. 12.

⁴¹⁶ “Sobre o significado e as formas de criá-lo”, p. 14.

em dinheiro, todos os outros, ao morrerem, são enterrados, apenas cobertos por lençóis, em uma vala comum localizada nas proximidades. Os corpos reunidos durante o processo de degradação em vida compartilham o seguimento desse processo depois da morte. A passagem é uma continuação. Tanto que não há ritual, nem testemunhas para além dos homens contratados para trasladar os mortos em carrinhos de mão.

O Morredouro conservou da ocupação anterior aquários decorativos, agora vazios, à exceção de um, povoado por peixes da espécie “guppie real”, sobreviventes ao descuido. Os tanques cobertos de lodo contrariam o objetivo inicial dos aquários, o de levar as antigas clientes, “mulheres velhas ou acabadas pela vida”,⁴¹⁷ à sensação de que se encontravam submersas em águas cristalinas e rejuvenescedoras. A vida dos peixes que o protagonista de *Salão de beleza* um dia admirou é modelo de pragmatismo para o tratamento dispensado aos doentes. “A única reação que certos peixes têm diante da morte é comer o peixe sem vida.” A observação do administrador é em comparação ao “caráter de intocáveis que adquirem os doentes” socialmente, algo que ele desaprova. Nas situações, disse ele, em que foi feita a experiência de deixar um peixe sem vida no aquário para ser despedaçado pelos outros, “a morte ganhava certo sentido.”⁴¹⁸

As reflexões da personagem principal de *Salão de beleza*, que não vão muito longe nesse livro mais focado em descrições e impressões sem muito lastro, se dão após um momento em que ela se demora na observação do tanque com água esverdeada: “me dei conta de que ninguém se importa com o desaparecimento de um peixe”.⁴¹⁹ Aqui, peixes correspondem aos humanos quase como duas figuras cuja conexão é demonstrada em um desenho que ressalta as similaridades visíveis. É uma correspondência plana; não se eleva e volta, mesmo se tratando de morte. Tanto que um dos pensamentos que vem ao narrador como saída para se desfazer do Morredouro é inundá-lo, afogando os moribundos de maneira que os corpos doentes passariam a figurar como em um grande aquário. Ideia abandonada por ser “simples demais”.

Assim, a fatalidade da existência é a de ter um corpo que está, que é, que vive – nas condições visíveis em que se apresenta. Algo que diz respeito a seu corpo e ao corpo do outro, ou seu corpo em relação ao corpo do outro. Tudo o que milagrosamente se comunica a partir desse corpo opaco é a notícia de vida que temos aí e, portanto, a literatura passa a ser uma forma de narrar o corpo sendo. Esse corpo não pacifica as coisas. Como é proeminente, ele se interpõe e, por isso mesmo, é o próprio problema.

⁴¹⁷ BELLATIN. *Salão de beleza*, p. 22.

⁴¹⁸ BELLATIN. *Salão de beleza*, sequência de três citações na p. 48.

⁴¹⁹ BELLATIN. *Salão de beleza*, p. 48.

Na construção das personagens, não há sondagem que exceda, pelo corpo, o corpóreo. Não se desvia do corpo mesmo quando ele está apodrecendo e evoca o pragmatismo da sua destinação consequente. Possivelmente pela coerência desse dito, o protagonista de *Salão de Beleza*, em meio à miséria da doença própria e a dos outros hóspedes, é capaz de dizer: “apesar de todas essas circunstâncias, sinto uma alegria um tanto triste ao constatar que, de certa forma, nos últimos tempos a ordem se instalou pela primeira vez na minha vida.”⁴²⁰ Essa é a ordem de uma estranha permanência (tal qual a permanência-natimorte vista no capítulo 2). Quer dizer, estar e ver a transformação: o apetite desaparecendo, o corpo sendo consumido e, ao final, ser lançado anonimamente na vala e se misturar aos demais corpos – todos acomodados em uma experiência de vida do corpo e pelo corpo que é a máxima expressão da evidência do estar juntos na perspectiva dos teóricos utilizados nesta tese para inferir sobre a comunidade contemporânea.⁴²¹ A literatura simula essa comunidade absurda de vidas nuas expostas em situações-limite nas quais se observa o esplendor da mutação e do arruinamento da matéria.

O foco na vida (bios) exposta, expresso na demonstração das transformações corpóreas, coincide nos três autores com a indiferença das personagens em relação à inserção social, como vimos na produção de Lourenço Mutarelli. Devido a essa escolha de ângulo, as tramas exibem atitudes reiteradas de descaso dos narradores para o encaminhamento envolvendo a si próprios como protagonistas ou outras personagens. Nos livros de Elvira Vigna isso é constante como se extrai da fala da protagonista de *Deixei ele lá e vim*:

Não tenho a menor ideia do que vai acontecer. Mas, como não tenho essa mesma menor ideia desde sempre, então tanto faz.

Mas acho que de repente posso conseguir o que, percebo agora, sempre quis: a total banalidade. Nenhum olhar atento sobre mim, seduzido ou indignado. Nada. Não quero nada.⁴²²

Estendida para as outras ficções, a fala faz lembrar a total banalidade que retira o assombro da situação apática na qual as personagens se encontram, repetindo que “tanto faz” e “não quero nada”. Citação aparentada com a seguinte, retirada do final de *O cheiro do ralo*, quando o protagonista, já desiludido com a salvação que não veio com a visada dos glúteos da atendente, é “pego” pelo sono: “Agora já não quero mais nada. O vazio se expande de mim. Pouco a pouco em coisa me torno. Não sei se pego no sono, ou se é ele quem toca em mim. Desligando do mundo engrenagem. Onde todos se movem, por mover.”⁴²³

⁴²⁰ BELLATIN. *Salão de beleza*, p. 32.

⁴²¹ Especialmente Roberto Esposito e Jean-Luc Nancy.

⁴²² VIGNA. *Deixei ele lá e vim*, p. 145.

⁴²³ *O cheiro do ralo*, p. 175.

Em face dessa espécie de narrador – aquela que não tem nem quer ter ideia do que vai acontecer ou aquele tomado pelas coisas e que se assume como o irradiador do vazio –, tem-se a confirmação de que tudo que se ausenta nesses textos (certezas, hipóteses que se sustentem, voz autoritária, norte) constitui uma ponta importante do fio ou um aceno muito específico para quem lê. Como citado há pouco, reflete em “rupturas com maneiras anteriores de ver, sentir e dizer”. A intenção de acompanhar o desenvolvimento das histórias resulta em uma espécie de pescaria, na qual um dos modos de tentar fugar um peixe pode ser olhar para as repetições e recorrências – mesmo que esse peixe seja como o “guppie”, um ser que se mexe e sobrevive em meio ao caldo indiscernível do aquário lamacento.

4.5 Escrita em palimpsesto e coro

Contemplando as recorrências, diga-se mais uma vez, que nos livros de Lourenço Mutarelli, a mais evidente é a presença de um tipo-padrão, como se a narrativa se referisse sempre a um mesmo homem com idade, dificuldades e visões similares. É uma repetição da mesma matriz ruim e vulgar, reescrita com variações. O título de Elvira Vigna, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, sintoniza com essa constante retomada trazendo para o interior do livro a questão. O palimpsesto que, na Idade Média, denominava o manuscrito em pergaminho reutilizável depois de raspado e polido, no contexto da autora indica terreno movediço no qual a localização é precária.

Nesse livro, João, um *expert* em computadores, e a narradora (identificada apenas como uma designer) se encontram diariamente no escritório vazio de uma editora falida no centro do Rio de Janeiro, ele para um trabalho temporário, ela tentando emplacar algumas ilustrações. À medida que os dias passam, mais conectados os dois ficam, sempre em torno das revelações de João sobre encontros com garotas de programa. São muitos e as circunstâncias coincidem. Para nós, chega a recontagem da história pela narradora. A primeira frase do livro dá conta da atenção dispersa desta, preocupada com as sensações físicas que lhe ocorrem. “Está escuro e tenho frio nas pernas. No entanto, é verão. Outra vez. Deve ser psicológico. Perna psicológica.” Ela leva a atenção para as próprias pernas – divorciadas do calor do verão carioca – como meio de iniciar a história que se dispõe a narrar e a respeito da qual ela não se mostra apta a descrever como indicia a frase na mesma página: “vou contar uma história que não sei bem como é. Não vivi, não vi. Mal ouvi. Mas acho que foi assim mesmo.”⁴²⁴

⁴²⁴ As duas citações do parágrafo em VIGNA. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 7.

Os dois livros de Elvira Vigna mencionados até aqui configuram narradoras que não fazem questão de narrar, não querem implicação e, no exemplo da designer, ela ainda explicita que está repisando terreno alheio e duvidoso. João, afinal o protagonista dos relatos, sempre os apresenta de modo lacunar afastando a especificidade de cada mulher. E a narradora preenche os buracos com sua imaginação – a tônica no limiar do que jamais foi completude.

Sob certos aspectos, todas as prostitutas das sucessivas narrações de João são como uma só e as histórias remetem sempre às mulheres objetificadas por um homem que, por sua vez, não consegue olhar bem para sua esposa. Diante da empatia de fundo da narradora pelas mulheres, sua apresentação passa a levar em conta a imaturidade e o desejo de afirmação de João. Então, é um novo ângulo de observação que convive com o imaginário sobre a profissão das mulheres, depois com a percepção de João, depois com seu modo econômico de contar, depois com o que nos aparece da narradora empática, mas oscilante – até porque ela sente desejo por João. Um discurso borra o outro e este, no entanto, paira, como no comentário após a menção da última garota de programa a estar com João: “É a última. Vem por cima de todas as outras. Lola incluída aí. Eu também. Nenhuma de nós de fato com uma existência separada. Só traços sobrepostos, confusos, não claros. Como se estivéssemos, todas nós, num palimpsesto.”⁴²⁵

A alusão primeira é à imagem de uma mulher que revisita e atualiza a multidão de mulheres atrás de si, mesmo que nem todas – nomeadamente a esposa e a narradora – fossem do grupo inicialmente referido. O “como se” faz lembrar que escrever e ler é sempre regravar em tecido palimpséstico. A ação da narrativa é de recriação, porém, aqui a escrita precisa simular isso, não dizer, mas mostrar, mostrar-se em conexão íntima com essa reescrita reiterada. Não há tenção de limpar vestígios de gravações anteriores. O texto não deixa as coisas se acomodarem e, portanto, inexistente a oportunidade de a personagem se constituir isoladamente: as muitas gravações e retomadas não servem para compor uma imagem definidora.

