

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Graziela Ramos Paes

**“Eu sou como o polvo”: Lourenço Mutarelli e o *curriculum mortis* na sociedade do
desempenho**

Juiz de Fora
2023

Graziela Ramos Paes

“Eu sou como o polvo”: Lourenço Mutarelli e o *curriculum mortis* na sociedade do desempenho

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de doutora em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Paes, Graziela Ramos .

"Eu sou como o polvo": Lourenço Mutarelli e o curriculum mortis na sociedade do desempenho / Graziela Ramos Paes. -- 2023.
187 f. : il.

Orientador: Alexandre Graça Faria
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Lourenço Mutarelli. 2. Imagem. 3. Curriculum mortis. I. Faria, Alexandre Graça, orient. II. Título.

Graziela Ramos Paes

"Eu sou como o polvo":

Lourenço Mutarelli e o *currículum mortis* na sociedade do desempenho

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 17 de maio de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - Membro Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva - Membro Externo

Universidade do Estado do Amazonas

Profa. Dra. Lia Duarte Mota - Membro Externo

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Lucio José de Sá Leitão Agra - Membro Externo

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Humberto Fois Braga - Suplente Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo - Suplente Externo

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Cristian Arão Silva de Jesus - Suplente Externo

Universidade de Brasília

Prof. Dr. John Fletcher Couston Junior - Suplente Externo

Universidade Federal do Pará

Juiz de Fora, 12/05/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graça Faria, Professor(a)**, em 17/05/2023, às 20:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lia Duarte Mota, Usuário Externo**, em 18/05/2023, às 13:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUCIO JOSE DE SA LEITAO AGRA, Usuário Externo**, em 19/05/2023, às 09:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Allison Marcos leão da Silva, Usuário Externo**, em 19/05/2023, às 18:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anderson Pires da Silva, Professor(a)**, em 24/05/2023, às 20:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1281707** e o código CRC **37697C44**.

DEDICATÓRIA

À traça que primeiro roer as frias pautas desde papel dedico como saudosa lembrança essa tese.

OU

Ao software que primeiro destruir as incorpóreas laudas desde arquivo PDF dedico como saudosa lembrança essa tese.

Agradecimentos

Ao professor Alexandre Faria, meu orientador, pela amizade e escuta, por ao longo desses anos dividir comigo a dor e a delícia dessa tese que é também parte de meu *curriculum mortis*.

Aos meus PAES: Jacirene e José; minhas irmãs Daniela, Manuela e Gabriela; à minha prima Mariana. À matriarca de nossa família, Maria Antônia Gomes Paes (*in memoriam*), que muito nos incentivou a jamais desistir dos estudos, mesmo em meio a todas as adversidades.

Ao meu marido, Marcelo Carvalho, e a nossa felina Diamantina, por estarem sempre ao meu lado em todos os momentos que marcaram as muitas das etapas desse processo.

À Ana Luisa Carvalho, pelo apoio no período do processo de seleção para o doutorado, sobretudo quando tive que escrever a prova com o braço direito quebrado.

A Paulo Sérgio Malheiros, pelas conversas, hospedagens em Belo Horizonte, e por todo o interesse que sempre demonstrou por minha caminhada na pós-graduação.

Aos amigos que me acolheram com sua escuta, incentivo e eventual abrigo ao longo desses anos de doutorado: Carolina Kossoski, Júlia Gama, Inna Nangoi, Bruno Andrade, Patrícia Ferreira, Valquíria Luna, Taciane Couto, Agostine Braga e Marcos Arão.

Ao professor Allison Leão, pelo contínuo norte de ideias que me fez ter nos últimos quinze anos, pela amizade sempre renovada a cada final de ano nos encontros em Manaus.

A professora Graciela Ravetti (*in memoriam*) que muito contribuiu com sugestões para esta tese na fase da qualificação.

Aos funcionários do PPG Letras Juiz de Fora, pela generosidade com todas as burocracias acadêmicas.

Aos funcionários da biblioteca da Câmara Municipal de Salvador, em especial ao senhor Guilherme Santiago. Viva os espaços públicos e pessoas que fazem os livros e a leitura resistirem!

À CAPES pela concessão da bolsa de financiamento que possibilitou a produção dessa pesquisa.

A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida, não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. Em suma, o homem comunica-se com os outros; é um “animal político”, não pelo fato de ser um animal social, mas sim porque é um animal solitário, incapaz de viver na solidão. (FLUSSER, 2017, p. 87).

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação sobre a produção ficcional de Lourenço Mutarelli, lançando mão de entrevistas do autor e duas de suas obras de ficção, os livros *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) e *O Natimorto* – um musical silencioso (2009). O objetivo dessa abordagem é refletir sobre como o autor empreende narrativas performáticas a partir de suas entrevistas, produção gráfica e escrita literária, nas quais emana o tensionamento entre palavra e imagem – essas duas categorias, presentes na obra mutarelliana como um todo, são trabalhadas a partir da adoção de uma postura ética, na qual a emergência da fabulação e do imaginário torna-se essencial na contemporaneidade, uma vez que vivemos numa época na qual as imagens midiáticas se expandem para quase todos os domínios humanos, sobrecarregando nossa capacidade perceptiva e resultando na ausência de consciência sobre nossos próprios corpos. Trazendo como tônica o discurso do fracasso, Mutarelli produz e compartilha continuamente seu *curriculum mortis* (KONDER, 1983) em toda a sua obra. Diante dessas questões, a perspectiva teórico-analítica desta tese lança mão de textos das áreas da literatura, da filosofia e dos estudos da imagem e das mídias.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli. *Curriculum Mortis*. Imagem.

ABSTRACT

This work proposes an investigation into the fictional production of Lourenço Mutarelli, making use of interviews with the author and two of his fiction works, the books *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) e *O Natimorto – um musical silencioso* (2009). The objective of this approach is to reflect on how the author undertakes performative narratives based on his interviews, graphic production and literary writing, in which there is a tension between word and image. These two categories, present throughout Mutarelli's work, are explored from an ethical posture, in which the emergence of fables and the imaginary becomes essential in contemporary times, as we live in a time when media images expand into almost all human domains, overloading our perceptive capacity and resulting in the absence of awareness about our own bodies. Bringing the discourse of failure as a tonic, Mutarelli continuously produces and shares his *curriculum mortis* (KONDER, 1983) throughout his work, with the discourse of failure as its tonic. Faced with these questions, the theoretical-analytical perspective of this thesis makes use of texts from the areas of literature, philosophy and image and media studies.

Keywords: Lourenço Mutarelli. *Curriculum Mortis*. Image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 – A TINTA COMO DEFESA.....	21
1. 1 O exercício de morrer.....	21
1. 2 Mutarelli produz seu <i>curriculum mortis</i>	27
1. 3 Literatura em performance – com a palavra, o corpo do escritor.....	38
1. 4 A visibilidade midiática da literatura.....	48
2 – DO VISÍVEL AO DIZÍVEL EM <i>QUANDO MEU PAI SE ENCONTROU COM O ET FAZIA UM DIA QUENTE</i>	55
2. 1 <i>Quero coisas que estejam impregnadas de processo</i> , diz o autor.....	55
2. 2 Objetos [não] identificados: os elementos ficcionais de <i>Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente</i>	65
2. 2. 1 O álbum fotográfico.....	78
2. 3 Pintura e fotografia como ficção da imagem.....	101
2. 3. 1 A ftopintura.....	117
3 – DO DIZÍVEL AO VISÍVEL EM <i>O NATIMORTO – UM MUSICAL SILENCIOSO</i>	132
3. 1 Evocando imagens através da palavra.....	132
3. 2 A <i>imageria</i> verbal de <i>O Natimorto</i>	138
3. 3 O corpo como peça de resistência.....	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
REFERÊNCIAS.....	180



Sequelas (1998), Lourenço Mutarelli.

Os polvos não podem esperar viver por muito tempo, especialmente porque precisam ser, eles mesmos, predadores ativos. Não podem simplesmente se esconder em um buraco e esperar que o alimento venha até eles. Têm de sair por aí e, quando estão em espaço aberto, ficam vulneráveis. Essa vulnerabilidade faz dos polvos os candidatos ideais aos efeitos Medawar-Williams, que comprimem a expectativa de vida; a duração da vida de um cefalópode foi adaptada ao risco contínuo de não conseguir chegar vivo até o dia seguinte. Como resultado, eles acabaram nessa combinação incomum: um sistema nervoso muito grande e uma vida muito curta. Têm o sistema nervoso grande por causa do que seus corpos sem limitações possibilitaram, e por que precisam caçar enquanto são caçados; sua vida é curta porque a duração de sua vida se ajusta à vulnerabilidade. Essa combinação, inicialmente paradoxal, faz sentido.

Peter Godfrey-Smith. In: *Outras Mentas* – o polvo e a origem da consciência (2019, p. 196).

Por que desenho?

Sempre fui uma figura bastante inexpressiva, um péssimo aluno, uma criança chata e confusa que jurava que um dia iria voar. Era uma criança bem menor que as outras da mesma idade, por isso nunca ousei praticar esportes. Meus amigos sempre foram as formigas. As pessoas ao redor não poupavam esforços para demonstrar o quanto eu era medíocre. Um dia, e isso já faz muito tempo, encontrei um livro de bolso que pertencia a meu pai. Nesse livro havia inesquecíveis ilustrações de Giovanni Battista della Porta. Peguei um pedaço de papel e um toco de lápis e tentei reproduzir aquelas gravuras onde seres humanos se transformavam em grotescos animais. As pessoas a minha volta ficaram impressionadas e assim, pela primeira vez, me senti alguém. Mas, mais do que isso, *percebi que em pequenos pedaços de papel era possível construir um mundo*. Um mundo menos duro comigo. Nesse mundo eu era capaz, capaz até mesmo de voar. Nesse mundo eu me sentia grande, gigantesco. Nesse mundo composto de traços nervosos e pedacinhos de papel eu deixava de ser a criatura, eu era o criador, eu era Deus. O mais incrível é que podendo criar o mundo ideal, o mundo onde eu viveria a maior parte de minhas horas, podendo criar o que quer que fosse, eu preferi construir um espelho. Esse reflete a tristeza e a desilusão de meu mundo. Talvez uma forma de pedir socorro, talvez por só encontrar a paz na tristeza, minha morada. Dessa forma, como numa maldição, acabei preso numa folha feito as imagens que gerava. Mais tarde descobri que poderia devolver a este mundo todo o meu ódio e desconforto. Comecei a drenar todo o pus, meu rancor, minha dor, e aí fui eu quem não quis mais abandonar esse mundo. E, para torná-lo ainda mais cruel, *eu passei a desenhar palavras*.

Lourenço Mutarelli. In: *O livro dos mortos* – uma autobiografia hipnagógica (2022, p. 197-198, grifos meus)

INTRODUÇÃO

Todos sabemos que, ainda crianças, desenvolvemos nosso potencial perceptivo por meio da observação e interação com os objetos e pessoas que nos cercam, nossa prática corporal e imaginação trabalham em conjunto criando um universo de formas que constituem nossa relação com o mundo. Usando uma folha de papel, e alguns lápis coloridos, nos expressamos, criamos desenhos de nossos familiares, nossa casa e de elementos da natureza, rabiscamos todas as superfícies que vemos pela frente, não perdoando nem mesmo as paredes e o chão, para desespero dos mais velhos. Somente depois dessa prática manual, que desenvolve a precisão para segurar esses objetos caligráficos, é que muitos de nós adentram no mundo do código alfabético para aprender a ler e a escrever. O caminho de casa para a escola e a experiência que levamos da escola para casa nos concebem uma nova rotina fora do resguardado mundo familiar, nesse gesto progressivamente acumulamos um referencial de imagens que expandem nossa percepção para além de nós mesmos: é assim que aprendemos com curiosidade a folhear livros e contemplar suas ilustrações, que passamos a prestar atenção nos letreiros, outdoors, placas e tantas formas icônicas de comunicação, que passamos a dirigir inúmeros “por quês?” aos adultos, querendo entender o universo pictórico que passa pelos nossos olhos e flutua em nossa mente.

As formas de percepção que desenvolvemos na infância são marcantes, acompanhando-nos durante a vida. Recordo aqui quando o filósofo José Gil define a experiência da percepção da obra de arte, alegando que esta é um tipo de experiência na qual “o espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar num outro tipo de conexão (que não é uma comunicação) com o que vê, o que faz ‘participar’ de um certo momento da obra” (GIL, 1996, p. 18). O autor associa esse processo da prática artística a uma busca pelo “caos original” das imagens da infância:

Antes da percepção se estabilizar, se fixar à distância e se impor, o mundo da primeira infância organiza-se em torno de vagas sensoriais num turbilhão, imprevisíveis. [...] O artista volta incessantemente a esta massa primitiva. É o seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas; ao mesmo tempo refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens atuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções; esta mescla torna-se então condição da imagem nova, essa imagem vinda sempre não se sabe de onde – porque vinda do caos original que é necessário ao artista reativar sem descanso (GIL, 1996, p. 23)

A reativação desse caos original das imagens da infância está fartamente presente na produção artística de Lourenço Mutarelli. Encontra-se não só em sua literatura e em seus trabalhos com a arte gráfica, mas também em suas entrevistas. Nessas últimas, o autor costuma recordar sua infância para prescrutar as origens de sua relação com as artes, ele reitera em algumas dessas falas que durante a vida escolar era um péssimo aluno. Como desenhista atento que já era nos anos 1960, distraía-se ao olhar a boca e os gestos da professora, e usava seu caderno escolar para desenhar o que via. Com o objetivo de que Mutarelli prestasse atenção no “conteúdo” das aulas, seu pai passou a enumerar as páginas do caderno para que o filho não arrancasse as folhas para desenhar. Ele então passou a desenhar na carteira escolar, como declara em entrevista:

[eu] desenhava na carteira, que dava para apagar. Mas o desvio não era pelo desenho. Era para ver os detalhes, *focar em coisas que me raptavam*, não é que eu decidisse: “vou olhar”. *Mas, de repente, estava olhando*. Faço isso ainda hoje. Tem uma coisa curiosa em relação ao desenho. Sempre quis entender por que algumas pessoas param de desenhar. Toda criança desenha, e bem – adoro desenho de criança – então queria entender por qual razão para. Usei meu filho de cobaia e descobri que ele parou de desenhar quando aprendeu a escrever. É muito mais rápido escrever “montanha” do que desenhá-la. [...] Acho que um artista é o que consegue dar vida a qualquer coisa inanimada e consegue continuar brincando. [...] Não é a questão da infantilidade, de não querer crescer, mas a de *não atrofiar uma sensibilidade*. Você vai adquirindo outras, sem perder essa (MUTARELLI, s/n, grifos meus)¹.

Todo o processo artístico de Mutarelli foi marcado por formas de experimentação – alegando desconhecer materiais para desenho, testava o que tinha ao alcance, foi assim que durante muito tempo pintou usando tintas para tecido e também remédios: “todos os remédios que tinham cor, e que eu tomava, eu usava para pintar. Trabalhei em uma farmácia e experimentei todos os remédios, até anticoncepcionais, nem sabia o que era isso. Disse: ‘quero tomar todos’. Aí tive uma reação alérgica e quase morri”². Como vemos, ao contrário de muitos que pararam de desenhar e pintar ainda na infância, Mutarelli continuou se aventurando nos traços e cores, e faz isso até hoje, em seus quase 59 anos de vida. Mesmo que não publique em livros tudo o que produz como material gráfico, suas mãos continuam *praticando* essa sensibilidade, como é possível acompanharmos amiúde nas fotos e vídeos em suas redes sociais. Em *stories* do Instagram, há vídeos de Mutarelli desenhando curvado em uma mesinha de estudos. Em alguns desses vídeos é possível ver o autor, iluminado por uma

¹ Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n47/v31n47a26.pdf>> Acesso em: 30 Jul 2020.

² Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026> Acesso em: 30 Jul 2020.

lâmpada amarelo quente, enquanto desenha em seus cadernos, ao fundo ecoa uma música minimalista dentro da “jaula” – o apelido dado ao claustrofóbico quartinho de sua casa, lugar de trabalho em que há anos produz várias de suas obras³.

Atualmente as relações humanas são permeadas pelas mídias eletrônicas, uma infinidade de informações brotam de dentro de televisores, notebooks, tablets, celulares, etc., e nesse contexto as imagens espalham-se desmesuradamente. Nossa exposição ao universo visual mudou muito em pouco tempo e vem mudando ainda mais a vida das novas gerações. Os pequenos dedos das crianças hoje aprendem com destreza, mesmo antes do processo de segurar um lápis ou giz de cera, a dominar o *touchscreen* das telas ou os botões dos aparelhos; seus pequenos olhos nem sempre se mostram atentos ao ambiente ou às pessoas ao redor: familiarizados a uma tela, mostram-se fixados no celular ou no tablet, aparelhos que inclusive já são fabricados com linhas destinadas ao público infantil. Segundo pesquisas da SBP (Sociedade Brasileira de Pediatria), o uso excessivo de telas pode causar às crianças problemas de saúde mental, tais como ansiedade e depressão; transtornos psiquiátricos, como déficit de atenção e hiperatividade, transtornos da imagem corporal, problemas auditivos, entre outros⁴.

Mas a vida diante das telas não se apresenta só para as crianças. Jovens, adultos e cada vez mais idosos passam horas do dia na frente da tela do celular. Esses aparelhos estão dentro de nossas casas trazendo todo tipo de conteúdo audiovisual, independente de fatores sociais ou econômicos. Em 2017, uma pesquisa divulgada pelo IBGE constatou que cerca de 92% dos domicílios brasileiros têm ao menos um telefone celular, ao passo que apenas 66% têm acesso à saneamento básico⁵. Esse dado nos mostra que muitos cidadãos brasileiros ainda não

³ Em entrevista, Mutarelli comenta sobre sua “jaula”: “É um quarto e banheiro, minúsculo, quase um útero. Quando estava dedicado ao trabalho de ilustração, devido ao fato de ter tintas no local, tive de colocar uma grade. Ao interromper o processo de quadrinhos, foquei na literatura e retirei a grade. Mas tinha uma plaquinha que coloquei na porta na qual estava escrito ‘proibida a entrada de pessoas estranhas’. Era uma piada. Depois, perdi a placa e procurei outra e, devido ao politicamente correto, só encontrei uma com a frase ‘proibida a entrada de pessoas não autorizadas’. Isso estragou minha piada. Fui num lugar e pedi para fazerem uma nova placa, na qual está escrito ‘proibida a entrada de pessoas estranhas, gatos e gatos estranhos’. E é isso. Trabalho dentro dessa jaula. Ninguém entra lá. Só eu limpo o local, a cada dois anos. Mas é fundamental, para mim, esse trânsito. Quando entro ali, estou em um determinado estado. Quando saio, deixo tudo ali dentro. Tomo muito cuidado para que meu trabalho não contamine a minha casa” Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Lourenco-Mutarelli>> Acesso em: 30 Jul 2020. No documentário “A vida com efeito” (2019), de Eduardo Liron, é possível conhecermos a famosa “jaula” de Mutarelli, assim como outros ambientes de sua casa, apresentados pelo próprio escritor aos documentaristas que o entrevistam. O documentário está disponível em: <https://www.reddit.com/r/brasil/comments/fs3rr1/a_vida_com_efeito_document%C3%A1rio_criado_e_liberado/> Acesso em: 30 Jul 2020.

⁴ Disponível em: <<https://www.sbp.com.br/imprensa/detalhe/nid/sbp-atualiza-recomendacoes-sobre-saude-de-criancas-e-adolescentes-na-era-digital/>> Acesso em: 11 Fev 2020.

⁵ <https://oglobo.globo.com/economia/no-brasil-92-dos-lares-tem-celular-mas-apenas-66-tem-esgoto-tratado-22108160>

usufruem de um direito sanitário fundamental que deveria ser de responsabilidade do Estado. Porém, se esses lugares são esquecidos pelos governos, não são esquecidos pelo sistema de telefonia móvel – esses alcançam os rincões do Brasil, que com seu sistema privado permitem que as pessoas utilizem seus celulares para se comunicarem e usufruírem dos conteúdos e serviços em rede. Em décadas passadas a televisão, que reinou como uma caixa de Pandora de imagens, era o estopim da discussão sobre os impactos dos meios de comunicação em massa. Hoje, mesmo que ainda figure motivo de debate, seu protagonismo foi rebaixado pela internet – sistema capaz de abrigar a própria programação televisiva, e qualquer outra forma de programação visual, dentro de si.

Devemos nos perguntar se realmente vivemos a civilização da imagem ou a civilização do clichê. Os clichês são imagens que supõem um espaço de interioridade. Ou seja, territórios capturados e imóveis, conjuntos e fronteiras estáveis, corpos orgânicos. O grande desafio daquele que produz imagens é justamente saber em que sentido é possível extrair imagens dos clichês, imagens que nos permitam realmente viajar (devir). [...] Se temos dificuldades em viver a história, é porque tudo parece já ter sido programado, preestabelecido, construído, calculado (PARENTE, 2011, p. 18).

Lidamos constantemente com situações programadas. Podemos pensar que somos livres, porém estamos na verdade limitados a um conjunto de possibilidades dadas a priori. Em meio a um cenário dominado pelo clichê da imagem, qual a possibilidade de liberdade para a criação numa sociedade cada vez mais programada? É nesse sentido que as expressões artísticas contemporâneas nos levam a repensar sobre os tradicionais conceitos sobre a arte e as vastas formas de criação. Entram em discussão não somente os novos suportes tecnológicos usados, mas o tema da autoria e da relação do artista com o mercado e as mídias. Trazer tais questões como debate é o que se propõe essa tese, pois ela apresenta a obra de Lourenço Mutarelli, artista multifacetado que, dentro de seu trabalho, promove uma reflexão interessante e necessária sobre a relação entre corpos humanos e imagens.

De quadrinista restrito ao círculo das HQ's, Mutarelli alçou voo nos últimos anos e agora paira em outros campos artísticos, repousando com mais frequência na literatura. Se nos anos 1990 sua carreira se estabiliza com os quadrinhos, a partir de 2002 dá uma guinada com a publicação de romances, sendo o primeiro deles *O cheiro do ralo*. O romance rendeu uma adaptação para o cinema com título homônimo, sob a direção de Heitor Dhalia, e contou com

a participação do próprio Lourenço Mutarelli como personagem. Posteriormente o autor engatou outros papéis e pontas no teatro e no cinema⁶.

No campo das HQ's, entre 1988 e 1996, Mutarelli lançou várias histórias curtas espalhadas em fanzines e revistas alternativas com poucas tiragens. Posteriormente publicou álbuns⁷ de quadrinhos, como *Transsubstanciação* (1991), *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994), *A Confluência da Forquilha* (1997), *Sequelas* (1998), *O Dobro de Cinco* (1999), *O Rei do Ponto* (2000), *A Soma de Tudo Parte I* (2001), *A Soma de Tudo Parte II* (2002), *Mundo Pet* (2004), *A Caixa de Areia ou eu era dois em meu quintal* (2006) e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011). Além dessas produções, Mutarelli lançou *Manaus - Cidades Ilustradas* (2013), livro ilustrado derivado de um projeto que resultou numa série com treze volumes, feitos por diferentes quadrinistas nacionais e estrangeiros, tendo como tema as cidades brasileiras. Também foram lançados pela editora Pop, por meio de financiamento coletivo, os *Sketchbooks de Lourenço Mutarelli* (2015), um box com cinco cadernos em edição fac-símile, abrangendo desenhos, colagens, anotações, rascunhos e outros registros que apontam para o vasto processo criativo do autor. Como escritor literário, além de *O cheiro do ralo*, Mutarelli escreveu *O Natimorto – um musical silencioso* (2004), *Jesus Kid* (2004), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e os demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010), *O grifo de Abdera* (2015), *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (2018) e *O livro dos mortos: uma autobiografia hipnagógica* (2022).

⁶ No teatro, Lourenço Mutarelli atuou em peças como *Música para ninar dinossauros* (2010), com direção de Mário Bortolotto, e *Nunca feche o cruzamento* (2010), webepeça dirigida e adaptada por Renata Jesion a partir do texto de Lucimar Mutarelli. No cinema, o autor paulistano já participou como ator em produções adaptadas de suas obras: além do papel de segurança da loja no filme *O cheiro do ralo*, ele protagonizou o caça-talento de *Natimorto*, de Paulo Machline (2009), longa baseado no romance *O Natimorto – um musical silencioso* (2004), e fez uma pequena participação como um taxista em *Quando eu era vivo*, de Marco Dutra, baseado no romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2008). Além das produções citadas, vale lembrar sua participação nos filmes *É proibido fumar* (2009), *Chamada a cobrar* (2012) e *Que horas ela volta?* (2015), todos dirigidos pela diretora Anna Muylaert. O autor também participou de outros filmes posteriores a esses.

⁷ Na dissertação de Liber Paz (2008) sobre Lourenço Mutarelli, intitulada “Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006”, o pesquisador adota a terminologia *álbum* para situar algumas produções de Mutarelli. Adoto este termo nesta tese a partir da explicação contida em sua dissertação: “A palavra *álbum* é empregada aqui tendo em mente seu frequente uso no meio dos quadrinhos para se referir a publicações de dimensões ‘grande’ (geralmente formato maior que o *comic book* tradicional de 17x26 cm) e encadernação geralmente com lombada quadrada (mas há álbuns com grampo), contendo uma história com mais de 36 páginas. O termo *álbum* está bastante relacionado com as publicações europeias. A palavra ‘livro’ aqui empregada refere-se à ideia comum de livro enquanto ‘junção, costurada ou colada, de folhas escritas’ (HOUAISS, 2003). A questão de nomenclatura nos quadrinhos é complicada devido à questão valorativa implícita, na qual os ‘livros’ estariam associados a uma certa ‘qualidade’ literária e os termos tradicionais como ‘quadrinhos’ ou ‘comics’ seriam indissociáveis da ideia de uma obra voltada ao público infantil ou de uma obra de qualidade duvidosa. Daí o surgimento de diversas propostas de novos termos que sejam mais ‘dignos’ e adequados às possibilidades temáticas mais complexas e maduras que o meio oferece. Mas não há concordância entre os próprios artistas e consumidores do meio”. (PAZ, 2008, p. 121).