Carol Almeida chama a atenção para a operação feita por Elvira Vigna de, por meio da fala de João ressignificada, deixar falar outra voz feminina com destaque para a de Lola, a ex-mulher. Esta, até então apenas aludida fantasmaticamente, aparece em situação improvável no clímax da história que coincide com o momento em que Lola, radiante, recebe uma premiação pelo desempenho no trabalho e, como vimos, cobra para se deitar com um amigo de João.

⁴²⁵ VIGNA. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 178.

A história dele é, na verdade, a grande narrativa dela. Delas. Eis então um novo desvio: quem narra as histórias que João contava sobre as garotas de programa é uma mulher, cuja descrição parece, em vários momentos, ser uma descrição da própria Elvira. O homem e seu poder de autoria somem também. Como o Virgílio de *Eneida*. No pequeno apartamento que alugou temporariamente para o exercício de escrever em isolamento, a escritora notou uma estante onde a *Eneida* aparecia em três volumes. O primeiro era o próprio livro de Virgílio, o clássico incompleto da literatura ocidental. O segundo era um livro que fazia referência à obra de Virgílio. E no terceiro já não havia mais rastros do autor original.⁴²⁶

No mesmo livro de Vigna há um registro em que a narradora, ao contrário, se põe a compor uma imagem, a princípio naturalista, de um corpo masculino. A despeito do resultado dos retratos de homens nus que faz, a protagonista afirma ser importante apenas “o momento do próprio desenho”. Ela fica lado a lado com o modelo, olhando suas formas invertidas através de um espelho, o homem desde o início percebido “como uma representação dele mesmo”.⁴²⁷ Neste exemplo, sobrevém uma escrita consciente que joga com a falsidade e o artifício, incorporando-os como elemento de apresentação dos enredos. “Um elo. Elo falso, já quem nem ele fumava cigarrilha nem eu maconha. Mas, por ser falso, por isso mesmo servia.”⁴²⁸ Como essa conexão entre João e a narradora, está em jogo a busca por um elo falso parecido também com o que ela mantinha com os homens nus representados.

Porque começo desenhando os homens e no início obedeço os homens, aqui uma curva, aqui o peso de uma sombra. Depois o lápis se solta e o cinza tão lindo do 6B se solta e segue. E faz cinzas mais fortes que somem na névoa do papel rough e o lápis vai e vai e vai. E os homens olham aquilo e entendem que é isso, eles, eu. Uma falta de controle. Um não controle.

E outra vez as palavras que não servem.

Porque não se trata de definir o que não tem controle, através da palavra controle, como uma ausência. Não, é outra coisa. É uma ausência que existe. Um silêncio que existe.

Embora não dure.⁴²⁹

A circunstância geradora do desenho é resumida na expressão “não controle”, que a narradora na sequência nega e busca traduzir por “uma ausência que existe” e “um silêncio que existe, embora não dure.” E tal modo de tomar os corpos nus leva-a à convicção de que restará, na imagem final, “um rastro” apenas do que foi o vivido durante o acontecimento do desenho, o vivido que não está mais, porém emerge “como tinta que reaparece quando outra é posta por cima sem o selante, transpirando por cima da que lhe é posta em cima, sempre e sempre”.⁴³⁰

⁴²⁶ “A ida e a volta começam a ficar parecidas.” In Suplemento Pernambuco, número 118, de dezembro/2015.

⁴²⁷ VIGNA. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 211.

⁴²⁸ *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 43.

⁴²⁹ *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 211.

⁴³⁰ *Ibid.*

Nem o corpo-modelo, nem sua representação, mas, neste regime, digamos, pós-retrato, é o rastro do acontecimento vivido que importa: a “ausência que existe” e que diz. No que se conforma literariamente, o segundo “momento importante”, o da leitura, refletirá essas camadas, acrescentando naturalmente outras, porém se ligando ao citado elo proposto pela narrativa que, de início, escancara o “não controle” do ambiente e de suas infiltrações.

É possível que essas obras que selecionamos sejam parte de um conjunto dentro da literatura recente brasileira (extensiva, por minha conta, ao peruano-mexicano Mario Bellatin) identificado por Flora Süssekind como “formas corais”.⁴³¹ Seriam narrativas feitas a partir de experiências com multiplicidade de vozes e registros, “obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros”. As referências, diluídas, vêm de lugares e posições diferentes e compõem a única forma-voz possível de ser captada nessas narrativas, conforme a crítica literária: a do coro. A definição é profícua, apesar de ser difícil (e não ser o objetivo) relacionar a multiplicidade de vozes vista na literatura atual a outros momentos da cultura brasileira.⁴³² Interessa mais a consideração de que tal forma coral, sobressalente hoje em diversos modos de constituição, se conjuga com a impossibilidade tanto de uma identidade destacada quanto de forma ou voz definível ou estabilizada.

A definição acolhe a escrita em palimpsesto, vamos nomeá-la assim, composta por pontos que se repetem e outros que vão se gravando com tinta fraca sobre os restos do dito, em camadas numerosas. Flora Süssekind associa esses textos que trabalham na lógica coral à expressão “objetos verbais não identificados”, empregada por Christophe Hanna⁴³³ em alusão a “experimentos literários” de difícil classificação.

Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura.⁴³⁴

Está sugerido aí que essas literaturas corais reunidas, elas também como um grande coro, estão dizendo algo sobre seus presentes em relação às figurações feitas historicamente; e que o dito não será compreendido como em um movimento coincidente ou gênero novo ou revigorado, mas com a consciência de que o principal a afirmar é a repetição do gesto de diluir

⁴³¹ SüSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. *Jornal O Globo*, 21 set. 2013.

⁴³² Flora Süssekind mesmo evoca outras irrupções de modos corais na cultura brasileira, a exemplo de parte da produção dos anos 1920 e o momento da Tropicália “pensado em seu diálogo interartístico, em suas operações coletivas, todo ele, como uma forma de intervenção coral”.

⁴³³ A respeito é sua obra *Nos dispositifs poétiques*. Paris, Questions Théoriques, 2010.

⁴³⁴ SüSSEKIND. “Objetos verbais não identificados”. *On line*, s/p.

vozes e origens e unicidades. E, no entanto, há um dito – não solitário, mas em coro. As “encruzilhadas” de falas e ruídos acolhem referências que ultrapassam a literatura como campo fechado e daí vem parte da composição do coro das narrativas atuais, da abertura a outras formas de expressão artística. Abertura que já não é uma anfitriagem, mas uma ação fora da compreensão de campo autônomo – tal qual apregoa também Josefina Ludmer.⁴³⁵ Sendo assim, a interpenetração é constituinte das manifestações, não se tratando exatamente de empréstimos de um gênero artístico para outro.

Cheguemos mais perto do que aqui se considera tomando o exemplo de Lourenço Mutarelli, incluído por Flora Süssekind na lista de obras nas quais estão presentes essas práticas polifônicas contemporâneas.⁴³⁶ Para além dos trabalhos do autor em que o registro duplo (ilustração e texto) forma mais evidentemente o coro,⁴³⁷ Süssekind alude a *O natimorto* como exemplar de um procedimento distinto.

Em “O natimorto”, de Lourenço Mutarelli, é uma forma-mercadoria que se apresenta simultaneamente como enunciação coletiva e oráculo (a sucessão de pacotes de cigarro, e de advertências sanitárias e ilustrações médicas desastrosas que as acompanham) e com a qual dialoga tanto a sucessão de relatos em primeira pessoa do protagonista (...), quanto a sequência de diálogos entre ele e sua protegida (também fumante), a cantora cuja voz não soa. É via sucessão de cigarros (e de ilustrações) e via alternância discursiva (entre texto-propaganda, descrição imagética, relato pessoal e conversa a dois ou a três) que se constrói — como vaivém entre pequenos fios verbais — um dos melhores textos de Mutarelli, no qual converge em dobra narrativa o que, em geral, constitui um processo de composição em diferentes linguagens (gráfico-verbal), como costuma ser o seu nas histórias em quadrinhos. Mas não aí. Aí isso se insinua, mentirosamente.

No exemplo levantado, Flora Süssekind faz notar o coro que compõe a “dobra narrativa” no livro. Em vez de uma composição em diferentes linguagens que conviveriam na mesma obra, é apresentado, afirma ela, um diálogo partindo da “forma-mercadoria” das imagens dos maços de cigarro e formado pela alternância entre ela e as interpretações de *O Agente*, a narração, e as conversas entre as personagens. A inclusão de *O natimorto* entre as obras citadas por Süssekind é uma boa ilustração do modo de aparecer do coro na obra de Lourenço Mutarelli

⁴³⁵ LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *Ciberletras*, n 17, jul. 2007.

⁴³⁶ Alguns autores citados por Süssekind como exemplo: Sérgio Sant’Anna, Nuno Ramos, Marília Garcia, Bernardo Carvalho, Verônica Stigger.

⁴³⁷ Aqueles em que há inserções gráficas na composição como visto em *A arte de produzir efeito sem causa*; ou as histórias ilustradas (em quadrinhos ou quadros maiores).

também porque complexifica um ponto recorrente na abordagem da maior parte das pesquisas sobre o autor, focadas na interface entre imagem e palavra.⁴³⁸

Arthur Souza compreendeu bem a sutileza em questão na análise que fez dos procedimentos adotados em *O natimorto* em relação à narrativa visual do mesmo autor, *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*.⁴³⁹ A aposta dele é que os registros plástico e verbal no conjunto surgem de modo livre, sem uma relação hierárquica. No primeiro livro, ele identificou um coro aglutinador de diferentes gêneros artísticos (teatro e literatura) e de alusões a imagens e objetos retirados da sociedade e da vida cotidiana – sendo o principal aqui o tarô das embalagens. Os diálogos, pausas e conectivos dos momentos em que O Agente está com A Voz, notou Arthur Souza, estão para o teatro, pois há relação estreita entre “a palavra muda e a cena falada” como no seguinte excerto:

O AGENTE – Eu não quis dizer nada, falei por falar.

VOZ – Ninguém fala por falar.

Pausa.

O AGENTE – Ninguém cala por calar.

Ela olha para mim

com censura.⁴⁴⁰

Sobre o trecho selecionado, o pesquisador argumenta não se tratar apenas de apropriação do gênero teatral com o tipo de diálogo e o uso de orientações para os atores, mas sim uma colocação em xeque das fronteiras entre gêneros. “Não se sabe se a pausa representa realmente um momento em que os personagens ficaram quietos, se é um pensamento do protagonista ou, ainda, se no limite não se trata da construção de uma cena a ser atualizada.” Na página, a palavra “pausa” surge como uma respiração, graficamente separada por um parágrafo acima e outro abaixo. Já a expressão “Ela olha para mim com censura” valeria como uma orientação para a

⁴³⁸ Por exemplo: MARTINS, Rafael. *A imagem na palavra: a representação sob o signo da Esfinge em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli* (dissertação, 2014); JÚNIOR, Milton Sgambatti. *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me faltará* (dissertação, 2013); LIMA, Felipe Crespo. *O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli*. (dissertação, 2014); SILVEIRA, Guilherme Lima Bruno. *A narrativa visual de Lourenço Mutarelli: o uso fragmentado da linguagem dos quadrinhos em seus primeiros romances gráficos* (dissertação, 2014).

⁴³⁹ Por não ter como foco principal a intermedialidade, preferi adotar genericamente a denominação de “história em quadrinhos”, sabendo da possibilidade de outras, como *graphic novel* e romance ilustrado, exploradas em parte das pesquisas sobre o autor citadas na bibliografia desta tese. No exemplo, usei “histórias ilustradas”, pois há quadros grandes, de uma página, com texto informativo embaixo, sobretudo no início do livro.

⁴⁴⁰ *O natimorto*, p. 54.

personagem/atriz ou, considerando a coincidência entre protagonista e narrador: “pode ser apenas uma interpretação da visão de mundo do Agente.”⁴⁴¹

Na direção da leitura delineada, pode-se inferir que, também para a situação mais comum dos registros gráfico e verbal não se sustenta a delimitação das narrativas como de meios diferentes. E, se em alguns casos há o encontro do que seriam dois campos (como em *O grifo de abdera*, que traz no interior do livro – mas com separação marcada – uma história em quadrinhos de uma das personagens), na verdade, a imbricação não careceria da inserção do quadrinho para ser atestada. A partir do ângulo aberto de uma perspectiva coral, as falas dos livros de literatura do autor bem podem ser, por exemplo, como as comumente usadas em histórias em quadrinhos ou em um roteiro de cinema, a exemplo de *Nada me faltará*,⁴⁴² inteiramente feito de diálogos. Neste livro, a história – mínima, pois misteriosa – vai sendo contada pelo acréscimo de informações de cada personagem: o protagonista, que estava com a mulher e a filha no momento do desaparecimento das duas e diz não se lembrar do que houve, sua mãe, dois amigos próximos e o terapeuta que faz as perguntas. O conjunto de vozes possibilita um acompanhamento do enredo cujo núcleo aqui também permanece desconhecido e, relevante: a narrativa sintoniza com isso com a licença de usar os modos do roteiro de cinema.

Tomando a obra do autor panoramicamente, vê-se grande liberdade nas apropriações em muitas outras situações, conforme já mostrado e como indicado na fala que o narrador protagonista de *O cheiro do ralo* gostaria de incorporar: “Penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei. Tornar meu o que não era meu. Tornar meu o que adquiri”.⁴⁴³ Assim como os maços de cigarros, a rede de apropriação está aí, disponível, sendo a cultura de massa elemento recorrente desta, o que pode ser reforçado com uma situação a mais sobre o narrador de *O cheiro do ralo*, de quem as pessoas dizem ser “a cara do homem do comercial da Bombril” e que tem na televisão e na leitura de alguns livros as únicas distrações fora do ambiente de trabalho.

Ligo a TV. As mesmas coisas diferentes de sempre. No Discovery um homem se aproxima de um jacaré. No Cartoon um desenho que vi. No telejornal um político dá graças a Deus. Vejo uma luta de boxe. No 62 os astros se beijam.

Na parede uma reprodução Rosa e Azul.

(...)

O telefone toca. Acho que atendo antes mesmo disso. Ele diz que sua filha está internada. Ele diz que fizeram lavagem. Ele diz duas caixas de Lorax.

Imagino baldes, repletos de merda e amarelos Lorax.

⁴⁴¹ SOUZA. Lourenço Mutarelli, *a imagem e a palavra: concepções pós-autônomas sobre quadrinhos e literatura*, sequência de citações na p. 63.

⁴⁴² MUTARELLI, Lourenço. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁴⁴³ *O cheiro do ralo*, p. 157.

Ele diz que eu não sou homem. Não sou homem para sua filha. Ele diz que ela tentou se matar. Com os convites na gráfica. No AXN um leão abocanha a cabeça de seu domador. Nunca mais a procure. Fique longe da minha filha. Isso não fica assim.⁴⁴⁴

A informação recebida pelo telefone, a tentativa de suicídio da noiva abandonada pelo protagonista, se mistura à sua recepção para as notícias da televisão. É, na verdade, um *zapping* nervoso que não deixa estabilizar uma imagem única separadamente. Uma espécie de movimento, de onda ou de conformação feita a partir do intrincado de discursos mais uma vez. O livro é, então, pensando em todos os exemplos, como uma superfície de contato para essas inscrições todas, lugar arranhado pelas saliências das diversas referencialidades.

4.6 No palco com as personagens

É intrigante que a forma de expressividade coral dessas literaturas, que, numa primeira observação, é realçadora de um desamparo em relação aos lugares de fala sugeridos por uma obra, conviva com as menções insistentes e diretas ao nome daquele que escreve ou com coincidências com sua biografia. Nas ficções de Lourenço Mutarelli, a evocação ao autor aparece sob mais de uma nuance. Alusivamente, em situações como quando O Agente (*O natimorto*) afirma: “Eu tinha um amigo que era filho de um militar muito severo”,⁴⁴⁵ ou no exemplo da data de nascimento do autor (18/04/1964), transformada em um dos códigos repetidos pelo atordoado Júnior (*A arte de produzir efeito sem causa*); ou mesmo nos distúrbios psíquicos dos protagonistas delineados por um autor com conhecidas declarações sobre suas crises. E também como um experimento de atribuição de papéis – não rígidos – e, a esse propósito, o mais ousado no conjunto da obra dele é *O grifo de abdera*, emaranhado de personagens em torno do tema da autoria.

No citado livro, o autor é um pseudônimo, apenas um nome de fachada que reúne sob si três pessoas: o desenhista (Paulo), o roteirista (Mauro) e um terceiro (Mundinho⁴⁴⁶) que representa, como um ator, o autor de histórias em quadrinhos em suas aparições públicas. Para completar a embolada, o nome “inventado”, adotado por Mundinho em suas atuações como autor é Lourenço Mutarelli. Ou seja, o autor não existe separado, é falso, mas está presente no

⁴⁴⁴ *O cheiro do ralo*, p. 23-24.

⁴⁴⁵ P. 52. Em muitas entrevistas, Lourenço Mutarelli revela que seu pai era delegado de polícia. Na narrativa, a identidade do amigo depois se revela ser a do próprio narrador.

⁴⁴⁶ A mesma personagem aparece em *A arte de produzir efeito sem causa* como um dos poucos interlocutores de Júnior no ambiente externo. Mundinho aí é um frequentador contumaz de bares e responsável pelas apostas do jogo do bicho na vizinhança do pai de Júnior.

lugar da coincidência com o nome “real” como a dizer que a implosão dele pode ser uma prova da sua existência.⁴⁴⁷ Ou como a indicar certa desierarquização entre real e ficcional.⁴⁴⁸

Uma das crises mostradas em *O grifo de abdera* diz respeito à convivência do trio envolvido em torno do nome do autor de histórias em quadrinhos, mas há outra instalada com a morte de um entre eles, o desenhista. Sem contar mais com o parceiro, Mauro (aquele que escrevia os textos) arrisca-se na carreira individual e chega a publicar um livro em prosa, *O cheiro do ralo* (mesmo título de estreia de Lourenço Mutarelli na literatura), mas age em espelho com um duplo até aí desconhecido (Óliver), indicando, em um outro nível de dependência, que ele jamais é autor sozinho. Ao novo elemento da trama, Óliver, é atribuída a história em quadrinhos experimental encartada no livro que nos chega para leitura. Enquanto o título “real” publicado é emprestado à ficção, figura-se a situação invertida: a personagem assina os quadrinhos. Vale mencionar que na folha de rosto de *O grifo de abdera* aparecem as seguintes assinaturas, uma abaixo da outra: “Lourenço Mutarelli/ Mauro Tule Cornelli/ Oliver Mulato/ Raimundo Maria Silva”.⁴⁴⁹

Ademais, as referidas menções nessa obra às dificuldades para concluir um livro⁴⁵⁰ e à situação financeira dos escritores dialogam também com um retrato descrito da situação do mercado editorial – texto e contexto em acenos mútuos. E o narrador caleidoscópico repete palavras que poderiam ser tributadas ao Lourenço Mutarelli de carne e osso: “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 minha idade, sofre algo que afeta de forma irreversível sua vida.”⁴⁵¹

O assunto está também em *Jesus Kid*, história de Eugênio, escritor de livros de bolso – do tipo banguê-banguê –, em péssimo momento profissional: sua remuneração é baixa, o editor pressiona por novidades, e um novo escritor disputa seu lugar na editora. Como paliativo, ele

⁴⁴⁷ Na referência, a imbricação é maior pelo fato conhecido na vida do autor de que ele se afastou dos quadrinhos e os retomou no livro em questão com uma história em quadrinhos enxertada no texto em prosa.