Além desses trabalhos, Mutarelli publicou *O teatro de sombras* (2007), obra que reúne cinco peças de sua autoria.

Em minha dissertação de mestrado “O realismo performático em *A arte de produzir efeito sem causa*” (2015), a proposta foi investigar o quarto romance escrito por Mutarelli, intitulado *A Arte de produzir efeito sem causa* (2008). Meu ponto de partida foi a presença do insólito, categoria recorrente em todo o conjunto de obras do autor, em contraste com elementos da estética realista presentes na narrativa em questão, tais como o cenário urbano contemporâneo, a violência, o consumo e os contrastes sociais e socioeconômicos dos personagens. Percebi que certos elementos dessa narrativa, em especial “os efeitos de realidade” que moviam a estrutura textual relacionando-a ao enredo da história, eram próximos àquilo que Karl Erik Schøllhammer chama de *realismo performático* (SCHØLLHAMMER, 2012). Minha discussão se estendeu para questões sobre a literatura brasileira contemporânea, o realismo histórico e “novo realismo”, e esboçou alguns aspectos sobre a escrita performática no *corpus* escolhido.

Nesta tese reflito sobre como palavra e imagem se relacionam na produção ficcional de Lourenço Mutarelli, considerando que sua obra traz em si peculiaridades que fazem de seu modo de narrar um campo fértil nos estudos sobre a literatura brasileira contemporânea. Suas obras são um território de possibilidades de diferentes campos artísticos e também trazem reflexões essenciais sobre nossa relação com as imagens midiáticas. O autor constrói imagens usando a palavra, por meio de sua literatura, e em gesto análogo, evidencia o potencial narrativo das imagens por meio de seu trabalho gráfico. No intuito de resgatar como ocorrem esses processos, trago nesta tese o trabalho gráfico *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) e a narrativa *O Natimorto – um musical silencioso* (2004), livros que evidenciam, cada um a seu modo, o trânsito da confecção da escrita e da imagem na obra mutarelliana. Além dessas obras de ficção, trago espalhadas, ao longo de toda a tese, entrevistas concedidas pelo autor em diferentes mídias, a fim de refletir sobre sua conduta como figura pública: essas falas são também aqui consideradas, a partir de uma perspectiva da performance, obras do autor, são formas narrativas onde Mutarelli evoca sua própria arte e lança discussões sobre o papel do escritor e da arte na atualidade. O gesto de levar elementos de sua ficção para os espaços de fala pública, como suas histórias de vida e o discurso do fracasso, são elemento fundamental para compreender a postura ética que marca toda a obra do autor, na qual o corpo do artista pressupõe a criação de presença.

A escolha das obras de ficção supracitadas se dá pelo fato de ambas não possuírem uma fácil adequação às categorizações convencionais do literário. *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* é uma obra que se aproxima mais de um quadrinho, um livro ilustrado, um romance gráfico ou, como o próprio autor sugeriu, um “conto ilustrado”? *O Natimorto* seria um romance ou de um texto dramático? Ou os dois livros não seriam, pelas vias da performance, obras que questionam a necessidade de fronteiras delimitadoras entre os campos artísticos?

A tese conta com três capítulos. O primeiro, “A tinta como defesa”, aborda o *modus operandi* de Mutarelli como artista, levando em consideração a analogia que o autor fez, em diferentes obras, sobre seu gesto com o do polvo⁸: no desenho e na escrita, a tinta é uma forma de defesa para o autor, tal qual faz o polvo quando joga um jato com seu pigmento para se proteger dos predadores. Recorrendo a essa imagem, apresento a trajetória de Mutarelli em sua passagem do trabalho com a imagem gráfica para o trabalho com a literatura, marcado pela dificuldade da aceitação de seu nome pelo mercado, pela crítica acadêmica e até mesmo por seus pares. Nesse sentido, o discurso pessoal de fracasso adotado pelo autor e a ênfase em temas como a dor, a doença e a morte, estão presentes não somente nas narrativas ficcionais de seus livros, mas em suas falas públicas.

Conectando seus problemas pessoais, como a forte depressão que sofreu no início dos anos 1990 e sua dificuldade de sobreviver economicamente da própria arte até hoje, o discurso do fracasso torna Mutarelli um autor que produz continuamente seu *curriculum mortis*, concepção proposta por Leandro Konder (1983), na qual o processo da autocrítica faz com que o sujeito se torne mais propenso a lidar com seus momentos de fracasso. Essas questões levantadas nos conduzem a uma reflexão proposta por Byung-Chul Han (2015), quando discorre sobre a sociedade do desempenho, na qual o sujeito contemporâneo é estimulado à multitarefa e (auto)produção, visando a constante busca pelo sucesso. O tema da performance é apresentado nesse primeiro capítulo através de diferentes autores e suas abordagens conceituais, a fim de pensarmos em como Mutarelli cria narrativas performáticas – na arte gráfica, na literatura, e na sua presença enquanto figura pública nas mídias.

⁸ Essa analogia está presente no álbum de quadrinhos *Sequelas* (1998), na página que consta na imagem de abertura dessa tese, mas é também uma imagem recorrente nas entrevistas do autor, e aparece novamente no romance *O grifo de abdera* (2015): “Alguém me disse que antigamente o nanquim era extraído do polvo... Me parece que o polvo desprendia sua tinta quando se sentia ameaçado. Creio que, quando desenho, eu devolva ao nanquim sua função primitiva. Eu sou como o polvo” (MUTARELLI, 2015, p. 76).

Proponho ainda uma reflexão sobre a importância da leitura da literatura de ficção na atualidade, discutindo a visibilidade que os escritores precisam ter para serem conhecidos/lidos no cenário atual. Desse modo, o corpo do artista, isto é, sua presença performática nas mídias, é necessária para que as artes e seus produtos, sobretudo os livros de literatura, sobrevivam como demanda em meio a uma sociedade que se encontra cada vez mais inclinada à prontidão de consumo dos serviços e conteúdos audiovisuais do mundo digital. Desse modo, a entrevista com escritores é um tema abordado, uma vez que ela é um espaço de infiltração da literatura nas mídias audiovisuais, como aponta Silviano Santiago (2004).

No capítulo dois, “Do visível ao dizível em *Quando meu pai encontrou com o ET fazia um dia quente*” é feita a discussão sobre a relação híbrida entre imagem e palavra nessa obra mutarelliana, que apresenta a história de um filho que conta lembranças acerca de sua família, rememorando sobretudo a figura paterna. O trabalho gráfico da obra apresenta farta presença de ilustrações acompanhadas de sucinto texto escrito – essas ilustrações têm, como mídia primária, pinturas em tinta acrílica feitas artesanalmente por Mutarelli. É interessante notar que o enredo da história não apresenta a associação referencial direta entre o que visualizamos e o que lemos – embaralhadas, as imagens não seguem uma lineariade de sentido que permita fácil compreensão sobre o que é visto, é necessário que o leitor construa suas inferências na leitura. Discutindo alguns aspectos sobre os quadrinhos enquanto gênero, destaco que essa subversão do caráter associativo entre texto e imagem é uma prática que se distancia dos quadrinhos tradicionais (LUYEN, 2011) e, por essa e outras características, o livro acaba causando estranhamento para os leitores acostumados com a estrutura padrão das HQs. Por essa razão, trago os elementos ficcionais presentes dentro da obra para compreendê-la de forma mais abrangente, como a emulação de um álbum fotográfico em seu formato, e o processo de montagem do álbum feito a partir do recurso daquilo que Didi-Huberman (2012) nomeia como *desmontagem*.

Tendo em consideração que a fotografia é usada nessa obra não só como elemento do enredo, mas também como um tipo de imagem-base que Mutarelli usa para compor suas pinturas originais, fotografia e pintura são discutidas a partir dos escritos de Laura González Flores (2011), autora que aponta as proximidades entre os dois campos. Essa proximidade nos dá suporte para pensar sobre o conceito de imagem-ficção (DUBOIS, 2017) – encarar o

fotográfico como potência ficcional, no lugar de seu tradicional *status* de imagem objetiva, foi uma discussão que permaneceu por muito tempo ignorada pelas teorias da fotografia, sobretudo por aquelas desenvolvidas a partir dos anos 1980, presentes em livros clássicos como *Sobre fotografia*, de Susan Sontag (1977), *A câmara clara*, de Roland Barthes (1981) e *O ato fotográfico*, de Philippe Dubois (1984). Em contrapartida aos conceitos desenvolvidos nessas obras sobre objetividade da imagem, são apresentadas outras noções menos discutidas sobre o fotográfico, a partir de obras como *A ilusão espetacular*, de Arlindo Machado (1984), *Filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser (1983), e os textos mais recentes de Dubois sobre a imagem na era digital. Trago também a fotopintura, relatando aspectos históricos que marcaram essa prática, a fim de mostrar que ela é uma técnica evocada por Mutarelli na composição de sua narrativa, principalmente com o aproveitamento de retratos fotográficos que servem de imagem-base para sua pintura.

Por fim, o capítulo três, “Do dizível ao visível em *O Natimorto* – um musical silencioso”, traz uma leitura sobre essa narrativa que traz a solidão, a melancolia, e a necessidade de comunicação nas relações humanas como marcas do enredo, no qual um casal se isola dentro de um quarto de hotel e lá convive entre cigarros, conversas, contação de histórias e advertências de um tarô que o personagem principal inventa, a partir das fotografias presentes nas embalagens dos cigarros. A obra, marcada pelo hidridismo entre imagem e palavra, traz a construção do texto literário de Mutarelli a partir do aproveitamento de imagens gráficas já existentes, que não foram feitas pelo autor (o tarô de Marselha e as fotografias das embalagens de cigarro). Minha abordagem de leitura sobre a obra se dá a partir de uma entrevista de Mutarelli, na qual ele afirma que, cansado de fazer quadrinhos, teve vontade de escrever literatura buscando “evocar imagens através da palavra”⁹. Pode-se afirmar que esse livro é um perfeito exemplo da aplicação de como isso ocorre: dedicando-se à construção de um texto composto somente de diálogos e monólogos, Mutarelli traz, por meio das falas dos personagens e pensamentos do protagonista da narrativa, o universo imaginário e simbólico que permeia as cartas do tarô e as fotografias da campanha antitabagista brasileira. É através desse campo visual evocado no texto que o leitor usa sua imaginação para desvendar os possíveis significados da trama, exercitando sua capacidade de *pensar por imagens*, prática que a leitura de literatura promove, como aponta Ítalo Calvino (1990). Prononho ainda no capítulo uma reflexão sobre a relação entre imagem e corpo, a

⁹ Disponível em: <<http://riscafaca.com.br/perfil/as-mil-faces-de-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 09 fev 2020.

partir das acepções de Hans Belting (2014) e Norval Baitello (2012), a fim de pensar sobre a proposta ética de Mutarelli, enquanto autor, que traz o pensamento e imaginação humana como potências para a criação de imagens fora do repertório das imagens midiáticas.

Minha hipótese nesta tese é a de que Mutarelli, ao trazer à tona seu *curriculum mortis*, por meio de suas falas públicas e obras de ficção, mostra que seu trabalho é construído a partir de uma consciência sobre como funcionam os regimes de visualidade atuais – e como produzir arte nesse contexto, no qual as imagens disputam nossa atenção a cada segundo. O autor trabalha com a imagem para além de seus clichês, buscando, no trato gráfico ou verbal de suas obras, fomentar em seu leitor o exercício crítico, a capacidade perceptiva do corpo, a busca pelo gesto contemplativo que a sociedade do desempenho não nos ensina a ter – esta sociedade assentada na autoimagem e na autoprodutividade. Nesse contexto, o autor resgata em sua obra a fabulação e a força da imaginação como formas de resistência. Somente uma arte comprometida com seu tempo pode nos proporcionar isso, e essa é a arte empreendida por Mutarelli.

1 – A TINTA COMO DEFESA

Lourenço Mutarelli sempre foi movido a erro, e nunca um autor acertou tantas vezes. [...]. Quantos acidentes têm que acontecer para um autor não morrer sufocado ou ficar invisível? [...]. Lourenço parece ter sobrevivido a tudo. Sabe aquele fim do mundo que escrevem nas HQs, ou você vê em filmes e séries? Após o apocalipse, ele estará sozinho e não viveremos para ver outro igual. [...]. Voltando ao apocalipse, Mutarelli não passou pelo fim dos tempos. Ele o fez. Quando Lourenço está sozinho, ele é arte (FERRÉZ, 2019, p. 11-12).

1. 1 O exercício de morrer

Nas entrevistas, ao ser interpelado sobre o início de sua carreira como quadrinista nos anos 1980, Mutarelli relata ter sentido dificuldade em encontrar um espaço nesse meio, por suas histórias serem consideradas “estranhas”. Foi anos depois, com a escrita de seu primeiro romance (*O cheiro do ralo*, de 2002), que o autor constatou que o processo da criação de uma HQ e o processo da criação de um romance diferiam bastante, e isso foi fundamental para a continuação de seu trabalho dali em diante. Investindo nos romances a partir de então, Mutarelli concluiu que escrever em prosa era mais rápido e menos trabalhoso do que produzir histórias em quadrinhos – exemplo disso está na entrevista que concedeu em 2013 para Rogério Skylab, no programa “Matador de Passarinho”, do Canal Brasil¹⁰. Nela, Mutarelli afirma que para concluir um álbum de quadrinhos de 100 páginas costuma levar de dez meses a um ano, trabalhando de 12 a 18h por dia, enquanto na literatura o trabalho era bem menos pesado, um “meio expediente” – a escrita consumia suas manhãs, os desenhos consumiam seu dia inteiro.

Após a publicação de *O cheiro do ralo* Mutarelli deslanchou na literatura como também trafegou pela dramaturgia. Atualmente continua escrevendo, atuando ocasionalmente no cinema e teatro e dando aulas de desenho no SESC de São Paulo. Desde já podemos perceber que não são poucas as atribuições e atividades contidas na carreira de Lourenço Mutarelli – ele é um artista que, mesmo a duras penas, conseguiu estar presente em diferentes mídias, publicar em uma grande editora como a Companhia das Letras, ter suas obras adaptadas para o cinema e teatro e receber prêmios ao longo da carreira artística: um representativo *curriculum vitae* de um artista com visibilidade – além de literalmente se autorretratar em desenho em muitas de suas obras, ele é convidado com frequência para

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xtLqOAtHAP0>> Acesso em: 17 jan 2018.

participar de palestras, congressos, feiras literárias e eventos variados. Conhecemos seu rosto, sua voz e seus trejeitos nas entrevistas constantes que concede, nelas o artista frequentemente relembra o início de sua carreira, fala sobre produção gráfica e escrita, suas influências artísticas, sobre sua infância e suas relações pessoais. Nesta entrevista para o site da Saraiva, ele diz:

Meu começo é muito ligado ao desenho, às artes plásticas em geral. E também aos quadrinhos, que eu lia muito quando era novo, meu pai tinha uma coleção. [...] Começando a me tornar um leitor, a primeira identidade que eu tive foi com Kafka, me marcou bastante na juventude. Era uma influência estética também, eu gostava muito de expressionismo. [...] Comecei trabalhando como desenhista, ilustrador, mas o meu objetivo era fazer quadrinhos. Foi muito difícil encontrar um espaço... Mas acho que a palavra vem invadindo meu trabalho, desde as ilustrações, que eu acabava escrevendo alguma coisa, depois os quadrinhos, até a literatura. Na época, frequentava muito cineclube, em São Paulo. Então, todas essas influências se misturam – tanto a música, o cinema, a literatura, a nossa própria vivência vai se misturando¹¹.

Esse espaço que Mutarelli buscava no início de sua carreira foi difícil de encontrar. Podemos cogitar que isso se deu pelo fato de ter iniciado sua produção com um tipo de quadrinho com traços sombrios, desenhos em preto e branco e narrativas cercadas de aspectos grotescos e expressionistas, em histórias que abordavam traumas, doenças, violência e morte. Esse tipo de produção gráfica era muito diferente das que faziam sucesso no Brasil nos anos 1980, em geral com tiras humorísticas, textos breves, desenhos coloridos e sátiras à política, economia e outros temas relacionados ao país, tendo *O Pasquim* como um de seus principais veículos. Esse período dos anos oitenta é marcado, inclusive, pelas críticas que Mutarelli recebeu de outros colegas do meio, como Laerte – sobre esse episódio ele comenta em entrevista: “minha geração era muito fechada. Tiraram muito sarro do que eu fazia e o Laerte foi um cara que me sacaneou muito, mas foi algo que ele até já pediu desculpas publicamente”¹². Diante das adversidades e recusas editoriais, Mutarelli encontrou em produções alternativas a oportunidade de publicação, a exemplo dos fanzines *Over-12* (1988), *Solúvel* (1989) e *As Impublicáveis* (1990), todos da editora PRO-C, fundada por Francisco Marcatti, outro quadrinista do *underground* brasileiro da época. Ambos, Marcatti e Mutarelli, influenciados por autores americanos como Robert Crumb, criavam quadrinhos com uma estética escatológica, produzindo HQs com limitada distribuição de exemplares – hoje elas

¹¹ Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10415>> Acesso em: 21 Mar 2019.

¹² Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/5-perfil/163-mutarelli- apenas-um-cara-normal.html>> Acesso em: 28 Mar 2019.

são material raro, cobiçado por colecionadores de quadrinhos. Nos últimos anos, alguns dos quadrinhos do início da carreira de Mutarelli têm sido relançados pela editora Comix Zone¹³.

Apesar do formidável *curriculum vitae*, há um ponto interessante que tangencia a vida e obra de Mutarelli: o reconhecimento e o destaque que o escritor dá às suas frustrações, deficiências e fracassos pessoais. Essas características podem ser lidas como elementos presentes em suas narrativas, bem como configuram temas recorrentes em suas falas em entrevistas, palestras e aulas.

Exemplo disso foi a entrevista que concedeu à Folha de São Paulo, em setembro de 2018, na qual o autor alegou estar absolutamente falido: “vivo de aulas que dou no SESC, o que não paga todas as contas. O que ganho com livro é ridículo. Recebo 10% do preço de capa, e ainda pago 27% de imposto de renda. Não tenho dinheiro para chegar até o final do ano”¹⁴. Já em uma *live* no Instagram com a cantora Nenê Altro em abril de 2021, perguntado sobre suas aulas nas oficinas, Mutarelli diz que está nesse espaço para desorientar os alunos: “sou um desorientador, estou lá para desorientar as pessoas”. Questionado por Altro sobre as dificuldades e as possíveis dicas para quem deseja ingressar no campo da literatura, Mutarelli ressalta a questão da precariedade financeira, condição que ele relata viver como escritor e também como artista gráfico.

A primeira dica que eu dou em qualquer palestra ou aula, eu começo dizendo que eu vivo não da minha escrita, nem dos meus quadrinhos, eu vivo das oficinas. O primeiro grande ensinamento que eu dou é que um autor ganha 10% do preço de um livro. Se um livro custa R\$50 eu vou ganhar R\$5, desses R\$5 eu vou pagar 27% de imposto de renda, então eu vou ganhar muito pouco por isso; por outro lado os meus livros acabam trazendo público para minhas oficinas, eu vou continuar sempre de qualquer jeito [...] eu vou fazer de qualquer jeito, contra tudo ¹⁵.

Nesses espaços públicos de fala, Mutarelli costuma lembrar também, como fez em entrevista para o site *Cachimbo de bolso*, seu malogro nos quadrinhos. No segundo ano de faculdade, ele trabalhou para Mauricio de Sousa no estúdio de animação *Black & White*, lugar onde descobriu muitos quadrinhos na gibiteca destinada aos funcionários. De intercalador,

¹³ A editora publicou *Capa Preta*, em 2019, antologia que compila as quatro primeiras HQs de Lourenço Mutarelli, publicadas entre 1991 e 1997 (*Transubstanciação*, *Desgraçados*, *Eu Te Amo Lucimar* e *A Confluência da Forquilha*), todos quadrinhos vencedores do Troféu HQ Mix. Em 2020, a editora trouxe ao público o relançamento de *Mundo Pet*, coletânea de histórias experimentais originalmente produzidas para o site Cybercomix, entre abril de 1998 e outubro de 2000, publicadas posteriormente pela Devir, em 2004.

¹⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/lourenco-mutarelli-publica-seu-livro-favorito-pelo-qual-sofreu-horrores.shtml>> Acesso em: 25 Mar 2019.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CNBP5NsAAFh/?igshid=11t8uowry7wr7>> Acesso em: 03 Abr 2021.

tornou-se cenarista do estúdio, mas pediu demissão após três anos. Com o dinheiro do FGTS comprou material de qualidade e desenhou bastante, sonhando sair na revista *Circo*, famosa nos anos 80 por publicar nomes como Angeli, Glauco e Laerte. Mutarelli “fez os próprios fanzines e os distribuiu. Mas as editoras achavam seus desenhos sombrios demais. ‘Desculpe, só publicamos autores conhecidos e engraçados’. Quando saiu com as tirinhas do *O cãozinho sem pernas* na revista *Animal*, continuou anônimo e com humor pavoroso”¹⁶.



Figura 2 – *O cãozinho sem pernas*. (Mutarelli, 1989)

Já na entrevista que concedeu ao canal do Youtube de Drauzio Varella, em 2017, Mutarelli relata ao médico uma das experiências mais sombrias que teve.

Lourenço: Teve uma brincadeira num aniversário meu. O pessoal fez uma festa surpresa que eu não sabia. Recebi algumas pessoas em casa. Uma menina queria que

¹⁶ Disponível em: <<https://cachimbodebolso.wordpress.com/perfis/mutarelli-qual-sera-a-historia-do-proximo-livro-mutarelli/>> Acesso em: 07 Abr 2019.

eu visse o carro dela, que tinha sofrido um acidente. Ela ficava me incomodando, eu falei então você me leva pra comprar um cigarro e eu vejo seu carro lá. E quando saí, a gente foi abordado por dois caras armados. Falaram que iam levar o carro e eu falei pode levar. Eles disseram vocês dois vão juntos, falei não, leva eu, deixa ela aí. Não, *vamo* levar os dois juntos. Aí me botaram no banco de trás, vendaram os meus olhos e o cara foi fazendo roleta russa na minha cabeça. Eu tinha um amigo místico que falou que, se um dia você quiser morrer de verdade, e se concentrar profundamente nisso, você pode morrer. E eu tentei morrer. Eles falaram que iam abusar da gente, iam torturar, aí eu queria morrer. Fiz um esforço sobre-humano para morrer. E era uma festa surpresa, era uma brincadeira. Quando tiraram minha venda, eu comecei a morrer. Durante quase dois anos, eu fui afundando em uma depressão muito profunda. Foi ótimo depois sair disso, foi incrível, me tornei muito melhor. Não foi culpa deles, foi culpa de um mecanismo de defesa meu.

Drauzio: Não foi culpa deles? Isso é brincadeira que se faça?

Lourenço: É... era uma brincadeira.

Drauzio: Tava bem de amigo nessa fase da vida.

Lourenço: É, era tudo pessoal do Mauricio de Sousa lá.

Drauzio: Só as historinhas pra criança.¹⁷

Mutarelli fala para Varella sobre a “surpresa” que recebeu em seu aniversário de 24 anos, o falso sequestro idealizado por seus colegas de trabalho dos estúdios Mauricio de Sousa, gesto que resultou posteriormente numa das piores fases da vida do autor, quando ele “começa a morrer”: a partir desse evento Mutarelli passou a apresentar um quadro de depressão e síndrome do pânico. Nelson Job, na revista *Cosmos e Contexto*, comenta sobre o caso: “Durante o período de sequestro simulado, ao ser várias vezes ameaçado, Mutarelli decidiu sofrer uma morte psíquica, o que ele chamou de ‘exercício de morrer’ [...]. O que, de fato, possibilitou uma melhoria de sua saúde psíquica ao artista foi seu processo criativo”.¹⁸ Como vemos, além da tônica sobre sua tribulada vida econômica, ao ser interpelado Mutarelli costuma também contar histórias que remetem ao seu passado, como o período de sua vida em que desenvolveu essas doenças e a consequente dependência de medicamentos, como o Lorax, um dos remédios que recebeu dedicatória em seu primeiro quadrinho, como nos lembra Jairo Macedo: “[Mutarelli] dedicaria *Transubstanciação* ‘aos amigos Lorax Lorazepan, Anafranil, Prozac Vinci’ e outros seis medicamentos. Em *Desgraçados*, ele próprio se transmutaria em um alterego degradante apelidado de Lourax Mutarax” (MACEDO, 2016, p. 138).

Mesmo sendo um tema delicado, que desenvolveu traumas no autor, as narrativas do sequestro, do esforço por morrer e dos medicamentos ainda assim continuam sendo assunto em suas entrevistas. No final do ano de 2020, a experiência da possibilidade da morte se

¹⁷ Entrevista concedida à série Drauzio Entrevista, em 23 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Io7rWcnZFcY>> Acesso em: 04 Mar 2019.