⁴⁴⁸ Tal tema, das relações entre tais figuras na obra, é o foco da dissertação “‘*Fechem este maldito livro*’: a insuficiência da escrita em *O grifo de abdera*”. CASTANHO, Renata Manoni de Mello (2018). O trabalho destaca três níveis de leitura do livro, representados pelas três vozes assim nomeadas “O protagonista (e duplo do narrador), Oliver Mulato; o narrador Mauro Tule Cornelli; e o autor encenado Lourenço Mutarelli”.

⁴⁴⁹ O jogo de duplos vai longe na obra. Outro exemplo é a página final de apresentação do autor com informações sobre Lourenço Mutarelli acompanhadas por uma foto na qual ele está em primeiro plano e, atrás de si, um insinuado duplo, com camisa igual à dele – trata-se do ator Nilton Bicudo, não mencionado nas credenciais.

⁴⁵⁰ Ilustra a própria situação do autor que aceitou convite para passar temporada em Nova York, com a incumbência de escrever uma ficção para integrar um projeto da Companhia das Letras, e teve o primeiro livro recusado. A situação é relatada em *O grifo de abdera*, nas páginas finais em que o narrador se cola a uma figura de autor comentando questões de escrita e publicação: “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.” *O grifo de abdera*, p. 254. (O livro-pagamento do projeto, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* só saiu em 2019, onze anos depois.)

⁴⁵¹ *O grifo de abdera*, p. 253.

aceita a proposta de se fechar em um hotel por três meses, sem possibilidade de sair, para escrever um roteiro sobre crise criativa. Também Eugênio tem um companheiro inusitado, um amigo imaginário, Jesus Kid, o herói dos seus livros, que se alimenta do vigor do escritor e, em contrapartida, oferta-lhe o estoque de aventuras. Por via do humor e da autodepreciação, concorre para evocar a figura do escritor o ancião com o mesmo nome do autor, Lourenço, inválido em sua cadeira de rodas, cuja única ação visível é mexer os olhos. Também chamado “Boneco de cera”, esse senhor vive no hotel aos cuidados da enfermeira Nurse que se torna namorada temporária do protagonista. O idoso é o observador privilegiado, porém mudo, dos lances íntimos do casal.

O escritor está em cena, mas, tal qual suas personagens com corpos fragilizados, ele também não aparece de modo glorioso. Dos exemplos vistos até aqui, ele corresponde ou a alguém em dificuldades com seu meio, ou a uma referência cifrada, ou a uma figura de fachada ou ao boneco vivo-morto que a tudo observa sem condições de intervir. Sua presença não é impositiva, mas quase interrogativa a respeito do que nós também poderíamos desejar saber: a ordem das coisas. As pontuações do autor instigam uma convivência da pessoa que lê com questões que dizem respeito ao universo daquele que escreve ou, simbolicamente, com sua sombra (data de aniversário ou menção à família) ou figura associada, como ocorre com o Boneco de cera.

Vemos aqui algo que Reinaldo Laddaga⁴⁵² delineou como um tipo de intimidade e que o leva a conceber as obras contemporâneas não como um painel a dividir as instâncias de feitura e fruição, mas como uma “janela ou tela”. Apesar de ser o mediador entre o artista e o âmbito de leitura, o objeto artístico (o livro, em se tratando de literatura) não se apresenta como impenetrável. “Estética de laboratório” é a hipótese de leitura de Laddaga para um conjunto de objetos artísticos atuais. A experiência de leitura dos textos contemporâneos apresenta-se, na visão dele, como similar à visita ao estúdio de um pintor. A pessoa espectadora entra na obra por meio do vislumbre das questões ligadas à feitura; e isso se mostra em muitíssimas possibilidades, mas sempre com a figura do artista que se deixa insinuar em diferentes elementos da obra, autoinquirindo-se em relação a seu fazer. Claro que o mostrar se dá no âmbito da falsidade e da simulação. É, afirma Laddaga, uma exibição “em condições controladas”: “Um artista se expõe, mas não pretende que aquilo que exhibe seja sua nudez definitiva. Sabe que todos suspeitamos que isso não é possível.”⁴⁵³ O laboratório da obra é, simultaneamente, exposto e labiríntico.

⁴⁵² *Estética de laboratório*. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (publicado originalmente em 2010)

⁴⁵³ *Estética de laboratório*, p 13.

Laddaga notou como os textos contemporâneos se dirigem à pessoa que lê com “maneiras da confissão, a revelação das circunstâncias pessoais, os gestos e disfarces do grande teatro da apresentação de si mesmo, a enumeração aberta das próprias e prosaicas opiniões”⁴⁵⁴ – ele fala especialmente de textos que não são diretamente narrações de memórias ou opiniões pessoais. Seria o que foi mencionado há pouco para os livros de Lourenço Mutarelli. E o que também se pode afirmar para os de Elvira Vigna nos quais as narradoras protagonistas repetem falas sobre suas dificuldades de narrar o que se põem a apresentar. Tal dificuldade de comunicar o que não será bem detalhado é como um recado a quem lê e é também o coração das narrativas, uma vez que muitos enredos (como os três de Vigna escolhidos⁴⁵⁵) são sobre a busca do que e do como dizer algo a alguém. “E então apertei o que tinha para apertar, com uma raiva nova e tão forte, e o que eu tinha para apertar era o revólver, e como é que eu vou dizer isso para o Nando, o Nando aperta minhas mãos.”⁴⁵⁶ Neste trecho de *Coisas que os homens não entendem*, busca e desvio estão pareados, ao estilo dos outros dois romances dela mencionados aqui, o que na presente narrativa se configura pela frouxa tentativa da protagonista Nita de relatar ao homem com quem ela está envolvida intimamente dois fatos espinhosos: a cena que ela testemunhou do assassinato do irmão daquele e a paixão anterior da narradora pelo pai dos dois. A impossibilidade e, simultaneamente, o ímpeto de narrar é central se tomados todos os livros da autora.

Ela compartilha com as personagens também as ocupações e movimentações. Elvira Vigna, como sua protagonista Nita, estudou desenho em Nova York e, como as narradoras de *Deixei ele lá e vim* e *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, oscilou entre São Paulo e Rio de Janeiro como lugar de morada. Feito a narradora deste último, Vigna se dedicou ao desenho de homens nus⁴⁵⁷ e viveu por 15 anos na mesma região central do Rio de Janeiro em que circula a designer que transpõe as histórias de prostitutas.⁴⁵⁸ Laddaga especula se não se poderia dizer que surgiu quase um “subgênero” ligado ao modo de exposição nas obras: “a patética comédia do escritor que se nos apresenta semimascarado, em meio a seus personagens, que vivem (como ele) em mundos sem forma e, ao se encontrarem, começam a improvisar os

⁴⁵⁴ *Estética de laboratório*, p. 33.

⁴⁵⁵ *Deixei ele lá e vim*, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* e *Coisas que os homens não entendem*.

⁴⁵⁶ *Coisas que os homens não entendem*, p. 119.

⁴⁵⁷ Alguns publicados no livro *Aporias de Astérion*, com ilustrações de Elvira e texto de Ruth Silviano Brandão (Editora Lamparina, RJ, 2004). Elvira Vigna revela que a coleção de desenhos é anterior ao texto e motivou o interesse de uma editora para o projeto de publicação do livro. (In entrevista no projeto *Segundas intenções*, da Biblioteca de São Paulo, realizada em 20/08/2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QWSvZhNGIY>. Consulta em 15/02/2020)

⁴⁵⁸ Segundo depoimento da autora em “A ida e a volta começam a ficar parecidas”. Texto de Carol Almeida. In Suplemento Pernambuco, número 118, de dezembro/2015.

mecanismos pelos quais edificam mundos comuns”.⁴⁵⁹ É um resumo que tenta dar conta da autoexposição nos modos como ela aparece: mundos frágeis feitos em copresença, a partir de matéria vazada.

Em *Coisas que os homens não entendem*,⁴⁶⁰ o deslocamento constante de quem não se estabiliza em uma profissão, nem em um amor, nem em um local físico, insere na conta de Nita reflexões condizentes com as oscilações que são as do universo de Elvira: o insuficiente salário do emprego de jornalista, a precariedade de viver de projetos de ilustração esporádicos ou de inventar para si modos de sobrevivência baseados em uma atividade múltipla. Sendo ou não sendo, poderiam ser coincidências e a condicional é o tempo e o termo da equiparação. “Eu de volta a Nova York, fico por lá, mais um trabalho, tem sempre a possibilidade de mais um trabalho, quando não tem eu invento”.⁴⁶¹

O universo de uma obra sempre terá a ver com o que o autor conhece, mas, neste caso, a diferença – e aqui seguimos Laddaga – é que a preocupação ou a fala do autor se presentificam, sem disfarces, no que ocupa o horizonte da personagem. Então, em situações como as expostas, é como se o escritor falasse em nome próprio sem realizar diferenciações: ele “descreve a circunstância em que se encontra e as coisas que pensa dessa circunstância, no mesmo lugar, na mesma página ou no mesmo livro, em que desenvolve fabulações às vezes extremas, de modo que a nós, seus leitores, poderia parecer que não distingue entre uma coisa e outra.”⁴⁶² A pessoa que escreve aparece, então, no palco junto a suas personagens, bem diferente de dirigi-los à distância.

Então, é uma conformação que se afasta da impessoalidade, como também sustenta Reinaldo Laddaga em posição próxima à de Antoine Compagnon para as literaturas atuais.⁴⁶³ Os dois não vislumbram a retomada do lugar excessivo já conferido ao autor nos estudos literários tradicionais – como peça central a ser decifrada em suas intenções. Ao falar em nome

⁴⁵⁹ LADDAGA. *Estética de laboratório*, p. 60. Dos brasileiros, ele lista, a respeito do subgênero, como uma das antecessoras a obra tardia de Clarice Lispector e, depois, nos últimos de João Gilberto Noll. Entre os mais jovens, Bernardo Carvalho é citado como praticante dessa “modalidade”. Exemplar para ele desse subgênero é a obra dos últimos anos do sul-africano J. M. Coetzee.

⁴⁶⁰ Título tirado de trecho do poeta viajante Luís de Camões: “Cousas do mar, que os homens não entendem, súbitas trovoadas temerosas, relâmpagos que o ar em fogo acendem, negros chuueiros, noites tenebrosas, bramidos de trovões que o mundo fendem” (do canto V das *Lusíadas*, citado sem aviso prévio no livro, à p. 125).

⁴⁶¹ *Coisas que os homens não entendem*, p. 135.

⁴⁶² LADDAGA. *Estética de laboratório*, p. 33-34.

⁴⁶³ *Estética de laboratório* é de 2010. *O demônio da teoria* foi publicado em 1998. Nas reflexões de Laddaga, há um diálogo com o crítico norte-americano Fredric Jameson, que, em seus artigos sobre “pós-modernismo”, publicados a partir de 1982, defendia que o princípio de dissociação corrente na sociedade (ou autonomização) se estreitaria nas artes, reforçando cada vez mais uma ausência dos produtores dos artefatos feitos por eles. No máximo seria possível uma ironia neutra, sem impessoalidade. Laddaga escreve um epílogo dedicado a mostrar que os prognósticos sobre impessoalidade não se confirmaram nas obras atuais que ele analisou. Ver: “Epílogo – Insuficiências do pós-modernismo”, In *Estética de laboratório*, p. 205-221.

próprio, afirma Laddaga, sem realizar os tipos de diferenciação que eram comuns,⁴⁶⁴ os escritores realizam um gesto contrário à modernidade clássica que se orientava pelo “ideal de impessoalidade” (ele nomeia Virgínia Woolf, James Joyce e Franz Kafka). A presença do autor se fazia aí diferentemente, sem o pronunciamento de agora e, especialmente, sem as oscilações, o processamento que é a marca dos que hoje se colocam no texto.

Já Compagnon sublinha a distância, não só temporal, entre a atualidade e o final dos anos 1960, quando Roland Barthes e Michael Foucault abordaram o autor como um personagem moderno, associado ao burguês, e a função-autor como uma construção histórica e ideológica, o que os levou a preconizar, portanto, a “morte do autor”, posição que ia na direção da negação tanto de autoridades quanto da crítica ao prestígio do indivíduo.⁴⁶⁵ Reconhecendo a validade dos continuadores da discussão, da tese antiintencionalista, que “previne contra os excessos da contextualização histórica e biográfica”, Compagnon reivindica a saída da alternativa “falsa” autor ou texto como critérios de interpretação das obras, uma vez que nenhum teria sozinho a chave de significação e, ademais, a literatura “não humana” não está em questão, afirma. “Nossa concepção do sentido de uma obra criada pelo homem difere de nossa concepção do sentido de um texto produzido pelo acaso.”⁴⁶⁶

Apesar de retomarmos pontualmente tal discussão, de modo algum está em pauta focar um tema como a intenção que se localizaria, nos termos das discussões clássicas, entre o sentido original e a significação atual. Antes e reiterando, o ponto de atenção é a recorrência da autorreferência presente nas obras adotadas para análise. E, sempre bom lembrar, o sentido possível não muda a localização suspensa das bases desse tipo de arte. Então, o que desabriga em relação à pessoa que escreve, nas ficções que vemos, não é um autor impessoal ou morto ou que joga para o texto a paternidade. A escrita que não abriga por tantos aspectos citados até aqui, apresenta a figura que escreve como um entre nós.

⁴⁶⁴ Na gênese da prática antiga de transparência do texto, cita Laddaga, está a Poética de Aristóteles que traz a seguinte prerrogativa: “o autor deve falar como autor o mínimo que puder, porque quando o faz deixa de ser um artista”. No que interpreta Laddaga: “A boa narração deveria então ser construída de modo que ao leitor, ao se encontrar com ela, possa esquecer que o que está lendo é o resultado de um ato de escrita realizado por um indivíduo particular em um espaço e lugar também particulares.” *Estética de laboratório*, p. 34 (nota 1).

⁴⁶⁵ Compagnon observa que o momento de “queda” do autor é o da passagem “do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor”. *O demônio da teoria*, p. 68.

⁴⁶⁶ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 93

4.7 Sem arrancar a pele

É preciso reforçar, em face das obras contemporâneas consideradas, que a impregnação do texto com a presença das “falas de si” não franqueia a identidade daquele que escreve. Não é esta que se evidencia, mas sim a dificuldade de fixá-la. Ao ideal de impessoalidade do período moderno é que correspondiam as identidades fortes no que diz respeito a projetos e assinaturas. Sobre tal enfoque, as marcas do autor no contexto atual em vista, em vez de serem selos, são como pegadas.

Reinaldo Laddaga tem suas hipóteses para a presença do autor da maneira descrita:⁴⁶⁷ o interesse pressuposto pela sua vida, sobretudo quando ela se mistura, de diferentes modos, à matéria dos textos de literatura, é uma delas. Uma outra razão, tão antiga quanto a primeira, é inspirada em um modo comum de reputar a pessoa que escreve como praticante de uma atividade na qual residiria uma “forma particular de beleza” relacionada a uma dubiedade: a pessoa se expõe simultaneamente como criadora e como o pobre diabo que, entre as suas misérias, está a de querer expressar-se intimamente, aspecto renovado segundo práticas de autoexposição dos tempos atuais. E há ainda, conforme ele, a desconstrução do papel de administrador previamente constituído, a indicar uma conformidade honesta com a insuficiência, inclusive da sua figura perante a obra criada.

As razões apontadas são pertinentes e, sobretudo a última, se afina bem com as obras em foco. No entanto, mais intrigante para estas investigações é questionar o que tal presença pode indicar no texto. Nas obras que observamos, a referencialidade (no que diz respeito ao autor) muito pronunciada, mas tateante, atarantada e sombreada, acaba por ter dupla conotação: é elemento a demarcar presença e é também configuradora de confusão, de sim e de não. A maneira como o autor aparece e se mistura à cena é, a despeito de remeter ao mundo e às intenções fora do texto, o mecanismo que o leva a se rarefazer como figura de autoridade.

Assim como alguns elementos sempre retomados (veja a decrepitude ou o corpo sem uma parte), entre os textos de Mario Bellatin é comum haver remissão de um em outro “como se todos os livros fossem escritos ao mesmo tempo”.⁴⁶⁸ E a remissão muito frequentemente envolve o nome do autor. Um exemplo: o narrador de *Salão de Beleza* reaparece alusivamente em *Disecado* como a pessoa que contaminou o “interlocutor” Mario Bellatin, resultando na morte deste. Em *Flores*, o nome do autor é inserido na narração de um sonho do “escritor que

⁴⁶⁷ Expostas a partir da p. 48 (*Estética de laboratório*).

⁴⁶⁸ “Mario Bellatin e a potência da desapropriação”. In *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*, p. 82.

protagoniza o relato”: um pássaro negro falante reclama ao sheik líder da mesquita frequentada pelo escritor-personagem o fato de ele não ter contado aos discípulos a “história do olhar do pássaro transparente” (justamente sobre o pássaro negro), “escrita por Mario Bellatin”.⁴⁶⁹

Uma situação como a da morte – sem implicações – do autor transformado em personagem, indicia que a recorrência ao nome não tem a ver com a maneira convencional de tomar a autoria. Wander Melo Miranda sugere que a identidade do escritor Mario Bellatin possa equivaler à do escritor contemporâneo “e lhe dá a materialidade paradoxal de uma palavra vazia”⁴⁷⁰, uma vez que não há esquematismo mental ou mensagem prévia que possibilite ao leitor acessar o que seriam os termos da obra ou o significado da presença do nome do autor. A autorreferência constante jamais é compensatória da ausência da palavra plena ou total:

Como compreensão da natureza espectral do sujeito, leva ao extremo o mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal, e resolve-se numa “singularidade qualquer”. Pode se ler nessa direção o fato de a assinatura Mario Bellatin ser sempre esvaziada, ao mesmo tempo que reafirma, sua reaparição frequente no espaço textual, não uma *persona* ou um alter-ego do autor, mas o traço do processo de articulação entre deslocamento e relocação, desterritorialização e reterritorialização, desaturatização e auratização.⁴⁷¹

A reaparição frequente do nome de quem escreve, do modo como se opera, sempre atualiza um dito não explícito sobre as coisas fugidias em um balanço da incerteza que não é ausência. A observação para a ficção de Mario Bellatin sublinha a frequentação do nome do autor ao espaço textual, ao mesmo tempo em que a assinatura é esvaziada. A alusão ao autor é o que desloca e realoca. Não vem para direcionar, mas é marca de um modo diferente de propor comunicação, convidando a uma desconexão com a busca de sentido via nomes e lugares de costume. Tanto que a menção ao nome próprio comumente se dá em situações profanadoras, no que atualizamos a lista com novos adjetivos: assassinado, desabilitado, criador de uma história não contada, em crise com sua atividade ou como se fosse um nome comercial.

Desviado do papel convencionalmente instituído, mas ainda remetendo para a pessoa física que assina os textos, o autor é o último partícipe da comunidade tecida no encontro do intratexto com o extra, sendo ele e o leitor parte dela. O corpo do autor em cena reforça a exposição mútua dos elementos até porque a vida dele ali é também bioficcional, está para o tecido aberto e plural do encontro na contemporaneidade que essas obras sugerem e suportam.

⁴⁶⁹ BELLATIN. *Flores*, p. 23.

⁴⁷⁰ “Mario Bellatin e a potência da desapropriação”. In *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*, p. 91.

⁴⁷¹ “Mario Bellatin e a potência da desapropriação”, p. 86-87.