¹⁸ Disponível em: <<https://cosmosecontexto.org.br/as-transubstanciaco-es-em-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

aproximou literalmente do corpo de Mutarelli, visto que o autor sofreu duas paradas cardíacas. Nelson Job escreve sobre o evento: “a segunda [parada cardíaca], de acordo com os médicos que o atenderam, durou improváveis doze minutos. Mutarelli não sentiu medo, mas muita dor e serenidade. O ‘exercício de morrer’ ganhou um novo nível [...]. Mutarelli refere-se ao episódio assim: ‘quando eu morri’”¹⁹. Job comenta ainda que essa possibilidade de morte mais direta gerou episódios de insônia no autor que, entre o sono e a vigília, passou a escrever aquilo que chama de “autobiografia hipnagógica”, ideia central trabalhada em seu mais recente romance, *O livro dos mortos – uma autobiografia hipnagógica* (2022). No final dessa obra, Mutarelli coloca todos os prontuários médicos de suas paradas cardíacas.

¹⁹ Disponível em: <<https://cosmosecontexto.org.br/as-transsubstancias-em-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 20 de dezembro de 2021.

1. 2 Mutarelli produz seu *curriculum mortis*

A dicotomia entre vida e morte nos faz refletir sobre a nossa existência – sobretudo nossa consciência corpórea. Dicotomia talvez não seja um termo adequado aqui, uma vez que vida e morte não se opõem, antes, complementam-se. É sobre esse sentido de incorporação entre a vida e morte que Jean-Luc Nancy reflete no ensaio *O intruso*: “isolar a morte da vida, não deixar uma intimamente trançada com a outra, cada uma fazendo intrusão no coração da outra, eis aqui o que nunca se deve fazer” (NANCY, 2000, p. 12). O filósofo escreve o ensaio empreendendo um relato de sua experiência ao passar por um transplante de coração, decorrente da constatação médica de que seu coração “original” já não poderia mais continuar dentro dele.

Nancy reflete que, naquela circunstância de sua doença, seu coração também já era um intruso, uma vez que se fez presente durante quase toda sua vida “tão ausente quanto a planta dos pés na caminhada” (NANCY, 2000, p. 7). Assim, o coração era um órgão que morava dentro dele sem que antes precisasse de atenção, consciência ou imaginação sobre seu funcionamento. Após o processo que viveu decorrente da troca de coração, o filósofo relata: “me descubro mais duplo ou mais múltiplo do que nunca” (NANCY, 2000, p. 10). Nesse sentido, Nancy percebe que na relação entre o “eu” e o “outro” ocorre a intrusão – seja no sentido biológico de um corpo sendo invadido por outros corpos estranhos, a exemplo do câncer que teve após o transplante de coração e, junto dele, os vírus que atacaram sua imunidade; seja no sentido de corpo social manifesto pelas relações humanas, que envolvem a multiplicidade de corpos de diferentes origens, com seus vários modos de estar no mundo.

Tomamos consciência do funcionamento de nossos corpos a partir do momento que somos confrontados com os riscos e ameaças que ele corre, como também pelas mutações corporais sofridas a partir disso: “somos apenas uma flutuação, uma suspensão de estrangeiridade entre estados mal identificados, por entre dores, por entre impotências, por entre deficiências” (NANCY, 2000, p. 24). A partir disso, torna-se possível compreender não somente como o corpo jamais poderia ser algo centrado, orgânico, fechado em si mesmo em suas funções, mas também como nós, sujeitos sociais, jamais poderemos ser totalmente individuais, harmônicos e plenos. O caráter político-ideológico se manifesta na noção de corpo para Nancy, abrangendo um discurso de resistência frente a diferentes formas de totalização. Para ele, nossa existência se dá a partir do fragmentário, dos limites que abarcam

entre corpo e mundo externo, do contato com o estrangeiro e o reconhecimento dele dentro de nós. Nesse sentido os males que afetam nossa saúde nos ajudam a tomar consciência de nossos corpos e ressignificam nossa existência, numa relação dupla entre a experiência da dor física e o sofrimento psíquico. Sobre a origem do termo *doença*, Luis David Castiel explica:

O termo doença provém do latim *dolentia*, com os sentidos conhecidos de falta de ou perturbação da saúde e ideias equivalentes. [...] *Dolentia* também dá origem à ‘dolência’, – ‘mágoa’, ‘lástima’, ‘dor’, ou seja, aspectos relativos a manifestações de ordem subjetiva referidas a sensações e reações de mal-estar, incômodo, desagrado e desprazer. [...] O aspecto crucial, todavia, é o fato de a etimologia latina *dolentia* ser a mesma de *dolere*, ou seja, ‘doer’. Diante dessas constatações, alguns aspectos merecem reflexão. Em primeiro lugar, talvez de modo surpreendente, o estatuto ontológico subjetivo da dor se constitui em um aspecto que provoca muitas discussões no âmbito das neurociências e da chamada filosofia da mente. Em outros termos, dores são sentidas por pessoas como eu. Então, é possível afirmar que epistemicamente a dor é um fato óbvio, porém a forma como a sinto é subjetiva. As dores existem? É possível fazer equivaler as dores que sinto com as dores de outros seres humanos? (CASTIEL, 1999, p. 17).

Castiel nos faz refletir: se a doença é um termo associado à enfermidade física, sua origem também remete a um sofrimento subjetivo, aquele que sente a dor não sabe ou consegue lidar com aquilo que sente, por uma questão de viver essa experiência de maneira solitária, reclusa. Essa é uma das grandes questões que afetam nossa sociedade, principalmente pelo fato de o corpo e suas particularidades terem se deslocado de um âmbito público para uma noção privada, individualista. Castiel, na citação acima, nos lembra que a dor não é somente uma ocorrência associada às enfermidades do corpo físico, ela possui relação direta com nossa subjetividade, com nossa mente, com o modo como pensamos e lidamos com nosso corpo no mundo, e isso repercute na nossa existência física – nesse sentido mais amplo, vemos que esses aspectos acabam não sendo prioridade no discurso da indústria da saúde e do bem-estar. A preocupação com o corpo humano, na contemporaneidade, é sobretudo movida por soluções farmacológicas e técnicas imediatistas, em detrimento de uma preocupação com o sentido subjetivo da dor, com o modo como nos relacionamos com o tempo e o tema da morte. Nancy afirma em seu ensaio: “é preciso, somente, dizer que a humanidade nunca esteve preparada de alguma maneira para essa questão, e que seu despreparo para a morte é apenas a própria morte: seu golpe e sua justiça” (NANCY, 2000, p. 13-14).

Em um mundo capitalista em que o corpo é uma ferramenta de trabalho, qual o anseio pela saúde do trabalhador, por parte das instituições, senão fazer a já desgastada máquina

humana continuar a funcionar? O discurso científico hoje traz a promessa imanente de sanar nossas dores, melhorar nossas vidas e reestabelecer nosso bem-estar no mundo. Diante desse cenário, os males físicos e mentais devem ser a todo custo afastados de nossa consciência sobre nossos corpos, e para isto somos levados quase sempre a antes, literalmente, remediar do que prevenir. Como pensar sobre o corpo, a dor, a doença, o fracasso e a morte em um mundo largamente movido pelo discurso da remediação e da imposição do constante bem-estar, da felicidade permanente?

O século atual é marcado por um domínio tempo-corporal, no qual o corpo passa a sofrer com novas doenças, que já não carregam mais tão somente um fator atrelado à classe social ou questões de higienização, como no passado. A construção do *status* burguês, moldado pelo isolamento e individualismo, gera agora novos tipos de doença, responsáveis por “enfartos da alma”, como nos diz Byung-Chul Han em *Sociedade do cansaço* (2015). Nessa obra, o filósofo sul-coreano empreende uma reflexão sobre a sociedade contemporânea, na qual a subjetividade e a existência dos corpos são levados a novas formas de coerção, gerando diferentes tipos de enfermidade. Ele reflete que cada época apresenta suas doenças fundamentais, e destaca que no século vinte passamos pela época bacteriológica, em que os antibióticos figuraram um método para o tratamento das patologias modernas e instauraram o discurso da defesa imunológica. Esse discurso invadiu o campo social, criando uma época em que a ordem do dia era afastar tudo que fosse estranho: “o objeto da defesa imunológica é a estranheza como tal. Mesmo que o estranho não tenha nenhuma intenção hostil, mesmo que ele não represente nenhum perigo, é eliminado em virtude de sua *alteridade*.” (HAN, 2015, p. 8).

Se em *O intruso*, Nancy nos mostra a consciência da intrusão do estrangeiro a partir da abertura de seu próprio corpo e mente, aqui Han nos mostrará como o discurso imunológico do século vinte foi programado para ir contra qualquer forma de intrusão. Pela imunologia, identifica-se o dentro e fora, amigo e inimigo, próprio e estranho, isto é, as polarizações se tornam nítidas. Han recupera a ideia da sociedade disciplinar de Michel Foucault²⁰ que, com suas formas de controle pelo excesso da negatividade, instaurava o discurso da proibição em instituições como asilos, presídios, hospitais, quartéis e fábricas. O filósofo sul-coreano reflete que o que vivemos em nosso século não está mais ligado ao excesso da negatividade, mas ao

²⁰ In: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

contrário, o excesso da positividade, fruto da atenção que somos levados a dar a nós mesmos a partir do discurso da sociedade do desempenho.

A sociedade de hoje é uma sociedade de academias de *fitness*, prédios de escritórios, bancos, aeroportos, *shopping centers* e laboratórios de genética. A sociedade do século XXI não é mais a sociedade disciplinar, mas uma sociedade de desempenho. Também seus habitantes não se chamam mais ‘sujeitos de obediência’, mas sujeitos de desempenho e produção. São empresários de si mesmos. (HAN, 2015, p. 23).

O ordem do dia agora é o discurso motivacional, que nos faz crer que podemos tudo, basta querermos realizar nossos objetivos e projetos – as redes sociais são um dos espaços onde pupulam ideias do gênero. Somos motivados a sermos nossos próprios líderes, numa busca contínua pelo sucesso. É nessa sociedade que surge a figura do *coach*, profissional capaz de nos ensinar a ser aptos para realizar qualquer atividade em curto período de tempo. Sob essa perspectiva, quem não se adequa ao discurso do desempenho é um derrotado, visto como um indivíduo improdutivo, desse modo, “a sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados” (HAN, 2015, p. 25). O raciocínio que permite que esse discurso seja legitimado se dá na questão da produtividade:

para elevar a produtividade, o paradigma da disciplina é substituído pelo paradigma do desempenho ou pelo esquema positivo do poder, pois a partir de um determinado nível de produtividade, a negatividade da proibição tem um efeito de bloqueio, impedindo um maior crescimento. A positividade do poder é bem mais eficiente que a negatividade do dever. [...] O sujeito do desempenho é mais rápido e mais produtivo que o sujeito da obediência. O poder, porém, não cancela o dever. O sujeito do desempenho continua disciplinado. Ele tem atrás de si o estágio disciplinar. O poder eleva o nível de produtividade que é intencionado através da técnica disciplinar, o imperativo do dever. Mas em relação à elevação da produtividade não há qualquer ruptura; há apenas continuidade. (HAN, 2015, p. 25-26).

Todo esse processo de autocobrança nas relações da sociedade do desempenho fazem sofrerem não mais com a grande ocorrência de doenças que podem ser sanadas por remédios específicos de solução eficaz, mas sim com doenças muito mais complexas e sem uma remediação imediata: as doenças neurais. Estas “não são infecções, mas enfartos, provocados não pela negatividade de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de positividade” (HAN, 2015, p. 8). Han alega que a depressão, o Transtorno de déficit de atenção com síndrome de hiperatividade (TDAH), o Transtorno de personalidade limítrofe (TLP) e a

síndrome de Burnout (SB) constituem uma paisagem patológica das doenças neurais contemporâneas.

Nesse sentido, a imunologia que se prega hoje, diante do cenário de competitividade e individuação, cria barreiras que nos afastam da prática de trocas e intercâmbios nas relações humanas. Nesse contexto nasce um tipo de violência neuronal, que nos causa a sensação de que não somos capazes de explorar todas as nossas potências, tornamo-nos assim sujeitos incapazes de aceitar o fracasso e essa sensação permatente nos torna adoecidos: “o cansaço da sociedade do desempenho é um cansaço solitário, que atua individualizando e isolando. [...] Eles [os cansaços] são violência porque destroem qualquer comunidade, qualquer elemento comum, qualquer proximidade, sim, inclusive a própria linguagem” (HAN, 2015, p. 71). Em suas entrevistas, Mutarelli traz reflexões desse gênero:

Nosso cotidiano é um inferno. É um texto do Kafka. É um absurdo muito grande. A gente vive imerso em senhas, burocracias, a necessidade de provar o tempo todo que nós somos nós mesmos, cobranças de estranhos em redes sociais e por aí vai. Acho que a obra do Kafka nunca foi tão atual com o momento que vivemos. Eu estou com um problema de abertura de empresa porque perdi um documento e não consigo provar que eu sou eu. No entanto, pessoas acessam meu e-mail de outros países, clonam meu cartão e se passam por mim. É insano. Eu não sei mais quantos eu sou.²¹

Nessa sociedade guiada pela posituação do desempenho, o número de casos de depressão cresce exponencialmente em todos os lugares do mundo, o que nos faz refletir que a depressão “é de princípio *um cansaço de fazer e de poder*. A lamúria do sujeito depressivo de que *nada é possível* só se torna possível numa sociedade que crê que *nada é impossível*” (HAN, 2015, p. 28-29). Esta afirmativa de Han nos conduz a um pensamento: será que somos mesmo capazes de fazer qualquer coisa? Ou antes, não seria mais interessante pararmos para pensar a vida a partir do presente, considerando como importantes e necessários também os fracassos cotidianos? Fracassos esses bastante explorados nos discursos públicos de Mutarelli e em sua ficção.

Han nos convida a interromper o fluxo contínuo dos estímulos, controlar o excesso de informações e os impulsos da velocidade que marcam a vida cotidiana. Quando temos nossa atenção voltada a diferentes referentes ao mesmo tempo, nos tornamos seres multitarefados, e é sempre bom lembrar que “a multitarefa está amplamente disseminada entre os animais [...]”.

²¹ Disponível em: <<https://www.updateordie.com/2022/08/11/entrevista-lourenco-mutarelli-o-livro-dos-mortos-%EF%BF%BC/>> Acesso em: 13 Nov 2022.

Trata-se da técnica de atenção indispensável para sobreviver na vida selvagem” (HAN, 2015, p. 31-2). Por essa razão, os animais não desenvolvem o aprofundamento contemplativo no comer e no copular, uma vez que a necessidade de sobrevivência subjaz a qualquer outra atividade. Os seres humanos, ao contrário, pelo tédio profundo criaram a arte, e por ele converteram o comer e o copular à esfera da degustação e do erotismo. A subjetividade decorrente de nossa desaceleração nos tornou animais contemplativos.

Han parece nos conduzir a fazer com que a vida ativa se choque com a vida contemplativa, pois o próprio fazer filosófico só existe em função da ação contemplativa. Portanto “embora o futuro do mundo não dependa do pensamento, mas do poder das pessoas que agem, o pensamento não seria irrelevante para o futuro das pessoas, pois dentre as atividades da *vita activa*, o pensamento seria a mais ativa atividade” (HAN, 2015, p. 48). Exercitando nossa capacidade de pensar chegamos a uma crítica ao desempenho, fator importante num mundo há séculos conduzido pelo mecanicismo das relações trabalhistas e sociais: “a atividade que segue a estupidez da mecânica é pobre em interrupções. A máquina não pode fazer pausas [...] na medida em que lhe falta a capacidade para hesitar” (HAN, 2015, p. 53-4). E é exatamente na hesitação que encontramos o ponto de combate ao pensamento cartesiano que moldou todo o discurso moderno: “a dúvida moderna cartesiana dissolve o espanto [...] Justamente o oscilante o inaparente ou o fugidio só se abrem a uma atenção profunda, contemplativa” (HAN, 2015, p. 35-36). Mais importante do que a corrida constante por um lugar ao sol, deveria ser nossa capacidade de parar, sem culpa, para desfrutar lentamente o calor que ele emana. Entender que a vida carece de pausas.

Na vida acelerada dos dias atuais, em que a vida ativa nos conduz a um cansaço permanente, Han alega que “a perda moderna da fé, que não diz respeito apenas a Deus e ao além, mas à própria realidade, torna a vida humana radicalmente transitória [...] Nada promete duração e subsistência. Frente a essa falta do *Ser*, surgem nervosismos e inquietações” (HAN, 2015, p. 44). Por essa razão, é preciso mudarmos nossa concepção de tempo e de cansaço. Han dialoga com algumas proposições de Peter Hendke para falar sobre um cansaço bem diferente daquele cego e calado: seria o cansaço feliz e reconciliador. Neste,

o cansaço, enquanto um “mais do menos eu” abre um entre na medida em que afrouxa as presilhas do eu. Eu não só vejo simplesmente o outro, mas eu próprio sou o outro e “o outro torna-se igualmente eu”. O entre é um espaço de amizade como in-diferença, onde “ninguém ou nada ‘domina’ ou sequer tem o ‘predomínio’. No tornar-se-menos do eu, desloca-se o peso do ser do eu para o mundo. [...] A gente vê e é vista. A gente toca e é tocada. (HAN, 2015, p. 72)

Este é o único tipo de cansaço que possibilita uma estadia, ou seja, o exercício da contemplação, pois ele não é um estado de esgotamento, mas sim a capacidade de inspirar, ou seja, despertar o espírito. Esses fatores surgem apenas quando se estabelece uma in-diferença nas relações. Esta in-diferença, para Han, é aquela capaz de fazer nascer uma *aura de amizade*. Nela, “o cansaço cria uma amizade profunda e torna pensável uma comunidade que não precisa de pertença nem de parentesco. Homens e coisas mostram-se unidos através de um *e amistoso*” (HAN, 2015, p. 75). Sem dúvida, esta é a comunidade dos simbolismos, em que existe um código compartilhado que faz as pessoas manterem as relações sociais sem preocupações puramente individualistas. Mas, de qualquer modo, essa comunidade só existe a partir da pausa, da necessidade do que o mundo capitalista chama de “perda de tempo”: “depois de terminar sua criação, Deus chamou ao sétimo dia de sagrado. Sagrado, portanto, não é o dia do *para-isso*, mas o dia do *não-para*, um dia no qual seria possível o uso do inútil” (HAN, 2015, p. 76).

A relação entre o corpo e doença é um fator histórico, e que, com o passar do tempo, fez-nos perder uma relação simbólica mais direta entre nossos corpos e o mundo, o que acabou gerando um outro tipo de relação na nossa vivência social: doenças neurais como a depressão, que hoje afeta grande parte da população em todo o mundo. Aqui, inevitavelmente, voltamos à obra de Lourenço Mutarelli.

Com tantos motivos para ser feliz na sociedade do consumo e das maravilhas tecnológicas, o depressivo perde tempo no desfrute dos bens disponíveis. Perde a corrida rumo ao gozo (há sempre alguém gozando mais que ele, acima dele, hierarquicamente), perde tempo, é um perdedor. Como o são a maioria das personagens de Lourenço Mutarelli. Sempre um pouco depressivas, humilhadas, parecem carregar todo o peso do mundo em suas costas [...] na esperança de se protegerem buscam refúgio em lugares fechados, muitas vezes um simples quarto que possa servir como um útero materno, uma proteção contra o mundo exterior. Mas são tentativas que sempre redundam em fracasso, as quatro paredes em fim de contas compoem um espaço claustrofóbico. Também nesses lugares fechados não encontram a proteção desejada. Também neles pesa sobre essas personagens a consciência de estarem perdendo a corrida coletiva dos que, de uma maneira ou outra, conseguiram se adaptar ao atual estágio da sociedade. Essas personagens de Mutarelli, a exemplo dos depressivos (e muitas delas sofrem, de fato, de vários tipos de doença psíquica) colocam em evidência a brutalidade da sociedade contemporânea em suas exigências de rentabilidade, sucesso a todo custo, energia e velocidade nas ações, etc. (FARINACCIO, 2013, p. 246-247).

Diante do posicionamento de Lourenço Mutarelli ao relatar insistentemente nas entrevistas sobre seus fracassos pessoais em narrativas contínuas, ao dividir com os demais

sua depressão e síndrome do pânico, suas tantas dores e “mortes”, chamo atenção aqui não mais para o *curriculum vitae* deste artista, mas para uma prática muito mais próxima daquilo que Leandro Konder nos fala sobre o *curriculum mortis*. Em um artigo intitulado “*Curriculum Mortis* e a reabilitação da autocrítica” (1983), Konder fala sobre o *curriculum vitae* como o documento que registra nossas realizações, na qual colocamos somente os sucessos alcançados – muitas vezes até forjando realizações: “ele [o *curriculum vitae*] é o elemento mais ostensivo de uma ideologia que nos envolve e nos educa nos princípios do mercado capitalista [...] Não devemos confessar o elevado coeficiente de fracasso de nossas existências, porque devemos ser ‘competitivos’” (KONDER, 1983, s/n). Por essa razão, Konder propõe uma contrapartida a essa ideia, convidando-nos a elaborar também o nosso *curriculum mortis*, registrando nele o que não deu certo e exercitando assim continuamente a prática de uma autocrítica, na qual ao mesmo tempo que o indivíduo desenvolve a capacidade de criticar, torna-se também capaz de aceitar ser criticado – inclusive por si próprio: “[ao] elaborar o nosso *curriculum mortis*, assumir autocriticamente os momentos ‘nocturnos’ em que vamos morrendo aos poucos, aumentamos as nossas possibilidades de nos conhecermos e de nos aperfeiçoarmos espiritualmente” (KONDER, 1983, s/n). Para Konder, somente incorporando o negativo à consciência nos tornamos capazes de aprofundar nossa compreensão sobre a vida – isto é, só é possível viver plenamente cotejando a morte. O autor nos lembra que

a sociedade, modernizada, precisa de organização, eficiência. Para obter um emprego, para conseguir uma promoção, fazer carreira, o sujeito precisa exibir suas qualidades, ostentar seus êxitos. [...] A trajetória ascensional de cada um depende dessa peça de literatura, que lembra as antigas epopeias, porque nelas o protagonista – o herói – só enfrenta as dificuldades para poder acumular vitórias. Os obstáculos servem apenas para realçar seu valor. O passado é reconstituído a partir de uma ótica descaradamente “triumfalista”. (KONDER, 1983, s/n).

É interessante notar essa observação de Konder: a relação entre as epopeias e seu caráter “triumfalista”. De fato, o herói épico nos ensina sua grandeza a partir de suas glórias, seu valor reside estritamente nos momentos de vitória. Nos quadrinhos em geral, o arquétipo da figura do herói é uma presença maciçamente usada, e o reflexo desse arquétipo pode ser visto na elaboração das produções de massa atuais – tanto na contínua venda de quadrinhos como os da *Marvel* e da *DC Comics*, populares no mundo inteiro – quanto na adaptação para o cinema dessas e outras histórias de super-heróis, atraindo milhões de espectadores e gerando

alto lucro para as produtoras de cinema. Sobre as escolhas de Mutarelli em relação à sua produção gráfica, Lucimar Mutarelli afirma:

Desde o início da confecção de suas histórias, dos fanzines às publicações virtuais, Lourenço Mutarelli deixou bem claro de que lado está: no dos perdedores. Da trajetória frustrada de Thiago, em Transubstanciação, à busca infeliz de Diomedes, o autor vem construindo uma série de heróis que, em determinados momentos, têm a chance de reconstruir suas vidas mas são sufocados por desgraças maiores do que sua força de vontade e destruídos por seu destino, isolados no cruel caminho da solidão ou resignação. (MUTARELLI, 2000, s/n, grifo meu).

O reflexo das falas públicas de Mutarelli, exercitando seu *curriculum mortis*, encontra profunda correspondência com suas obras. O primeiro álbum de Mutarelli foi *Transubstanciação* (1991), com o qual alcançou reconhecimento nos quadrinhos nacionais. Lançado pela editora Dealer, obteve boas vendas e a edição ganhou o prêmio de Melhor História do Biênio, na I Bienal Internacional de Quadrinhos, ocorrida no Rio de Janeiro. *Transubstanciação* nos apresenta Thiago, um poeta angustiado que só enxerga a possibilidade de liberdade através da morte, esse fato o leva a cometer o crime de parricídio e depois procurar alguém que já o tenha amado para que o mate. Mutarelli cria uma história com sua marca e estilo próprios, isto é, sem os “triumfalismos” dos tradicionais super-heróis e suas jornadas com desfechos restauradores. Sobre a produção de *Transubstanciação*, oriunda da época em que sofria depressão, o próprio Mutarelli narra em entrevista:

“Transubstanciação” foi feito numa época em que eu estava numa depressão profunda, eu lembro exatamente quando eu tive a ideia. No “Réquiem” eu narro a depressão em que passei 3 meses deitado no chão da sala. Na época na TV Cultura estava passando uma série de programas com o Jacques Cousteau. Os mergulhadores entraram nas cavernas subterrâneas, que era um risco muito grande porque eles tinham que levar uma quantidade de oxigênio muito restrita e se eles se perdessem ali não tinha volta. Nesse momento eu pensei: eu tenho que fazer isso comigo. Eu tenho que mergulhar e entender o que é essa loucura que eu estou vivendo. E foi aí que eu tive a ideia do “Transubstanciação”. Não tinha um roteiro, só uma espinha dorsal que eu tinha em mente. Quando eu tinha condição, que conseguia sair do chão, eu desenhava um pouquinho. Fiquei quase um ano fazendo aquela história. Eu estava me tratando também, os remédios foram fazendo efeito e eu fui reconquistando os outros espaços do mundo: da casa, do quarteirão e por aí afora²².