Fora do campo próprio e, como vimos, do da personalidade, o aparecer do autor nos conduz a pensar diferentemente a composição de textos ficcionais. Levando em conta a cadeia de discursos que forma o palimpsesto que o autor contemporâneo maneja, quem sabe ele, ou mais ainda, sua autorreferência, estaria mais para uma presença atualizadora, pensamento inspirado em uma fala de Mario Bellatin em edição recente de *Salão de Beleza*. Ele incluiu como recado final sua motivação ao atualizar o livro, vinte anos depois do lançamento: “a meta pode ser entendida como escrever novamente para que a escrita original se mantenha intacta”.⁴⁷² Ele compara o livro a um antigo jardim que recebeu cuidados visando o retorno do esplendor. Os desbastes e transplantes de espécies teriam deixado incólume a escrita “original” que, pensada como reescrita intermitente, deixa escapar a matriz no mesmo lance que parece reforçá-la.

O escritor aí é o jardineiro que retorna a seu canteiro, mesmo que a intervalo de duas décadas, para desbastar comprometido em não fazer notar a modificação. A frequência desse jardineiro, então, seria uma atualização, de um livro em outro, mas também de uma obra em relação à outra obra e a outros discursos incorporados de modo coral. Atualização na acepção descrita por Walter Benjamin em substituição ao progresso como conceito básico do materialismo histórico que ele tentava delinear no trabalho das *Passagens*.⁴⁷³ A atualização está associada aos temas da rememoração (*Eingedenken*) e da citação.⁴⁷⁴ Esta última seria a aproximação de algo que se encontrava distante, uma espécie de evocação – “a moda cita um vestuário do passado como a Revolução Francesa citava a Roma antiga”⁴⁷⁵. Há uma coordenação entre elementos de contextos diferentes e o presente toca – cita – o anterior, de modo que eles constelam em uma nova configuração. Benjamin mobilizava, então, uma crítica à historiografia burguesa, fixada na ideia de continuidade. Na situação presente, a citação atualiza uma referência em outra ou um texto em outro, compondo a fala ampla que tem na figura do autor um ponto sugerido de atualização.

Uma vez que o jardim de Bellatin apareça como sempre o mesmo, a convocação é mais na direção da permanência em um tecido furado, mas provocador de nova percepção; e a progressão não é de acréscimo, mas de revisita – cada nova visita é diferente e deixa algo a

⁴⁷² *Salão de Beleza*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 59 (a primeira publicação foi em 1994).

⁴⁷³ A respeito é o seguinte fragmento: “Pode-se considerar um dos objetivos metodológicos deste trabalho demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia do progresso. Precisamente aqui o materialismo histórico tem todos os motivos para se diferenciar rigorosamente dos hábitos de pensamento burgueses. Seu conceito fundamental não é o progresso, e sim a atualização.” *Passagens*, p. 502; N 2,2.

⁴⁷⁴ Ilustrativo sobre o assunto é o artigo de Georg Otte: “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. In: *Revista de Literatura*. Belo Horizonte, Fac. Letras UFMG. Vol. 4, out. 1996, p. 211-223.

⁴⁷⁵ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, tese 14. In *Obras escolhidas I*, p. 249.

mais no ponto borrado. Nas retomadas, o que sobra da escrita em palimpsesto constela com a nova e assim sucessivamente. Feito o comentário de Elvira Vigna a propósito de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*:

Esse livro é sobre palimpsesto e ele é um palimpsesto no sentido de que as palavras são usadas, aí elas somem. Aí elas são repegadas em outro uso. Então elas têm um rastro daquilo que foi, mas que não é mais. Mudou o contexto, mudou o significado e aí essa ida para a tona de palavras que já foram usadas e que estão vazias é um jogo entre vazios e tracinhos que ficaram.⁴⁷⁶

Levando em conta a figuração material do jogo entre vazios e traços é válido considerar que, em Lourenço Mutarelli e Elvira Vigna, que são também artistas visuais,⁴⁷⁷ a referência englobe essa outra ação de composição, trazendo uma espécie de relevo em alguns momentos. Elvira Vigna insere nas atividades das personagens, com frequência, a prática do desenho.⁴⁷⁸ Os brancos, os traçados, as ilustrações são expressões incorporadas pelas personagens e afins à atividade profissional tentacular dos autores. Nem por isso eles almejam revelar – e mesmo saber – o segredo dos elementos que manejam. Como escreve Nuno Ramos, em *Cujo*, a respeito do artista em face dos materiais do seu ateliê: “Cansei de arrancar a pele das coisas. Dá sempre no mesmo: atrás da madeira, a madeira, dentro do óleo, o óleo, no interior do plástico, o plástico. A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir.”⁴⁷⁹

A respeito dessa mesma citação, o *Indicionário do contemporâneo*⁴⁸⁰ apresenta uma reflexão válida sobre o significado da autorreferência em Nuno Ramos e em muitos autores de literatura contemporânea. Em vez de ir no caminho de valorização da criatividade individual, “essa autorreferência se constitui em procedimento de questionamento subjetivo, de um lado, e de desestabilização das ideias mesmas da obra, de especificidade de linguagem, de autonomia ficcional do artístico, de outro.”⁴⁸¹ O nome do autor que questiona a subjetividade no que narra e em si mesmo, e que balança a ideia de obra isolada e fechada, e de autonomia, é um expressivo elemento de desabrigo que essas obras encarnam. Não é um autor fugidio e ausente. Em oposição, ele desabriga pelo excesso de referências, pelo tanto que aparece em cena. No lugar

⁴⁷⁶ No bate-papo no projeto *Segundas intenções*, da Biblioteca de São Paulo, realizada em 20/08/2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-QWSvZhNGIY>. Consulta em 15/02/2020.

⁴⁷⁷ Além da literatura, Elvira Vigna foi também editora e ilustradora. Lourenço Mutarelli, quadrinista de longa data, experimenta, lembremos, também a pintura e as atividades de ator e dramaturgo.

⁴⁷⁸ Dos livros em vista, a narradora de *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas* é uma designer que faz ilustrações, e a de *Coisas que os homens não entendem* é fotógrafa e estudante de desenho.

⁴⁷⁹ RAMOS, Nuno. *Cujo*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993, p. 39. Como é também artista plástico, as referências ao trabalho com materialidades diversas são constantes em sua obra.

⁴⁸⁰ PEDROSA, Celia [et al]. (org). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. Os verbetes do Indicionário não são assinados, pois os textos passaram pelas mãos de vários pesquisadores.

⁴⁸¹ *Indicionário do contemporâneo*, p. 153-154.

da história do autor ou da referência segura a ele, temos uma peça importante da fábrica do presente (Ludmer) da qual a literatura é, dentre tantas, mais uma a construir.

Antes do cansaço pela retirada vã da pele das coisas, o narrador de *Cujo* (ou uma das vozes presentes no livro *sui generis* de Nuno Ramos) apresentou algumas experiências alquímicas com mistura de elementos. E revelou o interesse em conseguir “que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material protéico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele.”⁴⁸² Pode haver um material protéico resultante do encontro, mas ele permanecerá inominado. As coisas formam algo a ser dito na convivência que se dá quase de modo flutuante, na estranheza de cada uma, sem ir a seus núcleos, sem despir a pele.

Os elementos narrativos coexistem mesmo como as coisas do atelier do alquimista, com misturas banais ou inesperadas, mas não previsíveis. Então, todos os elementos que passam pelo laboratório não se estabilizam. Há permissividade para acolher uma infinidade de referências, mas é tudo passageiro. O que demonstra desinteresse por uma escavação e nega ter a chave, não almeja ser condutor da descoberta do leitor. A relação possível da escrita com seu tempo é uma espécie de zombaria com a reincidência de desimportâncias mal afirmadas (“Me mantenho num lá que nem sei mais se é o lá que foi.”⁴⁸³). Nada é dito inteiro ou com vistas à aceção total. Em sintonia com os materiais que o narrador de Nuno Ramos maneja, não estamos falando de consistências penetráveis ou desvendáveis, apesar de franqueado o laboratório. A expressividade surge por entre os pontos sobressalentes e já não é possível decidir se se refere àquele que fala no momento como narrador que remete a uma fala de si autoral; ou se é em relação a uma intenção antiga, por sua vez, associada à voz de um próximo em outro livro, que se parece arquetipicamente com outras vozes insinuadas no conjunto da obra.

Sendo assim e, repisando o que foi tratado neste capítulo, o coro das muitas vozes, o afastamento de um provável núcleo, a performática indiferença dos narradores, a exacerbação do corpo humano metáfora do corpo profanado e evidenciado do texto, o palimpsesto, enfim, de reescritas que encenam a presença do escrevedor no campo delineado, podem ser apanhados como modos de escrever uma contemporaneidade específica. Assim como ocorre nas ficções de Elvira Vigna e Mario Bellatin, as figuras vistas nos livros de Lourenço Mutarelli sedimentam, a cada nova passada pelos mesmos pontos, um mapa apenas possível de leitura: não conclusivo, sem garantias, desabrigador.

⁴⁸² RAMOS. *Cujo*, p. 9.

⁴⁸³ VIGNA, *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*, p. 42.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na hipótese de afirmar, em vez do ponto final, uma proposta de reinício, eu elegeria para um novo estudo os termos “desabrigo” e “nome”, que surgiram no decorrer deste trabalho e se mostram muito frutíferos para novos desdobramentos. Inicialmente o centro da pesquisa eram as questões condizentes à cidade grande. Havia o objetivo de relacionar o silenciamento das personagens de Lourenço Mutarelli ao descrito por Walter Benjamin em relação aos “choques” constantes do meio urbano que impactam a comunicação da experiência vivida. Os primeiros passos de escrita, então, ensejaram apontar, a partir da realidade brasileira circunscrita das obras, a configuração específica do distanciamento e de um lugar social para os homens retratados.

À época da elaboração do segundo capítulo, calcado na observação da convivência das personagens nos espaços fechados, o que se tomava por silêncio e as causas que moviam o interesse pela vida anterior dos protagonistas, cederam vez à percepção de que existia uma vida narrada com códigos particulares de comunicação, dinâmica e ações correspondentes. Isso não isenta as personagens de serem símbolos de não realização que perderam o passo coordenado com seu tempo. Porém, o que inicialmente foi captado como um fechamento (em relação à cidade) se configurou, do novo ponto de observação, em uma exposição intensa e radical dos protagonistas em um circuito que terminava – ou começava – com o espectral. Este, misto de projeção íntima e assédio exterior, conjugou-se com teorias recentes sobre comunidades.

A partir daí, o tema da identidade negada, via espectro e via modo de constituição das personagens, trouxe uma perspectiva diferente para abordar a literatura. Essa discussão se liga intensamente a dois tópicos benjaminianos: a pobreza de experiência e a função nomeadora da linguagem em detrimento da função comunicativa. As obras podem ser examinadas como construções atuais feitas a partir da assunção da miséria. Elas têm como espelho o sistema social alimentado pelas pessoas do presente, desafiado por discursos que abalam os nomes instituídos, como é o caso dessa literatura. A compreensão assim encaminhada escancarou a doença psíquica das personagens como operador narrativo, sendo característica a apresentação lacunar dos distúrbios.

Depois das considerações sobre imunidade, violência e modos usuais de eleição de nomes, quando tantas negações e reposicionamentos apareceram explicitados, foi possível inferir que o desabrigo apontado por Georg Lukács (*Teoria do romance*) e o descrito em relação a nossos exemplos, podem corresponder no ponto em que tocam no mal-estar do indivíduo, mas a resposta narrativa, em relação ao romance clássico, é muito diferente. A atual, cem anos

depois, leva, como visto, a pensar a unidade sem tomar o indivíduo com seu nome identitário. Em vez de acolher a este e à sua interioridade fraturada, expõem-se no corpo do texto nuances de uma extremada desvinculação, em Mutarelli balizada pela perturbação dos protagonistas.

O desabrigo exibido pelas obras não se conforma como uma ausência. Destituem-se os cheios para dar visibilidade às linhas vazadas que são os contornos desse mundo aberto a infiltrações. A propósito, mostra-se pertinente a escolha de Lourenço Mutarelli pelo espaço fechado como cenário e pelo foco em primeiríssimo plano nas personagens. A lupa propiciada pelo ambiente circunscrito é uma grande ferramenta dessa narrativa, pois amplifica a voz-não-voz das personagens, fotografa os espectros, mapeia na longa permanência o ralo encontrando aí seus demônios alterados pela proximidade, torcidos pela oscilação de quem capta essas nuances. Então, paradoxalmente, estão à mostra aspectos que não cabem na explicação e em uma descrição “fiel” e que só poderiam ser apresentados em uma “escrita do desabrigo”, essa que o arbitrário, o sem nome e sem contenção motivam e afetam.

Retomando a pobreza de experiência em uma interpretação de Roberto Esposito que a conectou às comunidades contemporâneas, vamos afirmar que temos exemplos do que seria a figuração de uma experiência que se faz na situação de sua própria ausência. Ou “fazer experiência com nada”: nada que tenha uma definição, um nome ou uma substância. Nessa perspectiva, os textos literários produzidos por Elvira Vigna e Mario Bellatin, apresentados para o diálogo com os de Lourenço Mutarelli, sinalizam para a validade de buscar ver, em diferentes literaturas, como se reafirma o narrar a partir da exposição nos modos comunitários tratados. E ainda como se reapresenta a pobreza de experiência em enredos igualmente sobre ruínas sociais exacerbadas por meio de suas vivências do corpo.

Pode-se dizer que as obras lidas dos três autores fazem uso da escrita em palimpsesto, em terreno de regravações, sendo a repetição de elementos um dos poucos movimentos palpáveis para a pessoa que deseja realizar um mapa do que é afirmado. Mutarelli, Vigna e Bellatin nos apresentam “traduções em andamento”, sempre em trânsito – seja entre gêneros, seja entre diferentes fases de incidência das doenças, seja entre formas artísticas. Elas se constituem à leitura como um convite sensório, similar à visita ao ateliê de um artista mencionada por Reinaldo Laddaga.

Em vista dessas provocações, é possível dizer que as pesquisas majoritárias sobre a obra de Lourenço Mutarelli (centradas na interface entre as linguagens gráfica e visual) e a nossa coincidem no interesse em afirmar, ao final, sobre o alargamento do campo literário realizado pela literatura contemporânea. Sem desconsiderar a importância da expressão multimodal para configuração dos exemplos analisados, procurei, com esses apontamentos sobre o que faria

desses autores praticantes de uma “escrita do desabrigo”, indicar possibilidades que não se restringem a questões formais. Entre elas, a escolha em mostrar as unidades (em vez de subjetividades) a partir do corpo e os modos de apresentação do corpo em deterioração, mas também o posicionamento do narrador em relação às repetições, os expedientes para desalojar ou esconder o que seria nuclear nos enredos e a presença do autor em cena – não de modo glorioso, mas como um entre nós. Algumas práticas que encaminham para perguntas sobre outras narrativas que, porventura, se alinhem a essas e que possam, em vista de mais exemplos, favorecer a visada de uma configuração possível para as escritas de literatura do presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “Bataille e o paradoxo da soberania”. Revista Outra Travessia/UFSC, Santa Catarina, 2º semestre de 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (livro I). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio: “O Contemporâneo.” In *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009, p 55-75

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia - Inferno*. Trad. Italiano Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALMEIDA, Carol. “A ida e a volta começam a ficar parecidas”. In Suplemento Pernambuco, número 118, dezembro/2015.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: suma ateológica, vol I*. Trad.: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. “As flores do mal”. In *Poesia e prosa: volume único*. Ed organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BARRENTO, João. Walter Benjamin: Threshold, the Border and Method. Olho d’água, v. 4, n. 2, p. 41-51, 2012.

BELLATIN, Mario. *Flores*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo, Cosac Naify, 2009. [original de 2001]

BELLATIN, Mario. *Salão de Beleza*. Trad. Antônio Carlos Santos. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. Trad. Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet; Revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Ed. Brasiliense, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. “Para a crítica da violência”. In *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Editora 34, 2013. (p. 151-156)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Alemão Irene Aron. Trad. Francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

BROCA, José Brito. "Gobineau: convicções e ojerizas ou Arthur-Joseph no 'Deserto' do Novo Mundo" In: BROCA, José Brito. *Românticos, pré-românticos, ultraromânticos: vida literária e romantismo*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. p. 311-315.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

CARNEIRO, Flávio. "Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX" In *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. "Bartleby, ou a fórmula" e "Gaguejou...". In *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Editora 34: São Paulo, 1997, p. 80-103; 122-129.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

ESPOSITO, Roberto. "A primeira imunização é o direito." Entrevista com Roberto Esposito concedida a L'Osservatore Romano e republicada em português in site do Instituto Humanitas Unisinos, 06/05/2020. Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/598664-a-primeira-imunizacao-e-o-direito-entrevista-com-roberto-esposito>. Consulta em 01/07/2020.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Trad.: Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Ed Amorrortu, 2003.

ESPOSITO, Roberto. *Dom e Dever – entrevista com Roberto Esposito*. Cadernos de Leitura, n. 31, Edições Chão da Feira.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2009.

FLORENZANO, M. B. B. 2001. "Pólis e oikos, o público e o privado na Grécia Antiga". In biblioteca virtual do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (Labeca) da USP. Disponível em labeca.mae.usp.br. Acesso em 03/07/2019.

FREUD, Sigmund. "O estranho". In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (edição standard), vol. XVII. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Jaime. "O narrador na literatura brasileira contemporânea". In *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche i iberoamericane*, Milão, v 2, 2012, p 199-221.

HARDMAN, Francisco Foot. “Exposições universais: Breve itinerário do exibicionismo burguês”; “O Brasil na era do espetáculo: Figuras de fábrica nos sertões”. In *Trem-fantasma: A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HIRATA, E. F. V. 2009. “A cidade grega antiga: a pólis”. In biblioteca virtual do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga (Labeca) da USP. Disponível em labeca.mae.usp.br. Acesso em 04/07/2019.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Petê Rissatti, ilustrações de Lourenço Mutarelli. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, 2019.

KAFKA, Franz. “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”. In *Um artista da Fome e A construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KELLER, Alexandra. “Disseminações da modernidade: representação e desejo do consumidor nos primeiros catálogos de venda por correspondência.” In *O cinema e a invenção da vida moderna*. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. Tradução do inglês: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 222-257.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Original de 2010)

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. *Ciberletras*, n 17, jul. 2007.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000 (3ª reimpressão 2007).

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo, Cosac Naify, 2005. [Original de 1853]

MIRANDA, Wander Melo. “Formas mutantes”. In KIFFER, Ana e GARRAMUÑO, Florencia (org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2014.

MIRANDA, Wander Melo. “Pós-crítica e o que vem depois dela”; “Comunidades aleatórias de leitura”; e “Mário Bellatin e a potência da desapropriação”. In *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*. Recife: Cepe, 2019.

MIRANDA, Wander Melo. “Sobre o significado e as formas de criá-lo”. *Pernambuco*, n 144, julho 2018.

MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Devir, 2001 (1ª edição: 1991).

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

MUTARELLI, Lourenço. *Mundo Pet*. São Paulo: Devir, 2004.

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

MUTARELLI, Lourenço. *O teatro de sombras*. São Paulo: Ed. Devir, 2007.

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

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

MUTARELLI, Lourenço. *O natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (1ª edição: 2004)

MUTARELLI, Lourenço. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (1ª edição: 2002)

MUTARELLI, Lourenço. *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Quadrinhos na Cia.).

MUTARELLI, Lourenço. *Diomedes: a trilogia do acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (Quadrinhos na Cia.).

MUTARELLI, Lourenço. *Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli*. Edição de Cezar de Almeida e Roger Basseto. Apresentação de Arnaldo Antunes. Versão em inglês/English translation de Alison Entrekin. São Paulo: Gráficos Burti, 2012.

MUTARELLI, Lourenço. *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NANCY, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. In *Revista de estudios sociales*, Universidad de Los Andes - Colômbia, edição de janeiro 2001, p. 116-118.