Através desse relato rico em imagens, tomamos conhecimento que o primeiro álbum de Mutarelli foi marcado pela tentativa de sair da “caverna subterrânea” que o autor vivia dentro de sua própria mente, e o reflexo disso está na estética do quadrinho que carrega

²² Disponível em: <<https://blogdomorris.blogfolha.uol.com.br/2014/07/03/o-evangelho-segundo-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 04 abr 2019.

elementos sombrios. Essa estética também foi levada para sua prosa e, tal como ocorreu nos quadrinhos, também não foi fácil a adesão de Mutarelli no cenário da literatura brasileira contemporânea. Quando escreveu *O cheiro do ralo* o autor enviou o material para sua editora, a Devir, que não teve interesse em publicar a obra por acreditar que seu público estava restrito aos aficionados por quadrinhos. Sobre esse fato, comenta Heloisa Pisani: “Em uma visita a Arnaldo Antunes, Lourenço lhe entregou uma cópia do texto. [...] o compositor enviou um e-mail elogiando o trabalho. Sua editora [Devir], então, aceitou publicar a obra com um desenho do quadrinhista como capa e com o texto de [Arnaldo] Antunes na quarta capa – o que lhe daria credibilidade” (PISANI, 2012, p. 26).

A tônica do discurso mutarelliano é a inadequação e o fracasso, é nesse sentido que o autor escreve sobre si (e se autorretrata) em muitas de suas obras, a exemplo daquilo que escreve no prólogo do álbum *Sequelas* (1998), cuja imagem (Figura 1) está no início desta tese: “Alguém me disse que antigamente o nanquim era extraído do polvo. Me parece que o polvo desprendia sua tinta quando sentia-se ameaçado. Creio que quando desene eu devolva ao nanquim sua função primitiva. Eu sou como o polvo”. Ao disparar essas palavras, Mutarelli alegoriza uma noção sobre seu corpo e trabalho, uma vez que a ameaça que o mundo lhe impinge é o que o impele a produzir sensivelmente suas obras – e isso pode ser confirmado em suas entrevistas, como na que em 2012, no programa *Provocações*, Antônio Abujamra indaga se os quadrinhos haviam salvado Mutarelli, e o autor responde: “eu vivia uma fase muito ruim e acho que os quadrinhos me ajudaram a me estabilizar, a seguir em frente”²³. Ao usar as mãos e o nanquim, tal qual o polvo usa seus oito braços e sua glândula de tinta, Mutarelli mostra que escrever e desenhar são formas, sobretudo, de continuar a existir em um mundo caótico.

Reclamar sobre a má remuneração proveniente do trabalho, admitir problemas de saúde e dependência de medicamentos está longe de ser privilégio apenas de escritores – são realidades que hoje fazem parte da vida de milhões de pessoas em todo o mundo. No âmbito da literatura e das artes visuais no Brasil muitos artistas utilizam suas falas públicas para questionar o mercado da arte, incluindo aí justamente a atuação das mídias e da publicidade no mundo contemporâneo. Afinal, é fato que não basta expor ou publicar para que o artista consiga, ao menos, sobreviver de seu trabalho. Nesse sentido, o crítico de história da arte Hans Belting (2012) identifica que

²³ Disponível em: < https://tvcultura.com.br/videos/61961_provocacoes-lourenco-mutarelli-2012.html > Acesso em: 12 Fev 2020.

Instalamos-nos em mundos artificiais, nos quais a arte só tem uma chance se for *menos artificial* do que o seu novo ambiente. Como se sabe, artificial é o oposto de natural. Assim, a arte encontra suas tarefas no mundo do design da vida, onde ela “não funciona” mas rompe com a pura aparência. Hoje a própria imagem publicitária tornou-se uma mercadoria, em vez de simplesmente anunciá-las, e comporta-se em sua estética de maneira quase autônoma, como se não estivesse mais ligada às suas mercadorias: ela vende a si mesma [...]. Essa estratégia da aparência tornou-se rival indesejada da arte. Ela também estetiza nosso ambiente de maneira tão desinibida que arrabata à arte alguns dos seus domínios públicos. Nesse jogo de alterância resta à arte apenas transformar em seu tema a ilusão que é desmentida insistentemente nos produtos publicitários. É um equívoco, portanto, reduzir a questão que perseguimos aqui à cultura de massas como mero motivo da arte: ela própria produziu mídias nas quais rivaliza em estilo com a arte (BELTING, 2012, p. 137-138).

Portanto, diante da artificialidade com a qual a publicidade ganha seu espaço na sociedade, é preciso que as artes encontrem nas próprias mídias formas de romper com a naturalização desse mundo artificial. Hoje, qualquer mortal que disponha de um celular com internet pode fazer vídeos, gerar conteúdos e ganhar algum dinheiro com isso, portanto os conteúdos audiovisuais que fazem sucesso nos *mass media* acabam tendo um grande alcance, sendo consumidos pelo público com muito mais frequência, rapidez e intensidade do que qualquer texto literário (ou ainda, qualquer gênero que se utilize da escrita). A literatura não escapa desses processos tecnológicos, a criação de ficção hoje envolve algum tipo de assimilação das mídias no processo de feitura e difusão da obra. Em decorrência disso tudo, a ficção literária – gênero que demanda ação contemplativa e tempo para a leitura, e a leitura, por sua vez, reivindica um tipo de codificação e dedicação que os meios audiovisuais, pelo princípio do “zapear”, não exigem da mesma forma – precisa abrir suas próprias trilhas para ser “notada” pelo público, para angariar os leitores dispersos nas mídias eletrônicas. A literatura é e precisa de performance para lidar com o cenário das mídias atuais e manter seu domínio próprio.

1. 3 Literatura em performance – com a palavra, o corpo do escritor

Tendo em vista a multiplicidade de abordagens que constituem o que se pode entender sobre performance, falar sobre o tema é sempre um desafio. Uma primeira alternativa é o reconhecimento de que não há uma única definição do termo, do mesmo modo que os estudos sobre performance não oferecem caminhos confortáveis para quem neles percorre – antes, esses estudos convidam o pesquisador a se perder em trilhas, ou ainda, criar suas próprias trilhas. Para Regina Melim, “o termo performance é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo da arte” (MELIM, 2008, p. 7). Já Roselee Goldberg defende que a performance possui uma base anárquica, e por isso “qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material [...] de facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado” (GOLDBERG, 2007, p. 10). Para José Mário Peixoto Santos, “devido à efemeridade e a característica de arte híbrida dessa linguagem, definir, conceituar ou classificar performance é para muitos teóricos uma tarefa árdua e até mesmo impossível. [...] No entanto, o que mais importa para muitos artistas performáticos não são as definições [...]. A ação é o mais importante, o ato de elaborar, exhibir” (SANTOS, 2008, p. 5). Diana Taylor, de forma análoga, nos lembra de que modo a lente metodológica da performance nos permite enxergar eventos *como* performances, isto é, a relevância das ações performáticas em detrimento das classificações que elas podem ter.

Dizer que algo é uma performance significa fazer uma afirmação ontológica, embora localizada. O que uma sociedade considera uma performance poderia ser considerado um não evento em outra. Em um segundo nível, a performance também constitui a lente metodológica que permite que pesquisadores analisem eventos *como* performances. Obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual, por exemplo, são ensaiados e performatizados diariamente na esfera pública. Entender esses itens *como* performances sugere que a performance também funciona como uma epistemologia. (TAYLOR, 2013, p. 27)

Sendo a performance uma epistemologia, logo podemos pensá-la em contato com distintas áreas do conhecimento que vão além da Arte, a exemplo da área de Letras, Linguística, Antropologia, Comunicação, etc. Como lente metodológica, as pesquisas nesse âmbito atravessam “espaços encobertos por disciplinas específicas, abrigo um universo

cada vez maior de noções assimétricas, distantes dos parâmetros curriculares convencionais” (BEIGUI, 2011, p. 28). Ainda assim, Goldberg nos lembra que por muito tempo “a performance fora [...] insistentemente deixada de lado no processo de avaliação do desenvolvimento artístico, sobretudo no que se refere ao período moderno, o que se deveu mais à dificuldade de conseguir situá-la na história da arte do que a qualquer omissão deliberada” (GOLDBERG, 2007, p. 4). Nesse contexto, é importante lembrarmos que as práticas performáticas são bastante antigas, mas não eram reconhecidas como tais ou consideradas dignas de estudo.

Historicamente, Goldberg aponta que as vanguardas artísticas do início do século vinte foram valiosas para a performance, pois a partir delas efetivou-se o experimentalismo decorrente das intersecções entre as artes e o interesse pelo processo criativo que marcava essas produções. Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e a escola da Bauhaus foram movimentos estéticos que trabalharam com a experimentação que mesclava poesia, música, dança, teatro, fotografia e outras formas artísticas. Jorge Glusberg, em *A arte da performance*, denomina esses movimentos como uma “pré-história” do gênero performance, por possuírem alguns pontos de contato com o movimento que alça independência a partir dos anos 70. Glusberg afirma que nesse período “o que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social)” (GLUSBERG, 2005, p. 12). O que estava em jogo ali era a relação entre a arte e o cotidiano, entre a arte e o público – e essa abordagem servia para contestar o motivo dessas categorias terem ocupado, durante tanto tempo, lugares distintos e delimitados.

Goldberg situa a performance como manifestos nos quais a experiência artística é pensada no cotidiano, e por isso ela é uma comunicação que se relaciona com o público, obrigando este a repensar sobre os conceitos de arte e as relações com a cultura. Na mediação entre artista, público e cultura, o corpo é um instrumento indissociável da prática performática²⁴. Para Graciela Ravetti, “a performance possui um germe interno que a constitui

²⁴ É essencial destacar que o corpo é um dos pilares que, ao longo do tempo, manifestou-se em práticas como a Performance Art, Arte da Performance, Happening, Live Art, Lectures e Body Art. O intuito aqui não é fazer uma apuração sobre essas manifestações, mas destacar dentre elas a que talvez seja uma das mais praticadas e importantes a partir dos anos 60, por trazer uma nova leitura sobre o uso do corpo humano na arte: a Body Art. Essa manifestação artística se popularizou na Europa e nos Estados Unidos neste período, tendo o *performer* como indivíduo que utiliza o corpo como forma de expressão, geralmente em apresentações ao vivo, nas quais o espectador pode observar ou até interagir. Segundo Jorge Glusberg, na Body Art a proposta era “desfetichizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi levado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o

de forma sutil [...] o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar esse fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro; entre a produção espontânea; entre o mostrar e o refletir sobre o mostrado” (RAVETTI, 2003, p. 32). Na performance o corpo é um instrumento de comunicação que lança mão de objetos, lugares e contextos, a fim de produzir atos que envolvam presença, num percurso que abarque múltiplos agentes – como aqueles que idealizam a performance e aqueles que dela participam. Por isso, como nos lembra Ravetti, “a performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa” (2003, p. 34).

Diante de tais acepções, percebemos que Lourenço Mutarelli é um artista performático em diversos sentidos – a começar por sua presença em áreas tão distintas das artes, afinal, quantos escritores de ficção no Brasil produzem obras que trafegam entre o desenho, o teatro e o cinema? O conjunto de sua obra abriga trabalhos díspares, e por isso é impossível não identificar a intercessão de diferentes formas de arte na estrutura de suas produções, a exemplo de seus romances, que guardam características que fundem a linguagem dos quadrinhos e do teatro – seja no manejo dos diálogos, seja na presença da imagem gráfica que emerge em meio ao texto narrativo. Além disso, sua produção evoca de várias maneiras os temas da performance ao trazer a lume uma série de conhecimentos ligados aos saberes populares e ao imaginário social, refletidos aqui tanto nos enredos de sua ficção quanto nas histórias que conta em suas entrevistas, pois como assevera Diana Taylor, “o ato de contar é tão importante quanto o de escrever; o fazer é tão central quanto o registrar a memória por meio de corpos e práticas mnemônicas” (TAYLOR, 2013, p. 70).

Sabemos que escritores literários são figuras públicas, e a grande maioria deles exerce várias atividades que vão muito além da escrita de obras literárias. Nos dias atuais, a imagem do escritor está nas mídias de maneira caleidoscópica, e a postura ativa deles nesses espaços de exposição faz com que seus corpos e vozes atuem como produções de presença. A entrevista é uma modalidade que possui carga performática e, nesse contexto, atua não apenas como divulgação do objeto literário, mas também como espaço de construção da ficção como episteme. Por esses motivos, a entrevista tem se tornado cada vez mais um interesse para os estudos literários, sendo matéria de reflexão de teóricos e críticos quanto a questões como a difusão da palavra escrita e a projeção da figura do autor, mesmo que isso nem sempre corresponda à projeção da obra. Se a performance constitui um tipo de epistemologia que está

homem” (GLUSBERG, 2005, p. 42).

presente no modo como os escritores e artistas em geral mostram seus trabalhos, a entrevista literária é de grande valor para a crítica. Nessa esteira, Sérgio de Sá reflete:

O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos media, porque a arte está obrigada a aparecer – ou a resistir, dirão alguns, como [Beatriz] Sarlo – “diante da abundância obscena do mundo audiovisual”. Os contatos se estabelecem entre esse intelectual e um público formado audiovisualmente. As ideias acabam ficando fora do livro, nos media. Os media prevalecem sobre as outras instâncias da sociedade como determinantes de postura, de lugar de avaliação da obra (total, e não apenas o texto narrativo), de esfera solitária de difusão de ideias. Assim, *o prestígio está estreitamente relacionado à capacidade individual para a performance*. O escritor é convocado a falar no lançamento do livro. Concede entrevistas, ganha resenhas. Muitas vezes troca resenhas com os pares. (SÁ, 2010, p. 20, grifo meu).

As entrevistas são uma modalidade na qual o escritor contemporâneo tem a oportunidade de mostrar ao público sua marca autoral, construir uma poética para chamar a atenção para sua obra. Mutarelli anuncia a própria obra a cada aparição em alguma mídia, assim correlaciona sua fala sobre seus diferentes trabalhos com aquilo que narra sobre sua história de vida, que por sua vez está refletida em suas criações ficcionais – basta juntarmos o autor com a produção para vermos essas consonâncias. Tudo isso consiste em ações performáticas que dão vida à produção do *curriculum mortis* de Mutarelli. Ele costuma repetir as mesmas histórias cercadas de fatos macabros e de derrotas, de corpos adoecidos, de problemas financeiros, e esses aspectos acabam se tornando familiares pelos leitores quando pensam no nome do autor. Reforçando a ideia de Konder, “se nos examinarmos com suficiente rigor e bastante franqueza, não poderemos deixar de constatar que somos todos marcados por graves derrotas e amargas frustrações. Vivemos uma vida precária e finita, nossas forças são limitadas, o medo e a insegurança nos frequentam; e nada disso aparece no *curriculum vitae* de cada um de nós” (KONDER, 1983, s/n). Quem conhece as produções de Mutarelli, identifica várias aproximações entre o que narra o autor nas entrevistas públicas e o conteúdo desses temas nas obras artísticas. Isso tudo constitui uma marca autoral dele.

A ficção literária precisa de autoria. Ao contrário da notícia, da publicidade, do filme, em que concorrem vários “autores”, e que não se pode dizer que seja produto de um realizador, a literatura ainda não abriu mão do nome (na capa) e, na verdade, encontra sua força de contenção aí, na apropriação subjetiva de significados (SÁ, 2010, p. 75).

Ademais, Mutarelli atua em peças e filmes, sendo algumas dessas produções baseadas em sua própria obra. O fato de participar atuando ou ajudando na direção de peças e filmes

baseados no que ele mesmo escreve marca a presença e algum tipo de influência do autor em uma adaptação de sua obra. De forma análoga, sua capacidade de improvisação como ator foi o que possivelmente levou a diretora Anna Muylaert a convidá-lo para atuar em vários de seus filmes, dando muitas vezes liberdade para que Mutarelli criasse o texto antes da filmagem ou que improvisasse em diferentes tomadas, como ocorreu em cenas do filme *Que horas ela volta?*, processo que o artista relata em entrevistas nas quais comenta sua participação no longa²⁵.

As aparições públicas em eventos literários, lançamentos de livros, mesas de debates, além da presença nas mídias sociais, fazem de Mutarelli um artista que possui consciência sobre como esses espaços são valorosos para sua obra. O autor utiliza desses mecanismos para estabelecer uma relação entre suas criações e seu público, agenciando a divulgação de seu trabalho. Exemplo disso ocorreu quando, em 2015, meses antes do lançamento do livro *O grifo de Abdera*, Mutarelli criou um perfil no *Facebook*, com o nome de Mauro Tule Cornelli, um dos personagens de seu romance, adicionando na rede social desse personagem inúmeros perfis (inclusive o desta que aqui escreve), além de compartilhar em sua rede pessoal rascunhos dos quadrinhos contidos no romance. Outrossim, nas entrevistas neste período e até hoje, o autor usa um anel com a imagem do grifo de Abdera no dedo médio da mão direita, tal qual os personagens duplos que protagonizam o romance em questão. Esses aspectos mostram que além de carregar no próprio corpo elementos que possuem uma relação direta com sua obra, o autor tece um roteiro de ações que “jogam” com elementos gráficos e verbais de seus livros, sendo facilmente reconhecíveis pelo público que acompanha suas produções. Nesse sentido, segundo Ravetti,

o autor, mediante sua primeira performance como narrador, propõe-se a si mesmo como veículo para a representação das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade e o faz, muitas vezes, mediante o aparecimento do si mesmo, o que confere à escrita uma nuance mais ou menos autobiográfica, confessional ou testemunhal. Trata-se de uma interação entre o público e o privado, o pessoal e o comunitário (RAVETTI, 2003, p. 38).

²⁵ Mutarelli afirma que “essa cena é bem expressiva de como a Anna (a diretora) trabalha com os atores. Filmamos a cena, um diálogo normal, já era o fim da jornada e ela me disse ‘amanhã vamos filmar de novo. Quero tentar alguma coisa diferente.’ E me pediu que preparasse um texto pedindo a Jessica em casamento. Até tentei, mas não estava conseguindo. Resolvi improvisar na hora, e isso me criou um problema com a captadora do som. Ela disse que meu coração disparou e estava batendo muito forte. Mas a cena ficou muito boa. O constrangimento. Camila (Márdila, que faz a filha de Val) é ótima”. Entrevista concedida ao jornal *Estadão*, em 23 de agosto de 2015. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,gostei-tanto-que-chorei-duas-vezes--diz-mutarelli-sobre-que-horas-ela-volta,1748713>> Acesso em: 20 Mar 2019.

Na literatura, cada autor imprime em suas obras um estilo, decorrente do contexto em que escreve e do tipo de sociedade que escolherá exprimir em sua obra. Isso tudo se relaciona com a performance, pois viver em sociedade requer a prática performática, uma vez que os comportamentos, ritos e criações artísticas advêm e se estabelecem por meio dessa prática, são atividades que acompanham a existência humana. Richard Schechner alega que a performance funciona como atos de transferência, nos quais conhecimento, memória e um sentido de identidade social formam o que ele chama de *comportamento restaurado*. Por essa razão, para o autor, as performances artísticas, rituais e cotidianas são “todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Assim, as experiências que adquirimos ao longo da vida podem ser estudadas como performance, pois são decorrentes de comportamentos restaurados, isto é, há ali um caráter de repetição, ainda que inconsciente. Para Schechner:

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi” [...]. As maneiras como uma pessoa desenvolve sua própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças, e rituais. Na verdade, se as pessoas normalmente não entrassem em contato com suas múltiplas personas, a arte de atuar e a experiência de dominação pelo transe não seria possível. A maior parte das performances, da vida cotidiana e das outras maneiras, não possuem um autor apenas. Os rituais, os jogos, e as performances da vida do dia a dia são autoradas por um “Anônimo” coletivo, ou pela “Tradição”. (SCHECHNER, 2003, p. 34).

Como é possível perceber, o comportamento restaurado se relaciona a um conhecimento que herdamos das práticas de tradição de outras pessoas, a um gesto de repetição, porém, ao mesmo tempo que ocorre o contato com essas práticas desse “outro” anônimo, produzimos nossas experiências individuais, geramos marcas dentro dessa tradição. Esse tipo de presença performativa pode ser visto e manifesto na escrita literária e na conduta do escritor, que na contemporaneidade se torna uma figura múltipla, dialogando com vários campos do saber e presente em diversas mídias, desempenhando diferentes funções profissionais e tendo que responder amiúde, em entrevistas, os mesmos tipos de pergunta: “Como você começou sua carreira?”, “Quais autores mais marcaram sua obra?”, “O que você têm produzido?”, “Quem é Lourenço Mutarelli?”. Esses tipos de pergunta levam o escritor a pensar em formas de imprimir em sua fala pública as suas marcas autorais, portanto, o gesto

performático de contar as mesmas histórias com nuances diferentes é empregado por Mutarelli em suas entrevistas, e também na feitura e divulgação de suas obras.

Alex Beigui alega que algumas das características da crítica performativa do texto literário podem ser vistas com “a abertura na universidade para artistas que investigam seus próprios processos de escrita, estudos acerca de temas que extrapolam o universo literário, uso de aportes para além do que pede o objeto [...] busca das marcas biográficas e autoficcionais do artista na obra” (BEIGUI, 2011, p. 31). É interessante notar que, uma das marcas mais presentes nos livros publicados por Mutarelli é a referência às pessoas de sua convivência em sua arte, transformando-os em personagens ou desenhos de personagens, a exemplo de Lucimar, sua esposa, que teve seu nome protagonizando a HQ *Eu te amo Lucimar* (1994), e também Ferréz, Glauco Mattoso e Mário Bortoloto, que aparecem em alguns de seus quadrinhos. Mas essas referências não são usadas predominantemente como formas de “elogio” a esses indivíduos. Mutarelli explica: “geralmente, os vilões são baseados em pessoas que gosto muito e posso brincar com isso. Teve uma época que todo personagem que eu desenhava tinha a minha cara. Colocava uma barbinha e pronto. Aí, comecei a pegar pessoas próximas, fazer uma caricatura da alma, do lado negro de cada amigo”²⁶.

Em muitas das intervenções da prática performática nas artes, o *performer* submete seu corpo a variados processos, muitos deles associados à dor, à violência ou ao esforço físico. Esses gestos desfetichizam o corpo a partir do momento em que nos fazem pensar sobre as limitações e potências humanas, sobre as inúmeras contradições que marcam a existência do corpo no mundo material, sobre a relação dele com o cotidiano, com o mundo urbano, com o mercado e a produção artística – esses gestos evocam a ideia do *curriculum mortis*. Os desenhos, textos escritos e muitas das caracterizações dos personagens nas atuações cênicas de Mutarelli apresentam o contraponto do discurso do bem-estar, tão presente na publicidade contemporânea: personagens sempre doentes, com males físicos e mentais, em sua maioria fumantes e sedentários, como o protagonista com suspeita de neurocisticercose em *A arte de produzir efeito sem causa*: “Júnior percebe que precisa fumar menos, beber menos, comer menos. Corpo são em um mundo enfermo. A máxima de nossos dias: o importante é morrer com saúde” (MUTARELLI, 2009, p. 42). Esses personagens, ao cabo das histórias, parecem não ter uma possibilidade de redenção ou sequer de comunicação

²⁶ Entrevista concedida ao site Universo HQ. Disponível em: <<http://www.universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/3/>> Acesso em: 20 Mar 2019.

com outras pessoas. São sujeitos que são vítimas de exclusão social, seja por terem uma doença, seja por serem violentos, seja por serem desempregados ou terem dificuldade de socialização.

Lourenço Mutarelli é um homem com mais de meio século. Magro. Careca. Barbudo. Fumante. Mesmo que o leitor de suas obras nunca tenha visto alguma foto ou vídeo em que o autor aparece “de cara limpa”, ainda assim pode ter visto uma imagem dele representado por ninguém menos que ele próprio: Mutarelli se desenha em muitas obras, emergindo como uma aparição secundária nos quadrinhos ou ainda se autorretratando na orelha dos romances, em substituição à tradicional “fotografia em pose séria” do autor na orelha do livro²⁷. Além de colocar em seus trabalhos uma representação pictórica de si mesmo, Mutarelli cria a subjetividade de seus personagens em consonância com os temas que explora – que, ao fim e ao cabo, são questões que remetem a sua biografia, na qual o tema da doença e da dor é uma tônica, especialmente as doenças neurais. Por essa razão, a desfetichização do corpo humano, que é uma das tônicas da performance, está muito presente em Mutarelli. Ao trazer à tona o lado mais baixo da natureza humana, com todas as contradições que a marcam, como o bem e o mal, a saúde e a doença, a tristeza e a felicidade, o autor se afasta do culto aos corpos saudáveis e padronizados; propõe também indiretamente uma reflexão sobre o caráter midiático que marca os discursos da medicina moderna e do culto ao corpo, setor em que não há espaço para uma reflexão ontológica sobre a doença e os vícios – tudo que se deve buscar se concentra na plenitude do bem-estar do corpo e da mente, da eterna busca pelas medidas perfeitas, do apagamento das dores.