OTTE, Georg. “A preciosidade dos farrapos. A transvaloração dos valores em Walter Benjamin”. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.): *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 298-307.

OTTE, Georg. “Baudelaire desabrigado: a questão do espaço em ‘Paris do Segundo Império’ de Walter Benjamin”. In: *Caligrama. Revista de estudos românicos*. v. 2, nov. de 1997, p. 51-61.

OTTE, Georg. *Impressão e expressão – Formas do imediato em Walter Benjamin*. Tese apresentada como requisito para a progressão ao nível de professor titular na Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte, 2016.

OTTE, Georg. “Rememoração e citação em Walter Benjamin”. In: Revista de Literatura. Belo Horizonte, Fac. de Letras da UFMG. Vol. 4, out. 1996, p. 211-223.

PALMIER, Jean-Michel. “Langage et vérité: la nécessité du recours à une théorie de la connaissance”. In *Walter Benjamin: Le chiffonnier, l’Ange et le Petit Bossu*. Paris: Ed Klincksieck, 2006, p. 421-476.

PEDROSA, Celia [et al]. (org). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. São Paulo: Editora 34, 1993.

ROUANET, Sérgio Paulo; PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In *Revista da USP/Dossiê Walter Benjamin*, n. 15, set-nov, 1992.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Um afogado sonhando com salvação’: A doutrina das portas em Franz Kafka”. *Revista Terceira Margem* (online), ano XVII, n. 28 / jul-dez. 2013. p. 261-291.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Walter Benjamin e os sistemas de escritura”. In *O local da diferença: Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 123-140.

SIMMEL, Georg. “As grandes cidades e a vida do Espírito”. In *Revista Maná*, num. 11 (2), 2005, p. 577-591. Tradução de Leopoldo Waizbort.

SONTAG, Susan. *A doença como metáfora, Aids e suas metáforas*. Trad.: Rubens Figueiredo/Paulo Henriques Britto. São Paulo, Companhia das Letras, 2007. (original de 1977)

SOUZA, Ricardo Timm. “Kafka e Josefina ou: a solidão da singularidade”. In *Terceira Margem* (online), UFRJ – ano XVII, n. 28 / jul.- dez. 2013, p. 140-161. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10764>. Consulta em 25/03/2020.

SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. *Jornal O Globo*, 21 set. 2013. Disponível em <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>. Consulta em 21/01/2020.

TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidade y sociedade*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1947.

VIGNA, Elvira. *Coisas que os homens não entendem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIGNA, Elvira. *Como se estivéssemos em palimpsesto de putas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VIGNA, Elvira. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WAIZBORT, Leopoldo. Entrevista. “Simmel hoje: entrevista com Olli Pyyhtinen”, em *Sociologia & Antropologia*, vol 5, nº 1, RJ, jan/abril, 2015, p 23.

SOBRE A OBRA DE LOURENÇO MUTARELLI:

ARAÚJO, Gilberto. “A arte de produzir natimortos”. In Revista Lucero , Berkeley (EUA) nº 20, p. 68-84, 2010.

CANDEIAS, Daniel Levy. *Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Semiótica da Universidade de São Paulo, 2007.

CASTANHO, Renata Manoni de Mello. “*Fechem este maldito livro*”: a insuficiência da escrita em *O grifo de abdera*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

COELHO, Paulo Vítor. *É o cheiro, é o ralo, é o campo: uma análise do caso Lourenço Mutarelli em sua entrada no campo literário brasileiro*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de S.Paulo, 2018.

FARINACCIO, Pascoal. “Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli.” In *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, número 42, jul-dez 2013, p. 241-253.

MARTINS, Rafael. *A imagem na palavra: a representação sob o signo da Esfinge em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

JÚNIOR, Milton Sgambatti. *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me faltará*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.

LIMA, Felipe Crespo. *O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. “‘O cheiro do ralo’ e as contradições do capitalismo”, *Revista Soc. e Cult.*, Goiânia, vol 16, n.2, julh-dez. 2013, p. 351-361.

OLIVEIRA, Joaquim Adelino Dantas de. “*Com as bestas no vale das sombras*”: A questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

PAES, Graziela Ramos. *O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, 2015.

PAZ, Liber Eugênio. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, do Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2008.

PISANI, Heloisa. *O cheiro do ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

SAMPAIO, Camila Pedral [et al]. “A estranha arte de produzir efeito sem causa”. Entrevista com Lourenço Mutarelli. *Ide, psicanálise e cultura*, São Paulo, 2008, 31(47), 170-179.

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

SILVEIRA, Guilherme Lima Bruno. *A narrativa visual de Lourenço Mutarelli: o uso fragmentado da linguagem dos quadrinhos em seus primeiros romances gráficos*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, 2014.

SOUZA, Arthur Dias. *Lourenço Mutarelli, a imagem e a palavra: concepções pós-autônomas sobre quadrinhos e literatura*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal de São Carlos, 2018.

SILVA, Damásio Marques. *Da prosa marginal à literatura underground de Lourenço Mutarelli: O cheiro do ralo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

SILVA, Guilherme Mariano Martins. *Os diálogos interestruturais na obra de Lourenço Mutarelli: hibridismos e experimentações nas fronteiras entre o romance e o romance gráfico*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto, 2015.

VILELA, André Ricardo Freitas Bezerra. *O romance tragicômico de Lourenço Mutarelli*. Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2016.

YABIKU, Leila Toshie. *Um desafio na construção superegoica: Lourenço e o Pai*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

O Cheiro do Ralo. Dir. Heitor Dhalia. Brasil, 2007.

O natimorto. Dir. Paulo Machline. Brasil, 2008.

Quando eu era vivo. Dir. Marco Dutra. Brasil, 2014.

ANEXO

Página inicial dos três romances estudados

O cheiro do ralo:

Soran era um anagrama. Foi isso que ele me disse.

Disse também que pagou um preço muito alto para conseguir o relógio. Ele tirou do bolso de seu paletó uma pataca, toda de ouro.

Notei que um dia ela teve uma tampa, uma tampa de proteção.

Jura que o mesmo pertenceu ao professor Soran.

Eu perguntei quem diabos era Soran.

Ele me disse que Soran era um anagrama. Ele retomou o relógio de minhas mãos e o devolveu ao bolso interno de seu paletó.

E então, quanto vão me dar por ele?

Vinha um forte odor de fossa que subia do ralo e invadia meu nariz. Invadia a sala toda.

Cheiro de merda, é do ralo, afirmei.

Acho que fiquei com vergonha de que ele pensasse que o cheiro vinha de mim.

Ele falou que Soran era um sábio, um visionário. Minhas costas coçavam e eu percebi que, ao olhar o relógio, nem aproveitei para conferir as horas. Eu estava com pressa, mas fiquei sem jeito de olhar no meu pulso.

Posso ver só mais um detalhe nesse seu belo relógio que pertenceu a Sólon? Soran, ele corrigiu. Duas e meia. Não sabia se podia confiar naquela velharia, será que ainda funciona? Quase por instinto, o coloquei no ouvido. Tocava uma bela melodia. Foi o que ele disse. Confirmando que um dia o relógio possuiu uma tampa e que, ao abri-la, a música se fazia tocar.

Ele disse que a música que tocava era a mesma que hoje toca nos caminhões que entregam gás.

Não consegui me conter e conferi, quinze para uma, no paraguaio algemado a meu pulso.”
(2011, p. 9)

O natimorto:

“Entro na estação.

Estação rodoviária.

Estou ansioso.

Corro ao guichê.

Não ao que vende bilhetes,

ao que vende cigarros.

Um maço de Cowboys Light, por favor.

Analiso a frente do maço.

Com receio, viro.

Estampado,

o Natimorto.

Voo até a plataforma de desembarque.

Aguardo ansioso.

Tiro um pequeno bloco de notas.

Mentalizo:

o Natimorto.

Aguardo.

Estudo os novos arcanos.

Creio em meus pensamentos.

Ontem, foi:

“A Rainha despreza o Rei pelo que sai de sua boca”.

E hoje me encontro aqui, esperando a cantora.

Mesmo advertido de que

“Em gestantes, o cigarro provoca partos prematuros e nascimento de crianças com peso abaixo do normal e facilidade de contrair asma”,

acendo um cigarro.

O celular anuncia o chamado, numa velha sonata.

O Agente: – Alô Como vai, Maestro?

O Agente – Tudo, e com você?” (2009, p. 5)

A arte de produzir efeito sem causa:

“O metrô está vazio. Já passa das onze. Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala. Respira com dificuldade pela boca. Seu rosto parece uma máscara. A máscara do desengano. Ou do engano? O maquinista ou uma gravação anuncia a próxima estação. Júnior nunca conseguiu descobrir quem anuncia as estações. Levanta com dificuldade e salta. Caminha de maneira letárgica, mecânica, como se algo o empurrasse, com esforço. Carrega uma pequena mala e quarenta e três anos mal-dormidos. As escadas rolantes já foram desligadas. Júnior escolhe a escada. A cada passo parece brotar um novo degrau. Respira pela boca. Rapidamente surge um segurança e adverte que não é permitido sentar na escada. Júnior estende a mão. O homem, vestido de preto, o ajuda. Júnior termina a escalada com o auxílio do corrimão. Júnior se arrasta por uma rua deserta e mal iluminada. Três garotos surgem das sombras e caminham silenciosos atrás de seus passos. Disparam num repente, derrubando Júnior no meio-fio, e fogem levando a bagagem. Júnior caído na sarjeta, numa água empoçada, com o supercílio aberto. Júnior desata a chorar. Chora sem som e sem lágrima.

0270100424. Diodo negativo. Como se nada tivesse acontecido, Júnior se levanta e segue. Na mesma rua, trezentos metros à frente, aperta um interfone preso no portão de um prédio.

- Quem?
- Seu José do 51.
- Quem devo anunciar?
- Júnior.
- Nuno?
- Júnior.
- Nuno?
- Não! Júnior!
- Bruno?
- Júnior!” (2008, p. 11)