Portanto, se a doença é um dos temas que circundam a vida e as obras do autor, logo veremos na construção de personagens com mentes e corpos com enfermidades, num processo de reflexão sobre questões existenciais nas quais vida e morte estão entrelaçadas de maneira muito direta. Heloisa Pisani afirma que, nas obras de Mutarelli,

a construção do ambiente em que acontecem as histórias se dá também pelos temas. Desde seus desenhos de criança [...] Mutarelli aponta para elementos religiosos ou mágicos, para a existência de um (ou de vários) deus(es) ou para a figura do pai, da

²⁷ Podemos ver esses desenhos em suas publicações pela Companhia das Letras, a exemplo de *A arte de produzir efeito sem causa*, em que a orelha do livro traz a biografia de Mutarelli junto ao seu autorretrato feito com anagramas, nos mesmos padrões que o protagonista do romance desenha; e também *O natimorto* – um musical silencioso, no qual Mutarelli, nos créditos da obra onde consta a biografia autoral, desenha a si mesmo dentro de uma carta de baralho, tipo de imagem que faz parte do enredo da narrativa. O autor também aparece autorretratado no fundo de produções como *Resignação* (1996), *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), *Diomedes* - a trilogia do acidente (2012), entre outros.

autoridade. Sejam eles na própria figura de Cristo (como nos desenhos de sua infância), sejam em outros personagens que têm alguma relação com o transcendental, é a eles que se recorre na busca de ajuda e solução para as questões dos demais personagens. Não se trata de procura pela redenção no sentido de perdão ou ascensão ao céu, mas de sanar problemas imediatos ou acabar com o sofrimento por meios mais drásticos, como a morte. (PISANI, 2012, p. 47)

Como vemos, os personagens de Mutarelli se apoiam em crenças transcendentais que os guiam, que dão um tom insólito aos enredos das histórias, nas quais o tema da morte está sempre presente. O autor explica que “quando a pessoa está sofrendo uma ruptura interna e ela começa a projetar isso no sobrenatural – em alguma visão mística e religiosa – fica difícil saber até que ponto isso é possível ou apenas um delírio do personagem. Eu gosto desse jogo”²⁸. A questão transcendental e a tônica da doença estão também presentes nos álbuns de quadrinhos, a exemplo de *Diomedes* (2012):

nessa obra mutarelliana [Diomedes] o ceticismo é apresentado como sinônimo – ou mesmo como símbolo – de uma realidade mais factual, mais lúcida, mais esclarecida: outro nome para a realidade supraterrânea, diríamos. E, novamente aqui, essa realidade é tida como um problema a ser combatido; sendo, no presente caso, comparada mesmo a uma doença, um transtorno. É como se as personagens mutarellianas nos dissessem constantemente, e sobre vários nomes e formas: há que se postar ao lado da anti-razão; há que se considerar o eco como voz e a sombra como verdade; há que descer, cada vez mais, em direção ao obscuro e tortuoso mundo da caverna. (OLIVEIRA, 2018, p. 133).

De fato, a obra mutarelliana nos convida a defender o mundo da “anti-razão”, em tempos em que a sociedade nos oferece um arcabouço de soluções simples para problemas muito complexos. Nessa esteira, descer ao mundo da caverna surge como um desejo de autoconhecimento que, por mais dolorido e pavoroso que seja, é uma prática necessária à vida. Todo processo que envolva essa experiência sensorial de nossa relação conosco e o mundo externo, perpassa a reflexão sobre o que é realidade e como nosso corpo está no mundo, de que forma existimos como seres humanos lidando com essa “tal realidade”. Não é à toa que Mutarelli resgata em suas histórias práticas de tempos antigos, em que a relação entre o ser humano e o mundo perpassava por essa via de uma suposta “anti-razão”, tais como o tarô (mote da HQ *Diomedes* e do romance *O natimorto*), a demonologia (presente em *A arte de produzir efeito sem causa*, *Miguel e os demônios*, *O filho mais velho de Deus ou o livro IV*, entre outras histórias), e também marcas de conhecimentos e referentes ligados à cultura

²⁸ Trecho da entrevista com o autor concedida ao site Livrada!. Disponível em: <<http://livrada.com.br/2011/12/18/lourenco-mutarelli-nada-me-faltara/>> Acesso em: 02 Fev 2019.

popular brasileira, como as cantigas, os ditos populares, as superstições, as figuras folclóricas e o sincretismo religioso. Através da presença desses temas, o autor problematiza o que usualmente consideramos ser *civilização* e percebe como, com o tempo, a humanidade vai perdendo seu vínculo com suas formas primevas de conhecimento e relação com o universo. E isso também evidencia a relação entre seus temas e a performance.

A diversidade cultural e suas especificidades [...] são o embasamento das performances. São como a alteridade radical da vida metafísica ou sobrenatural, as invenções dos atores culturais, os conteúdos das literaturas escritas e orais, a memória espetacular e ritual, tudo reforça a dramaticidade social, o movimento humano em direção ao fortalecimento intelectual e artístico (RAVETTI, 2011, p. 21).

Os personagens adoecidos de Mutarelli possuem um tipo de corpo em comum – sempre limitado, disforme e aberrativo – que se manifesta no processo criativo do autor ao expor as entranhas dessas figuras, muitas vezes quase literalmente, como em *O cheiro do ralo*, obra em que o narrador personagem é dono de uma loja de quinquilharias e já no início do livro prepara nosso olfato para o odor que emana da sala que recebe seus clientes: “vinha um forte cheiro 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” (MUTARELLI, 2002, p. 9), e logo depois passa a crer que o ralo é um portal para ao inferno. Em *O Natimorto*, o personagem O Agente sofre de impotência sexual e sua esposa o expõe na frente da cliente: “Eu só queria saber como você consegue. Comigo, nem tomando remédio você consegue manter a ereção” (MUTARELLI, 2009, p. 17). Em *A arte de produzir efeito sem causa* Júnior vai ao médico e descobre que pode estar com neurocisticercose, para aflição do pai, Sênior: “agora eu olho para ele ali parado e fico imaginando esses vermes comendo a cabeça dele por dentro. É horrível! Nunca que eu tinha ouvido falar numa coisa dessas. Eu vejo ele sentado e penso: tá dando de comer pras bichinhas” (MUTARELLI, 2008, p. 186).

A relação que Mutarelli estabelece com aquilo que produz nos faz perceber que todo escritor atua como instrumento de sua escrita, tornando-se aquilo que Roland Barthes chama de *scriptor*²⁹. Sob esse prisma, “escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o

²⁹ Para Roland Barthes, “o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo o texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 1987, p. 3).

encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação” (BEIGUI, 2011, p. 29). As relações entre o texto e o corpo são múltiplas, trazem a noção de presença para dentro do texto escrito e inscrevem a atuação performática do autor em sua obra, tal como ocorre em Mutarelli. O corpo, como um dos suportes para realização de escrituras, presentifica o caráter sensível que a arte é capaz de despertar em nós, transforma o artista em um elemento de sua própria obra, principalmente se considerarmos as inúmeras possibilidades de processo criativo que um único corpo é capaz de gerar.

É importante salientar que nem todos os que leem as entrevistas de Mutarelli conhecem sua obra como um todo, pois o autor possui um público variado – alguns conhecem apenas seus quadrinhos, outros leem somente os romances, há ainda os que o reconhecem por seu trabalho como ator. Nesse sentido, a partir do momento que Mutarelli constrói um referencial sobre si e suas obras nas histórias contadas nas entrevistas que concede, repetindo o conteúdo dessas histórias em diferentes momentos, incita que o leitor das entrevistas busque essas referências das histórias que ele conta nas diferentes obras, criando um tipo de jogo performático, dando vida a seu *curriculum mortis*. Nesse projeto, nenhuma imagem ou palavra estarão colocados à toa em suas obras. Quanto mais entrevistas conceder, mais particularidades sobre a obra na fala do escritor são agregadas, conscientemente ou não.

1. 4 A visibilidade midiática da literatura

No século XIX, a popularização da notícia pelo seu suporte comum da época, o jornal, fez com que houvesse também a projeção da literatura na mídia impressa. No espaço do papel-jornal os colaboradores, entre eles escritores literários, divulgavam seus poemas, artigos, crônicas ou folhetins, muitos deles publicados posteriormente como romances em brochura. Vinculado ao jornal impresso, o folhetim foi um dos primeiros produtos literários da cultura de massa e, no Brasil, manteve-se até o início do século XX como um importante espaço de divulgação da escrita, uma vez que nesse período ainda era muito rara a impressão de livros em nosso país. O folhetim era tão popular que contribuiu para que muitos jornais se mantivessem financeiramente, e ajudava também a promover o nome dos autores, entre eles José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida e Lima Barreto. O gênero possuía uma dinâmica própria, na qual a publicação ocorria esparsamente, dando a chance ao

escritor de estar atento à recepção de seus escritos – apoiados nisso, grande parte desses escritores moldavam suas histórias de acordo com o gosto do público leitor.

É importante ressaltar que as mídias são comumente concebidas como um conjunto de meios de comunicação que possuem a função de transmitir informações e conteúdos, por isso em muitos contextos “a mídia é utilizada no mesmo sentido de imprensa, grande imprensa, jornalismo, meio de comunicação, veículo. Às vezes, é citada no plural, mídias, num esquecimento – deliberado ou não – de sua origem latina como plural de *medium* (meio)” (GUAZINA, 2007, p. 49)³⁰. Pela abrangência do termo *meio* vários suportes podem atuar como mídias, indo muito além da relação com a imprensa – todas as ferramentas que produzem uma relação de significação, como o próprio corpo humano, são exemplos de mídias.

No século XX, dentro da Comunicação e também de outras áreas, os estudos sobre as mídias se tornaram parte de uma reflexão mais dirigida, sobretudo com os meios de comunicação de massa, vinculados aos aparelhos eletrônicos. Sabemos que as mídias estão sujeitas às mudanças preconizadas pelos avanços técnico-científicos, portanto, é muito difícil sabermos que percurso tomará a literatura e os livros diante da dinâmica concernente às mídias eletrônicas atuais: “a explosão dos modos eletrônicos de comunicação é tão revolucionária quanto a invenção da impressão com tipos móveis. Estamos tendo tanta dificuldade em assimilá-la quanto os leitores do século XV ao se confrontarem com textos impressos” (DARNTON, 2010, p. 14). Estamos apenas assistindo o início de uma era digital que desde já é marcada por grandes mudanças para a criação da literatura, para o suporte de leitura e para o próprio hábito da leitura.

O fato é que o discurso sobre o literário, longe de se concentrar nas páginas impressas (ou digitais) onde se encontra a obra de ficção, está presente também em diversas mídias e suportes, promovendo a divulgação, discussão ou mesmo produção de literatura. Nessas paragens os escritores tomam a palavra, criam espaços de visibilidade para si e para a literatura, e nesse gesto ocorre a manifestação de seus corpos e vozes: entrevistas, pesquisas, mídias sociais, processos de adaptação entre as artes, etc. – lugares em que circulou/circula a palavra e a imagem do escritor no Brasil. A pesquisa acadêmica atual têm se interessado bastante pela materialidade e as circunstâncias de produção literária nos meios pelos quais os textos circulam, deste modo, questões sobre gênero textual, suporte das publicações,

³⁰ Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/2469/1287>> Acesso em: 20 Jul 2019.

discussão sobre autoria, meio editorial, recepção e as escolhas textuais no estilo de cada autor são preconizadas.

No ensaio *Uma literatura anfíbia* (2004), Silviano Santiago salienta como a figura escritor no Brasil muitas vezes alcança um público que seu próprio livro não é capaz de alcançar, e essa realidade se nutriu pelo problema do analfabetismo no Brasil, que acabou servindo como terreno fértil para a mídia eletrônica – cenário que não atingiu apenas as camadas de baixa renda, com o consumo massivo do rádio e da TV, mas foi fortalecido em todas as classes, especialmente após a ditadura de 1964. Entretanto, mesmo diante desse terreno fértil de mídias eletrônicas, o crítico enxerga um espaço de “infiltração” que pode e deve ser ocupado pela literatura, sobretudo através da entrevista.

Gênero que requer um entrevistador e um entrevistado, a entrevista colhe informações e opiniões, experiências pessoais ou profissionais de um indivíduo, isto é, empreende um leque de informações e conhecimentos vinculados a alguém – um material rico que gera importantes arquivos de uma cultura. Apesar de possuir diversas aplicações, as entrevistas estão baseadas na interação social e no interesse público, o que permite promover a pluralização de diferentes vozes e a distribuição democrática da informação.

Se num país de mais de cinco e cinquenta milhões de habitantes é baixíssima a taxa de consumo per capita do livro, já a fala de quem exerce o ofício literário pode ser sintonizada sem graves empecilhos na mídia eletrônica – em especial na televisão educativa e na televisão a cabo, mas não exclusivamente. Concedida aos pares da mídia televisiva, a entrevista serve muitas vezes ao escritor de trampolim para discussões públicas sobre ideias implícitas na obra literária. O livro é raramente apreciado pela leitura. Consome-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas ideias, por mais complexas que sejam (SANTIAGO, 2004, p. 65)

Por ser uma modalidade discursiva mais breve, informal e dinâmica, a entrevista acaba tendo uma função importante nos processos de visibilidade de um discurso e uma persona, contribuindo no processo de criação e difusão da palavra escrita. Vinculada a jornais, revistas e suplementos de grande circulação, a entrevista permite que as ideias se desloquem única e exclusivamente do círculo intelectual-acadêmico e cheguem aos mais variados tipos de leitores, angariando nesse gesto a promoção da cidadania. Silviano Santiago vê nesse cenário um potencial para a literatura contemporânea frente a um mercado que cada vez mais preconiza o meio audiovisual, que cada vez mais toma grande parte da atenção e tempo da população. Em entrevista a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira, publicada na revista *Estudos Históricos, Arte e História*, o autor afirma:

desde uma literatura nos trópicos estou dizendo isso. A entrevista é a maneira pela qual o artista pode burlar o mercado. O que eu vejo é o seguinte: o diálogo do leitor brasileiro com a obra, sobretudo com a obra contemporânea, é praticamente inexistente. Ele pode ser, quando muito, levado a ler os clássicos, ou os grandes autores modernistas. Mas ler um autor contemporâneo é coisa rara: o leitor não tem dinheiro, e ao mesmo tempo a nossa cultura é uma cultura que tende a ser oral, e não escrita. A entrevista, para mim, tem importância, porque você pode tornar explícito o que está implícito na sua realização artística. Se por acaso o Pedro Bial me convida para dar uma entrevista na Globo, eu nunca vou recusar, embora saiba que não vou dizer o que diria se fosse interpelado por pessoas do métier. Mas sendo entrevistado por ele posso passar uma mensagem que será escutada, assumida, por pessoas que nunca me viram e nunca me leram e que possivelmente nunca lerão livros meus. Então, a entrevista, qualquer que seja o meio, tem uma função social enorme no Brasil. (SANTIAGO, 2002, p. 25).

Santiago reconhece a entrevista como uma função social, e de fato ela é, especialmente no Brasil com uma tradição oral que se sobrepõe a consumo do texto escrito. A partir dela abrem-se debates, polêmicas, nascem outras entrevistas e outros escritos concernentes ao conteúdo desse tipo de texto. Num país carente de leitores como o Brasil, a entrevista atua como porta de entrada a muitas figuras e temas desconhecidos do público. Para os escritores, a entrevista se constitui como um espaço de performance, uma vez que a conversa mais informal permite que o escritor fale sobre si, que atue como narrador em primeira pessoa, compartilhando seus pensamentos e opiniões, entrecruzando sua própria obra nessa prática, e nesse processo ele gera um texto que desperta curiosidade para sua obra e figura a partir de sua própria fala.

Em um mundo dominado pela acomodação do corpo em frente a telas e um individualismo profundo, as entrevistas escritas ou filmadas acabam sendo uma fonte dialógica quando nos interessamos por uma personalidade ou assunto. Ajudam-nos a construir uma imagem mais humanizada daquele que fala, a exercer um lugar de escuta sobre o discurso do outro. Por essa razão, a entrevista não é somente um espaço de divulgação e discussão sobre a obra literária, ela também pode ser um espaço da ficção, a depender de como escritor e entrevistador conduzam esse gesto. A entrevista assim termina algumas vezes sendo um texto de dupla autoria, carregando importante valor estético.

A entrevista literária resulta, e não raramente, num texto marcado por qualidades estéticas e reflexivas. Nesse caso, o jornalismo se coloca de maneira exploratória e participativa diante de um personagem tornado notícia pelo seu fazer literário, criando uma situação peculiar de produção do texto: a entrevista produz um novo texto do escritor, em parceria com o jornalista, e a literatura ingressa num espaço em que possibilita a sua discussão, divulgação e mesmo produção (VOGEL, 2005, p. 124)

Se antes a entrevista acontecia numa transmissão direta de publicação e ficava restrita ao seu suporte, hoje na era da interação ela encontra um *feedback* mais imediato do público – o que reforça seu caráter performático. Vídeos de entrevistas, tão comuns hoje, podem ser comentados em meios como Podcasts e os vídeos do Youtube, transformarem-se em conteúdo de documentários, virarem livros com coletâneas do gênero, serem realizadas com transmissão em múltiplos tipos de mídia.

a entrevista se dá como [...] eventual estratégia de sedução ao texto, como lugar de montagem da imagem pública de intelectual. No estado das coisas, o escritor latino-americano, para se fazer apreciar, espera ser noticiado e comentado pela mídia, a fim de dialogar com um leitor que talvez nunca tenha sido isso, leitor, cujas habilidades lhe concedem melhor a alcunha de (tel)espectador. E “o livro é uma ponte para você ser convidado a uma entrevista”, como bem nota Silviano Santiago. (SÁ, 2010, p. 22)

Se antes os simbolismos das narrativas de Mutarelli eclodiam por meio de seus desenhos, depois que conquistou um espaço na literatura, e junto com ele o espaço para as entrevistas as quais foi cada vez mais convidado a conceder, esses processos se fundiram. Portanto, através da repetição dessas histórias e falas, Mutarelli passou a “manifestar” em sua vida pública a própria obra. No cenário tecnológico no qual estamos imersos, nos quais o domínio da imagem se faz presente na vida cotidiana, o ficcionista precisa buscar pelo seu espaço tanto em relação à questão da profissionalização quanto ao que compete a visibilidade que as mídias podem oferecer aos produtos literários, seja em matéria de criação ou divulgação. Vivemos nesse “tempo de visibilidade, no qual pensar é aparecer” (SÁ, 2010, p. 21), mesmo que o escritor não queira ser visto, mesmo que deseje falar o menos possível.

Até mesmo quando o escritor se nega a aparecer fisicamente, de modo deliberado ao público³¹, seu nome é evocado pelas mídias e sua recusa age também como um meio que desperta interesse para sua figura. Estar nas mídias, seja lá de que forma for, se converte em espetáculo nos tempos atuais, no qual o artista precisa “dar a cara a tapa”, envolvendo

³¹ Um dos recentes nomes da literatura contemporânea que optou pelo anonimato, fator que indubitavelmente despertou o interesse da crítica e do público por sua biografia, é o de Elena Ferrante, escritora que a imprensa em geral especula ser italiana (pelos enredos de suas obras), porém, além dessa informação pouco se sabe sobre a autora, mesmo com o sucesso mundial conquistado por meio de seus romances. Não temos fotos ou programas de TV com a participação de Elena, mas as entrevistas que concede figuram como a ponte de proximidade que seus leitores buscam – entrevistas, diga-se de passagem, realizadas apenas por escrito e intermediadas por suas editoras italianas. A autora alega que optou pelo anonimato para ter maior liberdade de escrever, sem que a recepção de seus livros fosse influenciada por sua imagem pública, uma opção que por si só já desperta curiosidade sobre sua aparência física, sua história pessoal e suas obras.

inclusive uma possibilidade de “cancelamento” de sua figura, caso não corresponda às expectativas do público. Esse público de receptores (talvez também leitores, não sabemos) que acompanham a existência dessas personalidades que estão em pauta, às vezes contentam-se menos com a obra e mais com aspectos de caráter biográfico, como acontecimentos da vida privada, a repercussão de falas públicas, os escândalos, flagras e polêmicas que carregam o nome dos “famosos”.

Lembro aqui, por exemplo, de uma polêmica do gênero, que causou burburinho no meio literário: na Feira Literária Internacional da Mantiqueira (Flima) de setembro de 2018, dividiam a mesa vários escritores, entre eles Lourenço Mutarelli e Marcelo Mirisola. No evento ocorreu uma discussão entre os dois escritores e Mutarelli deu um soco no peito de Mirisola – a partir disso A Folha de S. Paulo publicou textos com as versões de cada um sobre o caso. Mutarelli alegou estar arrependido pela “atitude infantil”, e justificou sua ação em virtude de antigas desavenças nas quais Mirisola, nas redes sociais, ofendia a ele e seus amigos: “Esse cara [Mirisola] é um dissimulado, um invejoso, um falso. Não sei o motivo pelo qual ele tocou no meu nome enquanto falava, mas eu só pedi a ele para parar de falar de mim. Ele não parou, e eu dei um soco nele”. Mirisola também contou sua versão sobre o caso, alegando que não ousou “passar a mão na cabeça dos amigos intocáveis dele” e mencionando que Mutarelli premeditou o soco que deu³².

Para um escritor que consegue viver da vendagem daquilo que publica, o anonimato é quase um luxo. Mas para quem batalha para ter seu livro vendido, a obra não basta por si só, falar e “ser notado” pela crítica e pelo público é uma necessidade do autor diante de um mercado capitalista competitivo que exige presença, virtual ou física. Em consequência disso, a imagem do escritor tem estado presente nas mídias eletrônicas, especialmente com o uso da internet, que propaga essas imagens do escrito e do escritor por diferentes vias. Mesmo artistas que já faleceram têm seu nome hoje circulando na internet através de materiais oriundos de arquivos que até então se mantinham longe do conhecimento geral – vídeos, textos, fotografias, etc., são redescobertos pela crítica e pelo público por meio de compartilhamentos digitais.

Além desses material de arquivos do passado, há os autores que estão aí produzindo arquivos todos os dias ao alimentarem suas múltiplas redes sociais, que por si só agregam variado tipo de conteúdo. Prova disso é que hoje conhecemos pelas mídias um número cada

³² Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/lourenco-mutarelli-da-soco-em-marcelo-mirisola-em-festival-literario.shtml>> Acesso em: 01 Jul 2020.

vez maior de autores, ouvimos suas vozes (no duplo sentido do termo – físico e político) por meio de diversas entrevistas e *lives* (que se popularizaram sobretudo após o início da pandemia do Covid-19), podemos interagir com eles pelas redes sociais ou mesmo pessoalmente, em palestras – podemos ver até escritores brigando entre si – em suma, vemos seus corpos em performance. A relação com os dispositivos eletrônicos permitiu que o escritor contemporâneo não fosse mais uma figura distante, inatingível ou desconhecida e provavelmente cada vez menos a maioria deles busque ser assim.

Mutarelli usa a entrevista como uma ponte para produção de narrativas pessoais que dialogam intensamente com sua obra – adota assim uma postura ética ao ter consciência da importância desse gênero como espaço político, de discussão sobre o que é ser escritor no Brasil e ganhar 10% do preço de um livro. A performance em Mutarelli é o corpo em cena, trazendo nele o processo da escrita contínua de um *curriculum mortis* com caneta, tinta, papel, voz e *resistência*.

2 – DO VISÍVEL AO DIZÍVEL EM *QUANDO MEU PAI SE ENCONTROU COM O ET FAZIA UM DIA QUENTE*

2. 1 – *Quero coisas que estejam impregnadas de processo, diz o autor*



Figura 3 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

Depois de uma palestra que eu dei, uns meninos perguntaram se eu não queria falar num bar para quem não conseguiu entrar. Disseram que não podiam pagar, mas tinham uísque. Ficamos no quintal, conversando, e tal, bebendo, e uma hora eu vi uma esfera de um azul muito bonito, voando num movimento reto uniforme, tinha umas nuvens baixas e onde ela passava rebatia nas nuvens, uma coisa muito bonita. Podia ser um relâmpago, ou uma coisa física. Quando vi, falei: “caralho, um OVNI”, mas quando o pessoal levantou já tinha ido para trás das árvores. Tinha uns três ali comigo que disseram: “cara, aqui é o Recife, é assim mesmo”. Tive que ligar para minha mulher pra contar, porque ela sabe que é meu sonho ver um OVNI. Ela perguntou quantos uísques eu tinha tomado, eu disse que só cinco (risos). Mas depois eu fiquei pensando numa coisa: eu já estava dando aula toda noite usando projetor e a porra do negócio projeta uma luz azul redonda que ficava muito no meu olho. Então talvez eu tenha visto outra coisa, mas foi lindo. Mas nunca vi nada além disso.³³

³³ Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/vbqq38/mutarelli-poe-bundas-e-reptilianos-na-frequencia-do-mal-em-seu-novo-livro>> Acesso em: 03 Abr 2021.

O depoimento acima é de Lourenço Mutarelli, em entrevista para a revista *Vice*, ao ser indagado se já havia tido alguma experiência extraterrestre. Não sabemos se o autor após essa entrevista já viveu algo do tipo ou se foi somente mais uma consequência de seu trabalho como palestrante, isto é, mais uma luz azul de projetor dentro da sua retina. O que sabemos é que extraterrestres são um grande interesse de Mutarelli, e a menção a esses seres já estava presente em outras de suas obras, culminando com a publicação de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011).

As primeiras páginas do livro são completamente vermelhas – páginas essas que se repetem, espalhadas ao longo da obra. Em uma das páginas vermelhas há o título em letras maiúsculas na cor azul, e também a dedicatória de Mutarelli feita ao escritor Marçal Aquino. Logo abaixo está um trecho de um livro de Kurt Vonnegut: “[...] eu não passava de um homem sentado num banquinho de três pernas no fundo de um poço. Tudo o que eles podiam fazer comigo era serrar as pernas do banco”. Na página ao lado está a primeira ilustração, que guarda uma referência retórica ao que o título do livro já nos anuncia: no fundo, o azul do céu e um chão coberto de lama, enquanto no primeiro plano temos o perfil de um idoso de cabelos brancos, boné verde e óculos de grau com grossas armações. Ao seu lado está um extraterrestre com os grandes olhos vermelhos, a quem um idoso se dirige – de sua boca, surge um dos únicos balões com texto na obra, nele lemos “Calorão, hein?”. Comentar sobre o clima com alguém, sem motivo aparente, é um clichê usado muitas vezes para se puxar assunto, é nesse tom informal que a história de Mutarelli prossegue.

Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente traz um narrador, em primeira pessoa, que toma o encontro de seu pai com um ET como *leitmotiv* para construir, a partir da não-linearidade de suas memórias, um relato melancólico sobre sua família. Ao passo que o filho narra, grandes ilustrações aparecem ocupando páginas inteiras do volume – essas imagens não possuem associação referencial direta com o texto escrito. Desse modo, Mutarelli constrói a obra partir de dois planos, o gráfico e o textual. No plano gráfico, as páginas do livro possuem formato paisagem, remetendo a antigos álbuns fotográficos, sobretudo com o uso de molduras brancas circundando as ilustrações. Essas imagens provêm de uma mídia primária: são 112 pinturas, reproduzidas na obra no formato 28x21 e impressas em ofsete no papel pólen Bold. As pinturas foram todas feitas por Mutarelli a partir de um intenso processo experimental, no qual usa tinta acrílica em diferentes cores e técnicas para compor os quadros. Já no plano textual da obra, emerge a narrativa do filho-narrador,

espraiada na forma de pequenos textos que ocupam os cantos das pinturas reproduzidas. Em 2016, algumas das pinturas originais que compõem a obra (e também outras artes gráficas do autor) foram colocadas à venda pelo próprio Mutarelli em suas redes sociais, com o objetivo de que ele pudesse “pagar as contas”³⁴.

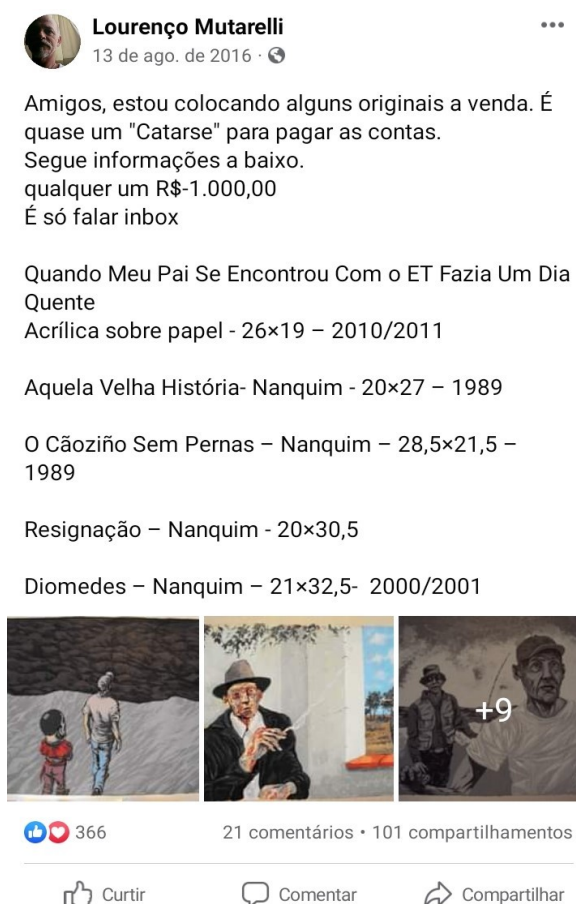


Figura 4 – Captura de tela da página do Facebook de Lourenço Mutarelli

Ao ser indagado sobre seu processo criativo em entrevistas, não é incomum Mutarelli alegar estar cansado da imagem, sobretudo pelo árdua labuta que é produzir quadrinhos, uma vez que desenhar é uma atividade demorada, exaustiva e com pouco retorno financeiro – sem contar com a dor nas articulações que o trabalho manual com o desenho causa – essas questões são usadas para justificar sua preferência pelo trabalho literário. Mesmo assim, a partir de uma encomenda feita pela *Quadrinhos na Cia*, Mutarelli publicou QMP³⁵. A

³⁴ Disponível em: <<https://livreopinioao.com/2016/08/13/riginais-de-lourenco-mutarelli-para-compraridades-a-venda-desenhos-orar/>> Acesso em: 01 jul 2021.

³⁵ A partir deste ponto, uso a sigla QMP como referência ao título do livro.

encomenda era livre, sem critérios estéticos e técnicos preestabelecidos para a criação, almejando o retorno do autor aos quadrinhos após um hiato de seis anos, sua última HQ até então era *A Caixa de Areia ou Eu Era Dois em Meu Quintal*, de 2005 (embora tenha também colaborado como co-roteirista do álbum *O Astronauta*, de 2010). Em entrevista para o jornal *Rascunho*, o autor comenta:

Quanto aos quadrinhos, gostaria mesmo de ter parado [...]. Mas percebi, a partir de um convite, que, na verdade, o quadrinho será o meu ganha-pão deste ano (ou seja, não tive muita escolha) e que ele pode ser interessante se eu mudar a forma como sempre trabalhei. Quando penso numa história em quadrinhos, a imagem vem junto, simplificando muita coisa. Acho que o mais difícil, no caso dos quadrinhos, é conseguir o prazer da experimentação, e é isso que busco no meu novo trabalho (*Quando meu pai se encontrou com um ET fazia um dia quente*).³⁶

Além de ter ressaltado o fato de a obra ser seu ganha-pão naquele momento (ênfasis, mais uma vez, a construção do *curriculum mortis* do autor nesse gesto), Mutarelli em outras ocasiões destaca sua busca pelo trabalho experimental nessa obra, e assim comenta sobre o resultado que a produção foi alcançando ao longo do processo – ele próprio já não sabia mais nomeá-la, como relatou em entrevista para o *Suplemento Pernambuco*:

Fiz [*Quando meu pai se encontrou com um ET fazia um dia quente*] porque fui convidado por uma produtora que se chama RT, junto com a Companhia das Letras, para fazer uma história em quadrinhos. E eu não estava a fim ainda de voltar aos quadrinhos. Tenho feito muita coisa experimental, mas ainda não cheguei no que quero. E quando comecei essa história em quadrinhos, vi que não ia ter gás e propus uma história ilustrada, que chamei exatamente assim. Mas quando terminei e saiu o livro, começo a achar agora que é quadrinhos. Teve até um amigo que falou uma coisa interessante, ele disse: “pô, quadrinhos é arte sequencial, essa história é toda fora de ordem, como você vai chamar isso de quadrinhos?”. Mas enfim, confesso que chegou em mim menos polêmica do que achei que haveria. Porque nesse meio as pessoas são tão fechadas que pensei que teria gente que ia querer me processar.³⁷

Em outra entrevista, Mutarelli alega que iniciando o projeto e o roteiro de sua “história fora de ordem”, o trabalho não chegaria ao nível de produção de uma história em quadrinhos, então propôs à editora aquilo que chamou de “conto ilustrado”³⁸. Isso nos mostra que, apesar de na página de catalogação da obra vir escrito *Histórias em quadrinhos*, os comentários do

³⁶ Disponível em: <<https://rascunho.com.br/noticias/quero-esquecer-o-corpo/>> Acesso em: 01 Jul 2021.

³⁷ Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=563> Acesso em: 02 Fev 2021.

³⁸ Disponível em: <<https://canetaacafe.com.br/2015/05/20/coluna-de-literatura-livro-quadrinho-a-leitura-da-arte-em-quando-meu-pai-se-encontrou-com-o-et-fazia-um-dia-quente-de-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 02 Fev 2021.

autor, as resenhas e as poucas pesquisas acadêmicas sobre o livro divergem de modo salutar em relação ao seu gênero. Na dissertação de Felipe Crespo de Lima, “O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli” (2014), há o seguinte trecho:

Em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*, Mutarelli revela justamente buscar um meio termo entre as duas artes [quadrinhos e literatura], ou seja, não se trata precisamente de uma história em quadrinhos, mas de uma história que precisa ser contada com palavras e imagens. Palavras e imagens muitas vezes díspares num primeiro plano, o que ressalta o caráter narrativo independente de cada código verbal e imagético. Não estamos, portanto, exatamente diante de um livro ilustrado. Caracterizá-lo assim seria subordinar as imagens presentes no livro às palavras. E isso é tudo aquilo a que não se propõe o autor nesta obra (LIMA, 2014, p. 29)

Na dissertação de Rafael Martins, “A imagem na palavra – A representação sob o signo da Esfinge em *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli” (2014), o autor ressalta que QMP é uma história “contada em primeira pessoa, envolvendo a temática da memória e do relato por meio de fotos, tensionando os limites entre ficção e realidade” (MARTINS, 2014, p. 27), e complementa:

A história é simples, mas a maneira como é construída não. Cada página, no formato 28 x 21 cm, contém um desenho, que se assemelha a uma fotografia, e não mais do que algumas palavras. Não há marcação de números nas páginas nem tampouco relação direta entre as imagens e as palavras. Muitas das imagens se repetem, porém com alterações na composição, seja por meio de cores ou efeitos diferentes. Algumas imagens, vistas no início do livro, parecem ilustrar fatos que somente são narrados no final. Outras, totalmente abstratas, desafiam o leitor à compreensão de sua relação com a história narrada. Em determinado momento, o narrador afirma que o pai começara a misturar suas lembranças com as de uma coleção de fotos de desconhecidos que mantinha, ou seja, a relação entre as fotos e a narração torna-se instável, pois não é possível afirmar se as imagens se referem a fatos narrados ou pertencem a desconhecidos. A ambiguidade surge como presença constante no relacionamento entre imagem e palavra. (MARTINS, 2014, p. 148).

Já no artigo de Caroline Fernandes, “Concepção e desmoroamento da imagem do pai no livro *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, de Lourenço Mutarelli” (2019), a autora pontua:

diversa de outros trabalhos, a publicação em questão se localiza em outro lugar, como que vagando entre as produções de quadrinhos do autor e as suas obras estritamente verbais. Com grandes imagens reproduzidas a partir de pinturas com tinta acrílica, o livro é uma proposta distinta, que parece um misto de livro ilustrado e falso álbum de fotografias. Uma produção “estranha” a ponto de problematizar sua classificação e acabar sendo categorizado como história em quadrinhos em sua ficha catalográfica (FERNANDES, 2019, p. 2).

Como vemos por meio das citações desses pesquisadores, a relação entre palavra e imagem em QMP causa um estranhamento em quem contempla suas páginas e tenta circunscrever seu gênero. Na obra, a fotografia surge como um recurso para a criação da pintura, e essa relação entre fotografia, desenho e pintura já havia sido explorada por Mutarelli em outras obras gráficas.

Quando o autor foi convidado para falar no podcast *Thunder Rádio Show*, de Luiz Thunderbird, em maio de 2017, ele contou sobre o processo criativo que envolve a construção de seus livros, alegando que começou a ficar cansado da imagem, por ela ser algo pronto, que limitava a criação, enquanto o texto era muito mais aberto no sentido interpretativo. Ele relatou sobre a preparação do álbum *Diomedes*: “eu comecei pela primeira vez a pedir pros meus amigos, eu não tinha internet ainda, eu pedi pra eles me mandarem fotos de frente, de perfil, aí todos os vilões são inspirados em algum amigo meu”. Complementa ainda que anteriormente desenhava mais “de imaginação”, ao passo que a partir da obra *Diomedes* começou a fazer desenhos “de observação”, usando referências de lugares que frequentava ou via pela cidade. Na mesma entrevista, Mutarelli conta também sobre o álbum *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*: “é muito prático desenhar direto no original, aí eu pensei, mais prático que isso seria uma história que se passasse na minha casa, eu desenharia minha casa como cenário e minha família como personagens, mas é uma falsa autobiografia, tem detalhes do entorno que são verdades, mas o resto é ficção”³⁹.

Diante das falas de Mutarelli sobre as mudanças em seu processo de criação, ao produzir formas mais de “observação” que de “imaginação”, é possível afirmar que em seu trabalho gráfico o autor recorre a referentes visuais advindos de várias fontes e o consequente aproveitamento de imagens existentes – seja o espaço em que habita, os lugares que visita, os objetos pessoais ou mesmo fotografias que visualiza. Em entrevista para Cadão Volpato⁴⁰, Mutarelli comenta que tentou em QMP buscar a sutileza das imagens e “aproveitar a imagem como silêncio, como entrelinha. Isso veio da vivência na literatura”, desse modo, cita que na produção em questão não há “nada biográfico, só tem umas fotos da minha infância”, ressaltando mais uma vez o uso da fotografia como uma base para sua obra. Esse tipo de uso da fotografia para a criação já estava presente em outras produções gráficas do autor, como

³⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6KEujO2cQdaI6Kmd9u286A?si=b7qSQqR3T9mU4SfU95P9Gg&dl_branch=1> Acesso em: 11 Jul 2021.

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.revistaconexaoliteratura.com.br/search/label/Cad%C3%A3o%20Volpato>> Acesso em: 02 fev 2021.

Crianças Desaparecidas (1998), *Meu Primeiro Amor* (1999), *Dor Ancestral* (1999) e *Dói Story* (2000), como aponta Liber Paz (2011). O pesquisador complementa ainda que

Dor ancestral é uma história em homenagem à sua mãe. Nessa história, as ilustrações são pintadas sobre fotografias da família do autor. Toda a narrativa e sequência de imagens é construída sobre a linguagem das fotografias dos álbuns de família. Para Mutarelli, a fotografia não corresponde a uma produção precisa da realidade, mas faz parte do intrincado e intangível processo da memória (PAZ, 2011, s/n)

Portanto, antes mesmo da publicação de QMP, Mutarelli já tensionava os limites entre fotografia e pintura dentro de seus quadrinhos, a utilização desses recursos diferentes já causava estranhamento para quem estava acostumado com seus trabalhos anteriores, majoritariamente feitos com nanquim e com o emprego de certa linguagem padrão dos quadrinhos. Segundo Liber Paz, “as HQs são parte da cultura material/visual, ligadas ao desenvolvimento da imprensa e dos meios de reprodutibilidade técnica [...] interagindo com outras criações ideológicas, fazendo parte de um complexo sistema que guarda muitas das características [...] da ‘indústria cultural’ (PAZ, 2011, s/n)”, diante disso, sabemos que os quadrinhos foram historicamente popularizados pelo seu consumo em massa, utilizando uma linguagem que traz recursos específicos como o uso de quadros, balões de fala, onomatopeias, sarjetas e outros elementos comunicativos – desse modo, a articulação entre texto e imagem por meio desses elementos foi fundamental para a formação do gênero, facilitando a compreensão verbo-visual das obras tanto para quem produz quadrinhos quanto para quem os lê.

Para Sonia Luyten, “os quadrinhos, numa definição bastante simples, são formados por dois códigos de signos: a imagem e a linguagem escrita” (LUYTEN, 2011, p. 21), e de modo geral muitos quadrinhistas usam a linguagem escrita como complemento da imagem, trabalhando com ambos em uma associação referencial direta que se mantém ao longo da obra. Em QMP há um profundo caráter experimental que costuma causar estranhamento a alguns leitores de quadrinhos mais tradicionais. Em sua linguagem padrão, os quadrinhos convencionalmente são formados por pequenos quadros que ocupam uma mesma página, carregados de textos dentro de balões ou recordatórios, e as imagens e textos presentes nesses quadros possuem uma relação de tempo-espço. Em QMP a imagem de cada folha ocupa um quadro inteiro em formato paisagem, e por ter apenas uma ilustração por página, a produção dá à leitura um ritmo diferente, mais “lenta”, preconizando a contemplação da ilustração ali

expandida. Na dissertação de Milton Sgambatti Júnior, “O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em *Nada me faltará*”, o autor alega que “Mutarelli tem uma ânsia barroca por cobrir todo o espaço em branco da folha por desenho [...]. Em *Quando Meu Pai Se Encontrou com o ET Fazia um Dia Quente* [...] Mutarelli transporta uma mesma personagem por toda a obra, em momentos que se justapõem, rompendo com a sequência temporal” (JÚNIOR, 2013, p. 46), portanto, na obra texto e imagem não convergem em uma associação tempo-espaço.

Nas HQs, o balão é um dos recursos mais comuns, representa uma convenção gráfica que faz surgir o “pensamento” ou a “fala” dos personagens, identificando também o estado emocional do emissor. Segundo Will Eisner, “à medida que o uso dos balões foi se ampliando, seu contorno passou a ter uma função maior do que de simples cercado para a fala. Logo lhe foi atribuída a de acrescentar significado e de comunicar a característica do som à narrativa” (EISNER, 2001, p. 27). Sob esse aspecto, os balões, apesar de aparecerem em QMP, surgem na maioria das vezes completamente vazios, ao lado da imagem do idoso de óculos. São balões preenchidos apenas com a tinta branca, sem fala – como se ali predominasse um vácuo, o silêncio da voz de alguém que já não pode dizer mais nada: o pai, já morto, que passa a existir ali a partir da memória do filho. E nem mesmo os ambientes desenhados trazem imagens com sinais gráficos que representem qualquer ideia de movimento ou ações físicas das figuras da história, como ocorre comumente nos quadrinhos – no lugar disso a maioria das imagens são estáticas, de pessoas paradas, como se posassem para uma câmera tal como ocorre nas fotografias.

O texto nessa obra de Mutarelli não é alocado nos balões ou recordatórios típicos dos quadrinhos (com exceção do balão que guarda o comentário do pai sobre o calorão, já citado), no lugar disso, temos textos curtos, formados por pequenas frases que não carregam correlação alguma com a imagem de sua respectiva folha, textos espalhados pelas páginas ocupando diferentes cantos daquele espaço retangular, além disso, no texto do álbum são usadas letras que não possuem a tipografia das fontes computacionais, uma vez que são letras de forma desenhadas manualmente por Mutarelli, usando tinta acrílica branca.

Em *Desvendando os quadrinhos* (1993), Scott McCloud empreende uma reflexão sobre o gênero esclarecendo que o termo *quadrinhos* se relaciona ao meio em si, não ao objeto a que ele é comumente associado, tais como revistas e gibis. Chamando a atenção para o fato de os quadrinhos possuírem diferentes definições estabelecidas ao longo do tempo, o

autor toma como ponto de partida uma célebre elucidação empregada por Will Eisner, na qual este alega que os quadrinhos constituem uma “arte sequencial”, isto é, imagens dispostas em sequência. McCloud esmiúça essa expressão trazendo à tona várias formas de arte sequencial que existiram ao longo da história, como a Coluna de Trajano, a pintura grega e os arabescos japoneses, formas anteriores à própria historiografia tradicional dos quadrinhos, que data o final do século XIX. De forma análoga, o autor cita também como arte sequencial as fotografias impressas das cabines fotográficas, fotonovelas, pinturas em série de Monet e vários tipos de manuais de instrução (MCLOUD, 1993).

Mas se a arte sequencial é tão vasta, como encontrar em seu bojo as características que fazem do quadrinho uma linguagem própria em meio a tantas artes? Para McCloud, os quadrinhos são tão heterogêneos e criativos que exigem estudos em processo contínuo. No entanto, ele sugere uma definição para servir como um guia nesses estudos: os quadrinhos são “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCLOUD, 1993, p. 9). E essa definição só pode ser levada em conta se considerarmos o que ela *não nos diz*:

nossa definição não diz nada sobre super-heróis ou animais engraçados. Nem sobre fantasia, ficção científica ou idade do leitor. Nenhum gênero é listado em nossa definição, nenhum tipo de assunto, nenhum estilo de prosa ou poesia. Não se diz nada sobre papel ou tinta. Não se menciona processo de impressão; a imprensa em si não é nem especificada. Não se diz nada sobre canetas técnicas ou papel Schoeller ou o pincel número dois da série 7 da marca Windsor & Newton. Nenhum material é excluído por nossa definição. Nenhuma ferramenta é proibida. Não há menção de traços pretos e cores chapadas. Não se fala de anatomia exagerada nem de arte representacional de qualquer tipo. Nenhuma escola de arte é banida por nossa definição, nenhuma filosofia, nem movimento, nenhum modo de ver é excluído (MCLOUD, 1993, p. 22).

Refletindo sobre essa citação, é possível perceber o universo material e imaterial do mundo dos quadrinhos. A vastidão de tipos de personagem, a enorme diversidade do público leitor, o emprego de diferentes técnicas e gêneros textuais nas narrativas, as inúmeras possibilidades de uso de materiais tais como pinceis, papéis e tintas, isso sem contar com as colagens e outras formas presentes nesse meio, além da fortuna de referências que dialogam com outros campos artísticos – a exemplo da pintura e da fotografia, trabalhadas nas obras de Mutarelli. O campo dos quadrinhos é enorme, e consumir esse gênero exige do leitor uma prática que vai muito além da associação entre texto e imagem, pois as HQs são uma linguagem em que forma e conteúdo compõem de maneira complexa o resultado final da

obra, e esse resultado é indissociável da resposta que as histórias criam no espectador. Como vimos até aqui, QMP é uma obra desafiadora, que apresenta recursos tomados de maneira arrojada em relação ao uso da linguagem padrão dos quadrinhos. Diante do exposto, é evidente que a obra pode ser considerada um álbum de quadrinhos, mas sua apreciação não só pode como deve escapar desse viés analítico que cerceia o gênero, seja na delimitação de seus elementos estruturais típicos, seja na adoção de teorias que visam conceituar de maneira unívoca o que são os quadrinhos.

Sabemos que quadrinhos e literatura, apesar de apresentarem características específicas, são gêneros que trabalham com a narratividade. Desse modo, para o público que acompanha a carreira de Mutarelli, não é difícil perceber que em suas histórias palavra e imagem estão imbricados. Sob esse aspecto, seus álbuns de quadrinhos sempre carregam ressonâncias da literatura, assim como inversamente percebemos que sua literatura, como toda literatura, trabalha com a criação de imagens mentais. O grande desafio de refletir sobre QMP reside na complexidade com a qual o artista cria seu trabalho, a partir de elementos diversos: o texto literário, o aproveitamento de imagens, a alusão à fotografia no trabalho com a pintura, o uso da montagem na obra – em suma, o estranhamento que a junção desses elementos causa quando consideramos a falta de associação referencial direta entre a narrativa textual e as imagens, sobretudo na obra de um escritor bastante reconhecido pela produção de histórias em quadrinhos. É a partir dos elementos que marcam a junção entre palavra e imagem que se abre a possibilidade de complexas interpretações do livro, possíveis somente com a participação do leitor, sujeito responsável por orquestrar os possíveis sentidos da obra.

Por estarmos diante de uma obra descrita de diferentes maneiras pelo próprio autor, pelos leitores e por pesquisadores, é justamente nessa mixórdia de características estruturais e estéticas que reside seu ponto chave: o modo como é articulada a riqueza das relações ficcionais entre palavra e imagem em QMP. Nas próprias palavras de Mutarelli, o *processo* é o que importa na arte: “para mim, o processo é o que vale, é isso que quero explorar cada vez mais. *Quero coisas que estejam impregnadas de processo*” (grifos meus)⁴¹.

Vamos em frente.

⁴¹ Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=563> Acesso em: 02 Fev 2021.

2. 2 – Objetos [não] identificados: os elementos ficcionais de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*

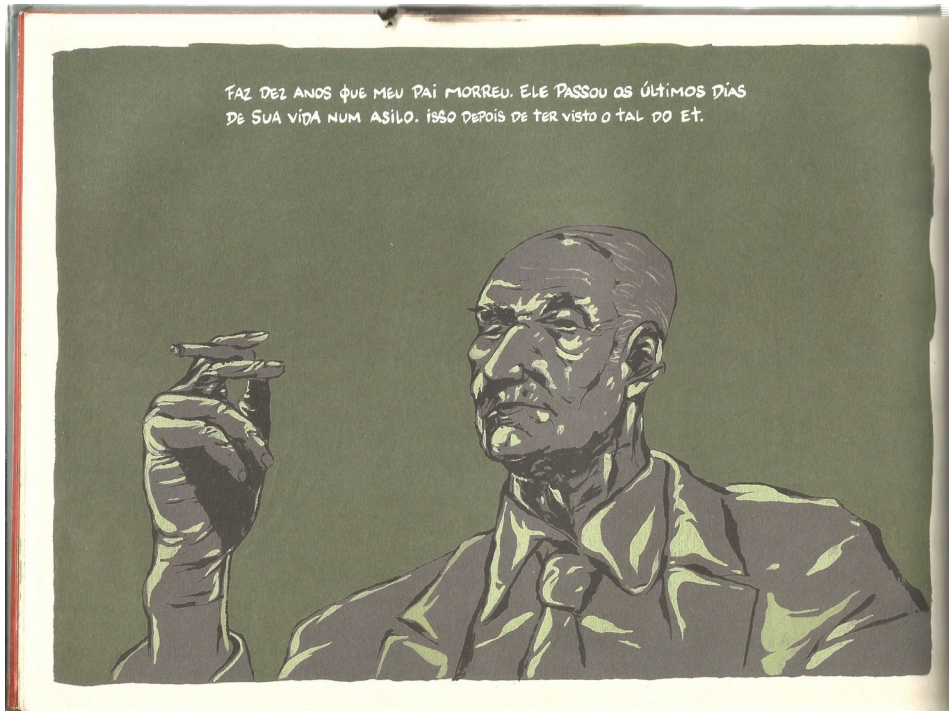


Figura 5 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

O enredo de QMP traz a história de um filho que narra, de forma concisa, sobre sua família. Ele se concentra sobretudo na figura do pai idoso, colecionador de fotografias e máquinas quebradas, que falecera há dez anos, após passar o fim da vida internado em um asilo, justamente ao ter sua sanidade duvidada pelos filhos diante da história do encontro com o ET. Ao iniciar a apreciação da obra o leitor pode cogitar de antemão que, ao falar sobre a família, o narrador empreenderá uma prosa memorialista – prática comum em tempos de outrora, quando um membro da família se aventurava a perscrutar os primórdios da história de seus parentes, e assim relatava origens e percursos do grupo, utilizando um leque de referências como nomes próprios, alusões geográficas, fotografias e outros tipos de documentos visando dar alguma credibilidade em relação às pessoas e feitos citados.

Apesar de o narrador repousar no tema da memória familiar, sua ação se move exatamente para o caminho oposto ao memorialismo tradicional: seu relato, além de muito breve, não contém referências documentais propriamente ditas – não há nomes de cidades ou ruas, tampouco referências históricas específicas sobre o momento que aquela história

ocorreu, sequer há personagens com nomes próprios, apenas alcunhas genéricas como “pai”, “mãe”, “tio” e “irmã”. Mesmo que o narrador conte um caso de contato com extraterrestres vivido por seu pai, tipo de história tipicamente alimentada pela riqueza da oralidade, ao fim e ao cabo o que temos na obra é muito mais a evocação do silêncio: seja pelo caráter lacônico do relato do filho e a ausência de outras versões da história que ele conta, seja pela profusão de imagens “desordenadas” que despontam cada vez que viramos mais uma página do livro.

O narrador enfatiza que a motivação para aquele relato não partiu dele, e faz questão de dizer que não testemunhou nada do que o pai alegou testemunhar. Ele está ali apenas contando uma história que alguém acreditou que ele deveria compartilhar, mas não sabemos se essa história foi necessariamente escrita por ele, além disso, nunca nos é revelado quem seria esse alguém que o motivou para a feitura do relato. Sabemos que “a narrativa pode dar, e muitas vezes dá, uma noção vívida de um personagem sem dar uma noção vívida de um indivíduo. Não conhecemos esse homem em particular, mas conhecemos seu comportamento particular nesse momento específico” (WOOD, 2011, p. 98), poderíamos dizer este é o caso do narrador em questão, não só pelo fato de estamos diante de um sujeito que se aventura em suas próprias memórias falando muito pouco de si, mas também pelas escolhas que esse sujeito faz para compor uma breve história sobre a própria família, mesmo alegando não ser bom em contar histórias. Ele narra e nos convida constantemente a “ir em frente” – como se rogasse para que o leitor/ouvinte/espectador daquelas imagens permanecesse ali.

As imagens despontam na obra com uma presença própria, sem qualquer correlação direta com o texto narrativo. Em uma delas, um idoso de chapéu preto nos encara, com seus olhos de pálpebras avermelhadas.



Figura 6 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

O narrador descreve os pais idosos a partir de uma rotina doméstica, contando que a mãe era dona de casa e gostava de ver novelas e cozinhar, e o pai era um aposentado da Companhia Telefônica que tinha como *hobby* comprar máquinas de escrever e de costura para desmontá-las e depois montá-las, sem nunca conseguir consertar nada – o idoso também costumava comprar fotografias em uma feira de antiguidades, alimentando uma coleção tanto de imagens dos familiares quanto de desconhecidos – as fotografias dos desconhecidos eram armazenadas em uma caixa: “Ele guardava essas fotos numa caixa encapada com um papel de presente cuja estampa me encantava desde que eu era garoto” (QMP, 2011, s/n).

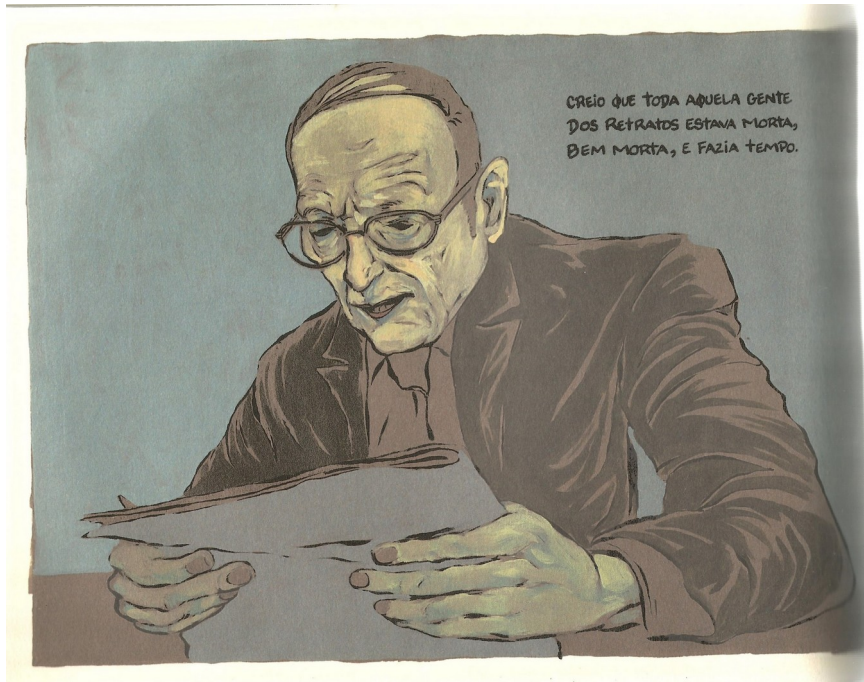


Figura 7 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

No decorrer da leitura, além das fartas imagens do idoso, surgem também outras imagens de extraterrestres, do céu em várias colorações, de solos, alguns prédios e inúmeras ilustrações que remontam a cenas típicas da fotografia de família, como nas imagens abaixo, na qual se encontram fotografias sobrepostas. Considerando o plano do texto escrito, o colecionismo fotográfico empreendido pelo pai do narrador é evocado nessas imagens da memória familiar (Figuras 8 e 9).



Figura 8 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)



Figura 9 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

O texto escrito, na obra, não atua como uma legenda referencial em relação à imagem – em nenhum momento do enredo ocorre a confirmação direta sobre a ligação entre as imagens que emulam fotografias com aquilo que é relatado, o narrador não nos diz “este é meu pai”, “está é minha mãe”, “essas são nossas férias em família”, “este sou eu quando era criança”, ou “estas são nossas fotografias”, “este é o extraterrestre visto por meu pai”, “este é o leito seco de um rio”, etc. Apesar de se propor a falar sobre a família, ele não constrói um relato que trafega pelas memórias afetuosas e íntimas que envolvem seus parentes. No lugar das epifanias sobre a infância, descrição de reuniões familiares ou depoimentos amorosos de seus momentos com os pais e a irmã ao longo da vida, ele se concentra em fornecer suas impressões sobre o comportamento dos pais na velhice. Dessa forma, conta que o casal de idosos vivia uma rotina regulada e funcional, sendo pessoas incapazes de se surpreender com algo: “eles trabalhavam para que cada dia fosse igual ao outro [...]. Sei que eles eram religiosos e acredito que à noite, quando faziam suas orações, deviam agradecer por terem vivido mais um dia exatamente igual e pedir para que o próximo assim fosse” (QMP, 2011, s/n). Ele frisa que antes da morte da mãe não percebia os progenitores como indivíduos, via-

os como uma única coisa, uma espécie de “organismo”. Aparenta assim não ter tido muita intimidade com os pais, sobretudo na velhice deles.

Essa apatia do narrador em relação à família irrompe quando ele descreve secamente a morte da mãe: “Minha mãe morreu num acidente. Esqueci de dizer que minha mãe não tinha *hobby*. Ela gostava de assistir às novelas, mas não posso dizer que isso fosse um *hobby*. A meu ver, um *hobby* se refere a algo que você faz com as próprias mãos” (QMP, 2011, s/n). Ele conta que o que mais parecia um *hobby* para sua mãe era cozinhar, e no dia de sua morte a idosa havia pedido ao marido que fosse comprar limões. Há incerteza do narrador diante dos detalhes sobre a versão que conta, fazendo-o algumas vezes expressar um tom de dúvida, como se tivesse ouvido a história do que aconteceu por outras pessoas, ou já não mais se lembrasse bem de detalhes do caso: “*Parece* que minha mãe se irritou com essa resposta e resolveu, ela mesma, ir buscar, *se não me engano*, limões-sicilianos” (QMP, 2011, s/n, grifos meus).

O narrador conta que, como o pai estava ocupado com sua coleção de máquinas, a mãe se irritou e foi ela mesma comprar os limões na rua. No percurso de sua caminhada pela avenida, um caminhão dirigido por um motorista bêbado atropelou pessoas que estavam paradas em um ponto de ônibus. Apesar de a idosa não estar no ponto de ônibus, mas sim a alguns metros dele, uma pedra é arremessada quando o caminhão bate em um muro – o artefato foi responsável pela morte violenta da idosa: “Minha mãe morreu apedrejada” (QMP, 2011, s/n). A morte da mulher causou no pai do narrador um luto que o filho descreve como “estranho” (Figura 10).

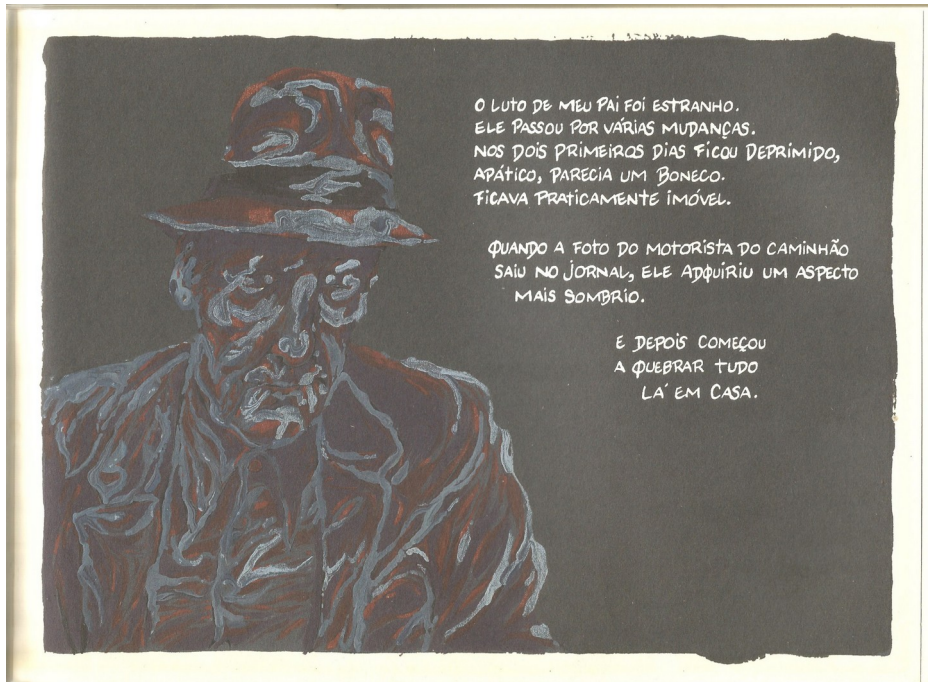


Figura 10 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

O narrador então parte para o caso do encontro do pai com o ET, ocorrido no período de luto do idoso. Ele conta que o viúvo, em um processo de negação da morte da esposa, chega a recursar-se a acreditar, ao fazer o reconhecimento no IML, que era dela o cadáver. Diante do estado do viúvo, o tio do narrador se preocupa com aquela situação e resolve convidar o irmão para uma pescaria em uma cidade do interior. Durante a pescaria, ambos avistam uma estranha luz no céu e passam a persegui-la de carro por uma estrada de terra, mas interrompem a busca quando se depararam com o leito seco de um rio, coberto de lama. Apesar da tentativa de do tio de dissuadir o irmão a continuar a empreitada, o viúvo acaba indo a pé atrás do que o narrador descreve como uma “bola luminosa” – depois disso acaba desaparecendo por três dias (Figura 11).

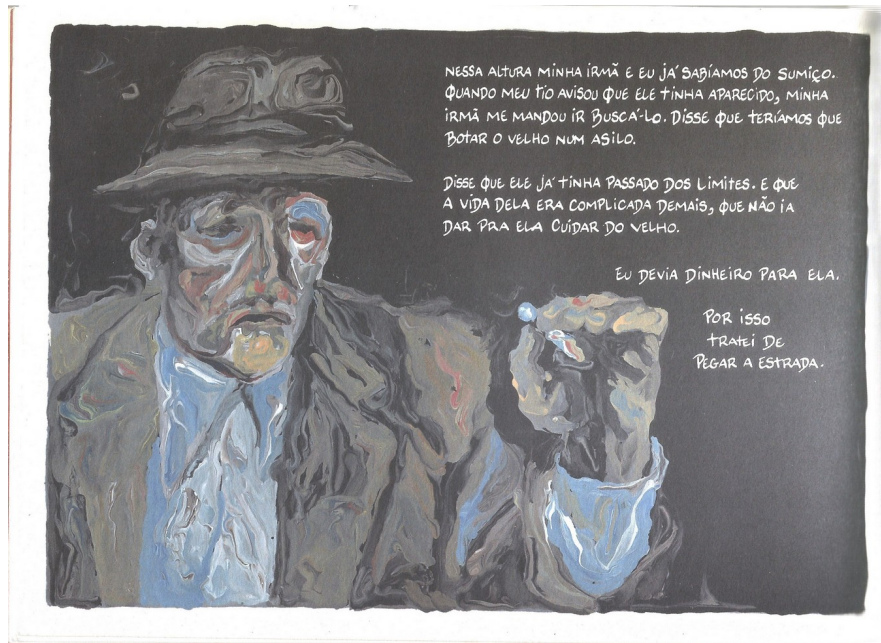


Figura 11 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

Quando reaparece, o idoso alega ter tido um encontro com um extraterrestre. O filho vai buscar o pai na cidade onde ele havia desaparecido: “foi no caminho de volta que meu pai contou a sua versão dos fatos. Ele ainda não sabia que seu destino era o asilo. Minha irmã já tinha providenciado tudo” (QMP, 2011, s/n). Dentro do carro, ele pergunta ao pai como foi o encontro, o idoso conta o que aconteceu e afirma que se comunicou com o alienígena por telepatia. O encontro do pai com o ET é descrito por Mutarelli em um tom tragicômico, a exemplo de quando o narrador pergunta ao pai como era a aparência do ET (Figura 12):

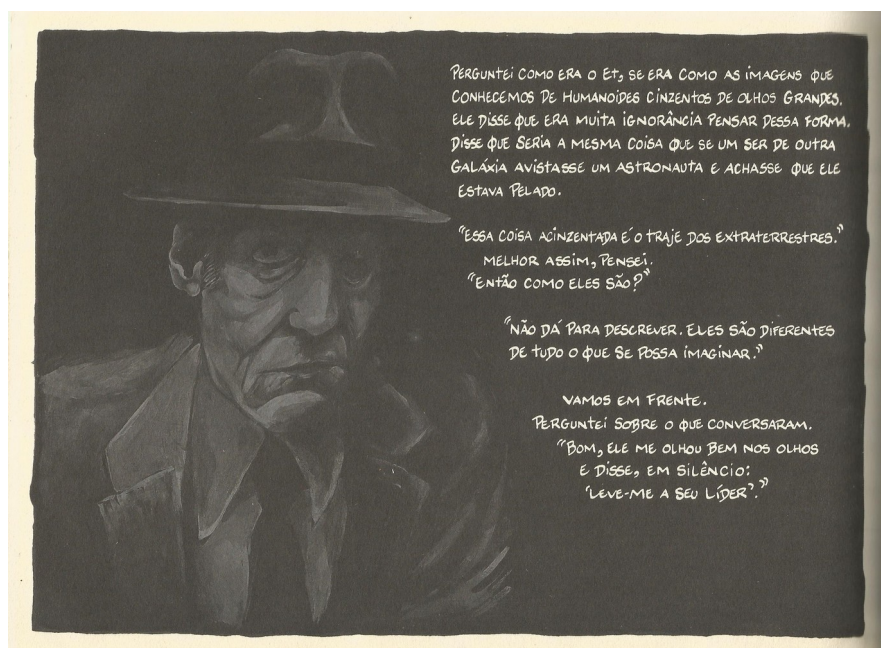


Figura 12 – QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

O narrador conta que após a pergunta do ET sobre o líder, o pai ficou desconcertado sem saber o que dizer, e complementou: “se ao menos eu não tivesse me aposentado... quem é meu líder nessa altura da minha vida?” (QMP, 2011, s/n). O idoso acabou levando o alienígena para um barco que havia encontrado no leito do rio seco, onde residiam criadores de porcos que “bebiam o tempo todo e trocavam insultos” (QMP, 2011, s/n). Ali ele apontou para um dos bêbados e afirmou que aquele era o seu líder. Todos passaram algumas horas juntos bebendo, e os moradores do barco “ensinaram algumas musiquinhas chulas ao ET” (QMP, 2011, s/n) como a marchinha carnavalesca *O baile da rua aurora*. Após esse encontro, o ET voltou para a “bola luminosa” e partiu.

O depoimento insólito do encontro com o ET culmina no abandono do idoso viúvo em um asilo, levado pelo próprio filho a mando da irmã: “será que minha irmã não cogitou a hipótese de que eu pudesse cuidar do meu pai?” (QMP, 2011, s/n). Essa é o segmento final da narrativa, quando o narrador nos conta “a parte triste da história”:

Não dá para descrever a expressão
do meu velho ao chegar no asilo.
Seu olhar, quando entendeu que
não voltaria para casa.
Nunca mais.
No começo eu até fui visitá-lo.
Duas ou três vezes.
Ele ficou mais de um ano lá,
antes de morrer de causas naturais.
O desgosto
é uma causa natural.
Quando perguntei o que ele queria que eu levasse de sua casa
para lá, ele disse que só queria as fotos.
Todas as fotos.
As que ele colecionava
e nossos álbuns de família.
Eu levei. Junto com uma mala de roupas
e objetos de uso pessoal.
Meu pai foi tirando as fotos de nossos álbuns
e misturando com as fotos da caixa encapada com o papel bonito.
Toda a sua vida, se misturando
com outras histórias esquecidas.
A partir dali, ou talvez antes, sua mente passou a misturar as lembranças.
Como a caixa estampada.
Talvez, no fundo, o inconsciente
não seja puramente individual.
Essa é a história do dia em que meu pai se encontrou com o ET.
Vamos em frente. (QMP, 2011, s/n)

O filho deixa o pai no asilo, junto com todas as fotografias de sua coleção. Ele o visita duas ou três vezes, e depois conclui que o idoso morreu de “desgosto”.

Após essa elucidação da narrativa textual, concentrada no relato do filho, consideremos aqui a narrativa visual proposta pelo plano gráfico do livro. Começamos por seu desfecho: diferente das demais imagens embaralhadas que aparecem na obra, nas quais não existe linearidade narrativa, a sequência final de QMP traz oito páginas com ilustrações bastante poéticas, que diferem das demais imagens da obra por possuírem, apenas elas, uma espécie de plano sequência, mostrado a seguir:



Figura 13 – As oito páginas finais, sequenciadas, de QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

A primeira das oito ilustrações acima mostra o idoso parado no leito do rio seco, encarando uma figura de baixa estatura, que traja uma cabeçorra⁴². As três imagens seguintes trazem o pai andando no mesmo cenário, aproximando-se do que parece ser o leito seco do rio e sendo seguido pela cabeçorra. Na segunda delas o narrador afirma: “às vezes, ainda olho para o céu com esperança” (QMP, 2011, s/n). O enquadramento das imagens vai se distanciando cada vez mais dos dois, trazendo na sequência quatro imagens de um solo, diferenciadas pela incidência da luz natural do ambiente (a imagem poderia ser o leito do rio seco ou, quem sabe ainda, outro planeta? – tudo isso dependerá, é claro, da interpretação do leitor). A última página, com a ilustração desse solo, traz o bordão do narrador que se espalhou durante toda a obra: “vamos em frente” (QMP, 2011, s/n).

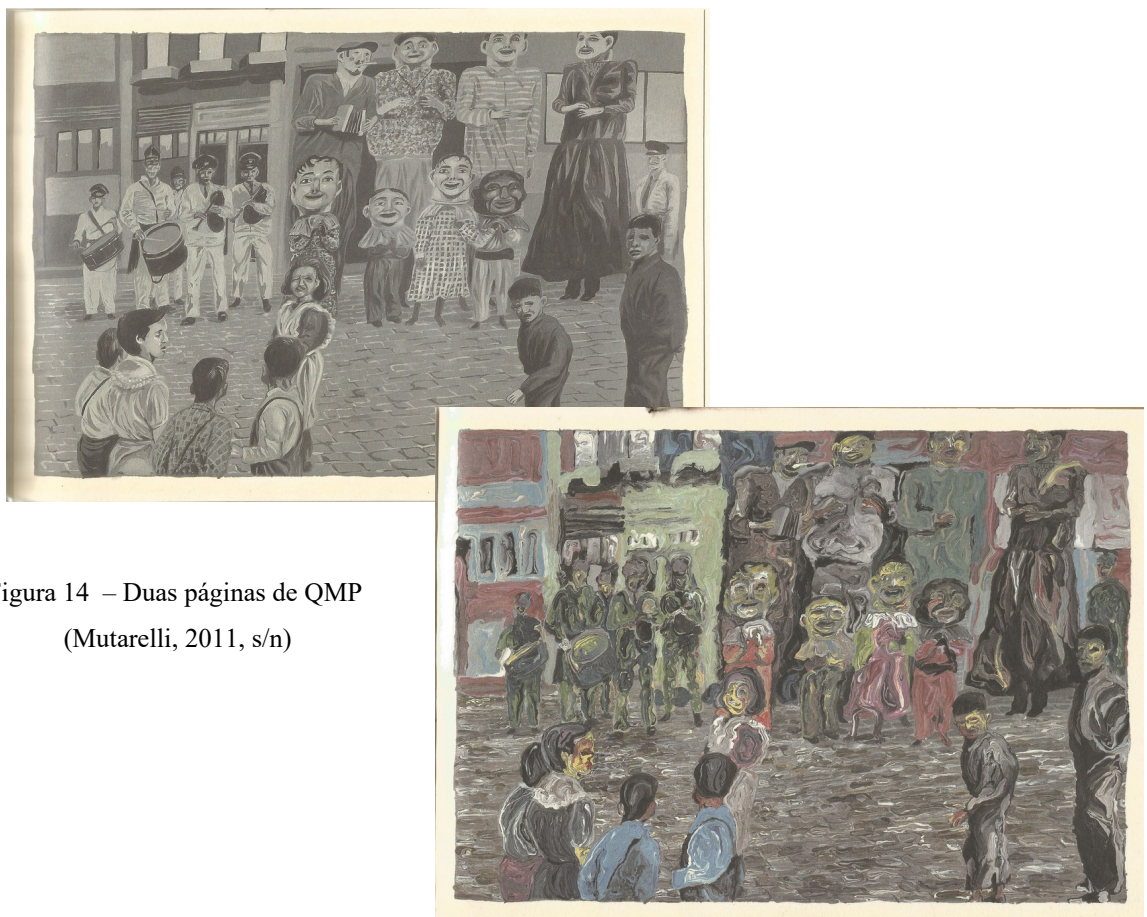


Figura 14 – Duas páginas de QMP
(Mutarelli, 2011, s/n)

⁴² A cabeçorra é uma fantasia típica de bloquinhos de carnaval mais antigos. Constituída por uma máscara de cabeça gigante colorida, feita de papelão e cola, a cabeçorra costuma sair às ruas divertindo foliões, atraindo sobretudo crianças – apesar de na atualidade esse tipo de figura ser mais raro, as cabeçorras ainda existem em festejos brasileiros como a Festa da Ajuda, realizada anualmente na cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano.

Já as duas imagens acima, que trazem uma mesma cena, encontram-se em diferentes partes no meio do livro. Ambas emulam uma fotografia que mostra uma festa de carnaval de rua: ao fundo construções, no primeiro plano uma banda de instrumentos de metal e percussão, adultos e crianças em uma rua de paralelepípedos (muitos deles olhando em nossa direção), bonecos gigantes (como os tradicionais de Olinda, em Pernambuco) e cabeçorras. Na primeira imagem, em preto e branco, os contornos das formas são mais nítidos; na segunda, colorida, os contornos das formas são mais abstratos. Tal efeito é também utilizado em outras imagens que se repetem no livro, como as imagens do pai.

É curioso notar que muitos fotógrafos optam pelo uso do preto e branco em suas produções por acreditarem que, diferentemente das fotos coloridas (consideradas mais “naturais”), as fotografias em preto e branco são mais densas, tendo a capacidade de trazer mais vigor para as pessoas ou cenas retratadas. Mutarelli ao produzir em suas pinturas a mesma “cena fotográfica”, uma em preto e branco e outra em cores, evoca diversas possibilidades interpretativas. A primeira, mais nítida, é em preto e branco, recurso usado no universo fotográfico para captação mais “realista” de algo; a segunda é colorida, menos nítida e mais abstrata em suas formas. A ideia de memória “factual”, captada na imagem fotográfica em preto e branco, dá lugar a ideia da “simulação” na imagem colorida e esfacelada – nesta, as formas abstratas atuam como uma metáfora do esfacelamento das lembranças do narrador.

Tendo em vista que o narrador resolve contar uma história dez anos após o falecimento do pai, suas lembranças são, mais do que nunca, conjecturas, fragmentos de memória, assim o gesto recordativo se dá pela via da reminiscência. Mutarelli trabalha com várias imagens repetidas na obra que, diferenciadas umas das outras pelo uso das cores ou técnicas de pintura, reafirmam esse caráter do imaginário que cerca aquelas lembranças. Diante desses aspectos, as oito imagens finais de QMP trazem a cabeçorra seguindo o idoso, como se ela estivesse “escapado” da fotografia do carnaval de rua e, naquele momento, ocupasse o mesmo plano em que o idoso está. Quando o pai é deixado no asilo pelo filho, mistura as fotografias de família com as dos estranhos de sua coleção: “A partir dali, ou talvez antes, sua mente passou a misturar as lembranças. Como a caixa colorida”/ “Toda a sua vida, se misturando com outras histórias esquecidas” (QMP, 2011, s/n).

Muito além do que é narrado no parco plano verbal de QMP, desponta o plano gráfico: imagens embaralhadas que, montadas por Mutarelli, emulam em seu formato um álbum de fotografias por meio da pintura. Mas essa narrativa visual empreendida pelo autor não faz a

montagem das imagens memorialísticas de maneira romantizada, pois foge dos clichês que marcam a estética dos álbuns organizadamente “felizes” de família, bem como da ideia da fotografia como memória “factual”.

2. 2. 1 O álbum fotográfico

Os retratos fotográficos estão atrelados ao processo de memória, exercendo grande poder de atração naquele que os observa – por essa razão a prática fotográfica, em seus mais de 150 anos de desenvolvimento, sobrevive até os dias atuais. Emolduradas em paredes, habitando porta-retratos sobre os móveis, expostas nas portas de geladeiras, guardadas em carteiras, caixas e relicários, organizadas em álbuns, ou como hoje é bastante comum, simplesmente acumuladas em arquivos nas telas eletrônicas, as fotografias resistem, apesar de seus usos se modificarem com o tempo, as sociedades e as tecnologias. Com a popularização do acesso às câmeras fotográficas no século XX, a fotografia do cotidiano logo se desenvolveu e passou a fazer parte da vida das famílias, essa foi a época da difusão da fotografia analógica em todo o mundo, promovendo a superabundância dos retratos fotográficos e montagem de álbuns com os mais diversos temas.

Os álbuns fotográficos foram criados não somente como forma de armazenamento de imagens e outras lembranças relacionadas às pessoas ali retratadas, mas também destinados à exibição a familiares e amigos mais íntimos – o interesse pela vida cotidiana da família sempre foi um dos pilares da fotografia, e isso explica o porquê dos álbuns de família serem tão antigos quanto a própria fotografia. O registro fotográfico deu origem a diversas ramificações temáticas, como álbuns de casamento, de recém-nascidos, celebração de debutante, festas de bodas, viagem de férias, etc. Esses materiais foram organizados muitas vezes como *scrapbooks* – nos álbuns de bebê, por exemplo, era comum além das fotos, a presença da marca dos pés da criança pintados com tinta ou as mechas de seu cabelo cortado. Esses álbuns típicos do século passado (com fotografia que carecia de revelação, álbum de papel, etc.) permaneceram por muito tempo como uma prática social vigente em muitos lugares do mundo, mas hoje são vistos por muitos, sobretudo as novas gerações, como um objeto desconhecido ou retrô.

Susan Sontag afirma que a fotografia é um mecanismo em que cada família constrói uma crônica visual de si mesma, servindo como um testemunho da coesão de um grupo, de tal

forma que a fotografia passou a ser um rito familiar justamente quando a instituição da família sofreu uma reformulação nos países da Europa e da América, onde a industrialização ganhou força –, ao existir a ameaça da continuidade do núcleo familiar, a fotografia terminou por funcionar como forma de reiterar simbolicamente a união das pessoas. Assim os retratos, reunidos no álbum fotográfico, passaram a constituir um valioso item de afirmação social, resultando na prática do colecionismo: “coleccionar fotos é coleccionar o mundo. Filmes e programas de televisão iluminam paredes, reluzem e se apagam; mas, com fotos, a imagem é também um objeto, leve, de produção barata, fácil de transportar, de acumular, de armazenar” (SONTAG, 2004, p. 13-14).

Os álbuns de família são coleções que exploram as imagens por meio da ativação das lembranças, muitas vezes evocadas oralmente – desse modo, netos descobrem por meio da fotografia como era o rosto de seus parentes mais velhos já falecidos ou podem conhecer o rosto de seus pais na infância, concomitantemente ouvindo relatos sobre os acontecimentos que cercavam o momento em que aquela foto foi tirada. Sobre esse tipo de prática, Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu dissertam:

a leitura de fotografias antigas assume a forma de uma conferência sobre ciência genealógica, quando a mãe, a especialista no assunto, ensina à criança as relações que a unem a cada uma das pessoas na imagem. Mas, acima de tudo, averigua-se quem participou da cerimônia; como eram constituídos os casais; o campo de relações sociais de cada família é analisado; repara-se em quem falta, indicador de discórdias, e as presenças que conferem honra. Para cada convidado, a fotografia é uma espécie de troféu, um sinal e uma fonte de importância social (BOURDIEU & BOURDIEU, 2006, p. 34)

Essa evocação oral da memória a partir da fotografia é um hábito cada vez mais raro em tempos de predomínio da fotografia digital – Mutarelli ao trazer a fotografia analógica de família em suas ilustrações busca um resgate visual e conceitual desses tipos de arquivo. Sabemos que apesar de os álbuns de família continuarem a existir, não há dúvidas de que a mudança da fotografia analógica para a digital fez diminuir consideravelmente o hábito das famílias pela manutenção caseira desses materiais (consequentemente, pelos relatos orais em torno dessas imagens), visto que é mais fácil e até mais econômico guardar – e modificar – imagens em domínios digitais. Sobre essa questão, afirma Boris Kossoy:

Atualmente, é raro encontrar “álbuns de família” digitais impressos para serem exibidos a familiares e amigos. Em geral, é na tela do celular ou dos Ipad e computadores que assistimos ao espetáculo das redes sociais onde desfilam rostos e

corpos ansiosos por *likes*. O privado se tornou público [...]. O indivíduo e o grupo posam para o aqui e agora, mesmo porque essas fotos não prometem vida longa [...] o que importa são as imagens de curta duração comprovando realidades físicas em construção online. (KOSSOY, 2021, p. 25-26)

Nos álbuns de família vernaculares, o contexto do registro daquilo que se fotografava era muito mais importante do que qualquer preocupação técnica com o resultado dos retratos, sendo justamente no âmbito da fotografia familiar que o amadorismo fincou suas raízes: “como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 2004, p. 18). A fotógrafa Rosângela Rennó afirma: “acredito que esse tipo de imagem [a fotografia amadora de família] conta mais sobre a humanidade do que a chamada fotografia de autor” (RENNÓ, 2003, p. 15). Diante disso, sabemos que esses tipos de registro guardam muitos defeitos técnicos, bastante comuns em um contexto onde os fotógrafos não são profissionais – esse amadorismo, a partir dos anos 1970, tornou-se um estilo cujo valor foi largamente aproveitado pela arte, segundo Sylvain Maresca:

O registro de fotografia amadora que foi redescoberto e, depois valorizado por diversos fotógrafos e críticos americanos a partir dos anos 1970 é o da fotografia de família. Esse pressuposto só fez ampliar-se para além do Atlântico. [...] Em suma, tanto nos Estados Unidos como na Europa, *o campo da arte contemporânea parece valorizar hoje a categoria de fotografias mais antinômica da arte*, aquela realizada pela imensa maioria das famílias em sua lógica ritual autônoma (MARESCA, 2012, p. 204-205)

A construção de um álbum de fotografias de família é um projeto com anseio de futuro, pois prevê a continuidade da organização das imagens à medida que o tempo – e a família – permanecem. Com o passar das décadas, na falta de um *arconte* familiar, muitos álbuns e fotografias de família acabam indo parar em sebos, antiquários ou mesmo no lixo – no enredo de QMP, o próprio pai do narrador adquire as fotografias dos desconhecidos em uma feirinha de antiguidades. Como ele, muitas vezes são os familiares mais velhos os responsáveis pela preservação dos arquivos da memória familiar, sobretudo com a manutenção dos álbuns de família, e quando estes detentores faltam, esses arquivos tornam-se parte de um contexto que escapa aos “donos” daquelas imagens. Nesse sentido, Susan Sontag afirma que “esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram. Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que dela resta” (SONTAG, 2004, p. 19).

Muitos artistas têm tomado esses tipos de arquivo fotográfico como material para a criação, a exemplo da obra desenvolvida por Rosângela Rennó em *Bibliotheca* (2002). A artista reuniu para este trabalho um acervo que acumulou ao longo de mais de dez anos, trata-se da coleção de arquivos vernaculares de família, como álbuns, fotografias, slides e outros arquivos abandonados, adquiridos por ela em feiras de antiguidades durante viagens por diversos países. Em entrevista, Rennó declara:

O mundo sempre vai ter fotografias demais... Acho que devemos reaprender a ver, passar por uma espécie de reencantamento. De uma forma geral as fotografias não nos encantam mais. A maneira que encontrei para tentar promover esse reencantamento foi forçar uma falsa opacidade na imagem. Com ela provooco uma dificuldade de decodificação, um ruído, um curto-circuito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa. No entanto, a imagem original é fácil, banal. Ele é forçado a voltar-se para os seus referenciais e reconstrói a imagem mentalmente, desviando-se do puro estímulo visual (RENNÓ, 2003, p. 13).

Em QMP, Mutarelli traz o universo da fotografia como uma base para a criação de suas pinturas, promovendo em suas ilustrações esse reencantamento de que fala Rennó. O autor produz uma obra na qual o passado é ressignificado por meio do aproveitamento de imagens, constrói assim em seu livro um álbum ficcional de fotografias através da pintura. Nesse intuito, é possível afirmar que “pensar o passado nos termos do presente e confrontar as épocas de maneira nova são gestos contemporâneos que testemunham de uma nova concepção de ato artístico, livre da ideia moderna de originalidade” (BETHONICO & DUBOIS, 2016, p. 58). Desde o início da apreciação da obra, percebe-se em várias ilustrações de QMP o rosto e a expressão corporal de muitos personagens dirigidos diretamente para nós, leitores, com seus olhares parecendo mirar as lentes de uma câmera. A figura que predomina, sutilmente modificada nas pinceladas de Mutarelli, é a de um idoso, trajando indumentárias como chapéu, óculos e cigarro. Em muitas imagens ele nos encara fixamente, em outras aparece fumando seu cigarro, posando ao lado de uma máquina de escrever ou sentado em um sofá – ele possui um rosto sério, como que posado formalmente para um retrato (Figura 15).



Figura 15 – Duas páginas de QMP (Mutarelli, 2011, s/n)

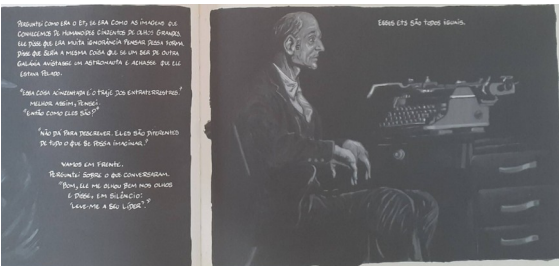
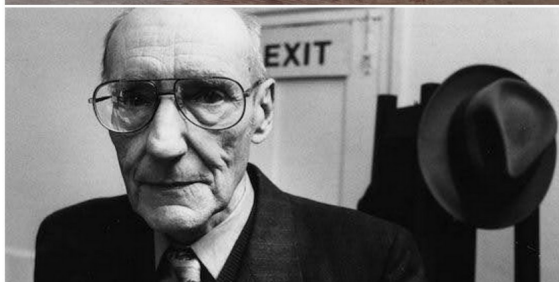
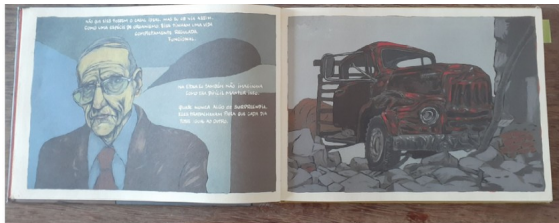
Em QMP, talvez nem todos os leitores saibam ou consigam perceber que as páginas do livro que seus dedos folheiam tenham, como mídia original, quadros pintados por Mutarelli, fotografados e depois impressos em papel pólen bold, compondo o resultado final da obra. Menos leitores ainda talvez saibam que muitas dessas pinturas em acrílico são “reproduções” em maior ou menor grau de fotografias que realmente existiram – algumas delas podem inclusive ser facilmente encontradas no *google*, nessas está o rosto desse idoso em questão. Esse homem é o escritor norte-americano William Burroughs, que teve sua “imagem” utilizada por Mutarelli para compor uma “sugestão” daquele que seria o pai do narrador do livro, apesar de essa informação e referência histórica, para a compreensão do enredo da obra, serem absolutamente irrelevantes – e apesar de o próprio narrador nunca estabelecer, em seu discurso, qualquer afirmação de que aquele idoso que vemos nas imagens seja seu pai.

Mutarelli usa a fotografia em suas obras como um alicerce imagético para a nova imagem artesanal que nasce das pinturas geradas por suas mãos, transformando assim o registro fotográfico do rosto de Burroughs em uma obra de arte, esvaziada de qualquer significado documental ou emocional daquele registro, elevando-o a um novo status de significação. Para Susan Sontag:

A maioria das fotos não conserva sua carga emocional. Uma foto de 1900 que, na época, produziu um grande efeito por causa de seu tema, hoje, provavelmente, nos comoveria por ser uma foto tirada em 1900. Os atributos e os intuitos específicos das fotos tendem a ser engolidos pelo *páthos* generalizado do tempo pretérito. A distância estética parece inserir-se na própria experiência de olhar fotos, quando não

de forma imediata, certamente com o correr do tempo. No fim, o tempo termina por situar a maioria das fotos, mesmo as mais amadoras, no nível da arte. (SONTAG, 2004, p. 31)

Em entrevista, ao relatar sobre a construção gráfica de QMP, Mutarelli discorre: “Quando comecei a bolar a trama, fiz alguns estudos de imagem para chegar ao que eu queria. William Burroughs costumava falar em ‘telas mentais’, e segui algo nesse sentido”⁴³. Desse modo, tomando como imagem-base retratos de Burroughs, tirados por diferentes fotógrafos, Mutarelli lança mão das feições de Burroughs – e sua performance como modelo fotográfico – para criar uma sugestão imagética da figura do pai do enredo. Além de Burroughs, há na obra uma ilustração com o semblante do escritor Kurt Vonnegut, também decorrente da base fotográfica.



⁴³ Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/subversao-quadro-a-quadro-1.349411>> Acesso: 01 Mai 2021.

Figura 16 – Na parte superior das três primeiras imagens acima estão páginas de QMP. A figura do idoso nessas ilustrações possui como fonte primária as pinturas feitas por Mutarelli, estas, por sua vez, têm como imagem-base três diferentes fotografias de William Burroughs, tiradas (em ordem de aparição) pelos fotógrafos Ulf Andersen, Robert Mapplethorpe e Kate Simon. Na quarta e última imagem está uma ilustração de QMP, e logo abaixo um retrato de Kurt Vonnegut, sua imagem-base⁴⁴.

Além de Burroughs e Vonnegut, encontram-se em QMP ilustrações com o semblante do próprio Mutarelli e de alguns de seus amigos, como ele mesmo afirma:

Ela [a obra *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*] não tem nada de autobiográfica — a não ser o uso da imagem de alguns amigos, como o Mário Bortolotto e o Paulo de Tarso, que eu usei como referência para uns personagens, e umas fotos da minha infância que eu misturei nas fotos que o velho colecionava. E o velho, o pai, tem a cara do escritor William Burroughs. Eu desenhei muito o Burroughs e um dia percebi que sempre misturo o rosto dele no do meu pai.⁴⁵

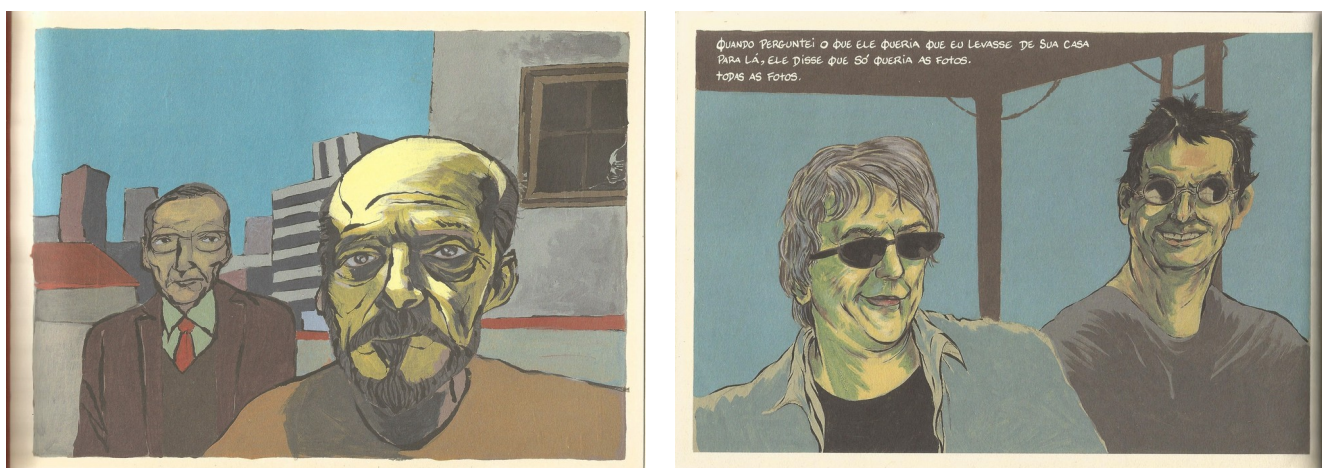


Figura 17 – Duas ilustrações de QMP. Na primeira, a figura ao lado direito possui o semblante de Mutarelli; na segunda as duas figuras possuem o semblante dos escritores Mário Bortolotto e Paulo de Tarso.

A fotografia é um dos materiais adotados por Mutarelli para construir suas imagens “de observação” no lugar das “de imaginação”, como ele relata em entrevista já citada. Assim, imagens fotográficas emergem como base para a criação de suas pinturas em QMP, tanto fotografias de seu acervo (da própria família) quanto públicas (como as de William Burroughs e Kurt Vonnegut) e, além disso, Mutarelli usa as feições de seus amigos escritores para compor suas ilustrações. Dentre as fotografias de seu acervo pessoal, não temos como saber

⁴⁴ As fotografias de William Burroughs podem ser encontradas no site Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/fotos/william-burroughs_assettype=image&family=editorial&page=4&phrase=william%20burroughs&sort=mostpopular>. A autoria da fotografia de Kurt Vonnegut não foi encontrada, mas o retrato está disponível em <<https://jpellegrino.com/teaching/vonnegut.html>>. Acesso em 03 Feb 2023.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.raiolaser.net/home//2012/02/contatos-imediatos-entrevista-com.html>> Acesso em 02 Jul 2021.

quais são aquelas que podem ter sido usadas para a confecção da obra – porém é interessante notar que no álbum de quadrinhos *Crianças Desaparecidas* (1998), há duas imagens que se muito se assemelham a duas de suas pinturas em QMP – como na citação acima o autor fala que usou na obra fotos de sua infância, talvez essa correspondência entre as imagens das duas obras advenha de fato de seu acervo, dado pelas fotografias de sua família.

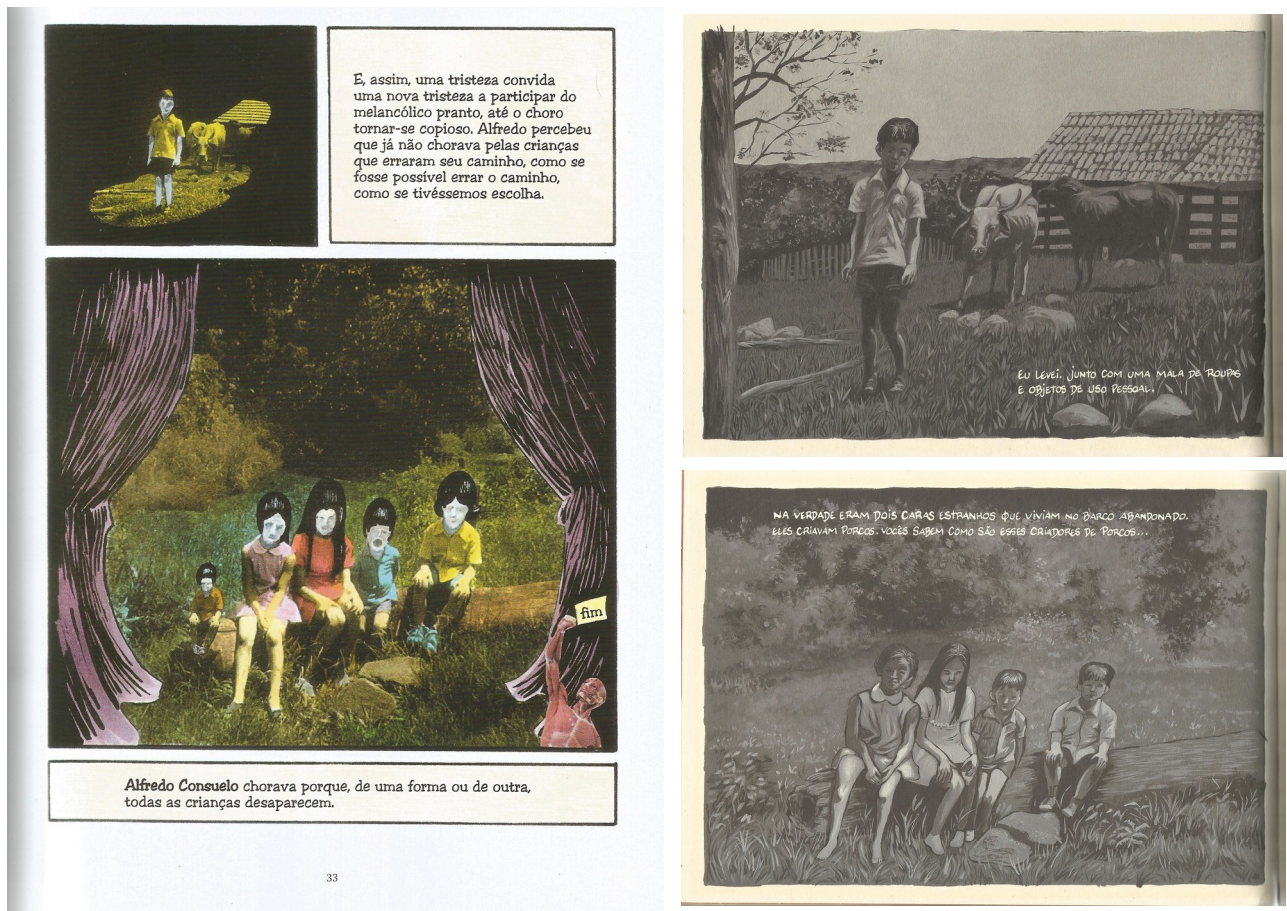


Figura 18 – Página do quadrinho *Crianças Desaparecidas* (Mutarelli, 1998, p. 83), e duas páginas de QMP (2011, s/n).

Tecnicamente, também encontramos em QMP reflexos de atividades que Mutarelli desenvolveu na época da confecção do livro, a exemplo da tira semanal *Ensaio Sobre a Bobeira*, uma série gráfica nonsense que criou para as páginas do Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*, que durou de 2010 a 2011. Além da paleta de cores ser próxima àquela utilizada em QMP, alguns dos elementos que aparecem na série são aproveitados posteriormente em QMP (a cabeçorra, a imagem de William Burroughs).



Figura 19 – Duas tiras da série gráfica de Mutarelli, “Ensaio sobre a bobeira” (Folha de S. Paulo, 2010).

Em QMP há uma influência tanto de elementos dessa série quanto dos cadernos pessoais de Lourenço Mutarelli, que foram reunidos e publicados em 2012 por meio de um projeto de financiamento coletivo da editora Pop, com o nome *Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli*. Esses pequenos cadernos sem pauta, cheios de desenhos, rabiscos, textos, colagens e pinturas com tinta colorida, foram alimentados pelo *pintor* Mutarelli como um exercício para se *desprender da técnica*. Em alguns dos cadernos há a o esboço de imagens também presentes em QMP.



Figura 20 – Nas duas figuras temos o mesmo cenário, porém, além de técnicas artísticas, as imagens possuem locais de publicação diferentes. Na primeira temos a reprodução de um fac-símile, no qual a imagem pintada é uma aquarela presente n*Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli* (2012). Logo ao lado, está uma das ilustrações de QMP (Mutarelli, 2011, s/n), feita em tinta acrílica.

Como vemos (Figura 20), Mutarelli usa seus cadernos pessoais – acumulados ao longo dos anos – para ruminar ideias e imagens que depois são aproveitadas em suas obras literárias ou gráficas. Ele alimenta seus cadernos até hoje, possuindo grande material ainda não publicado. Sobre o processo criativo que desenvolve neles, Mutarelli conta:

Eu tenho vários cadernos e vou gerando coisas neles: rabiscos, ideias, frases, montagens com fotos, desenho em cima de fotos, experimentações com tinta etc. Eu sempre estou tentando acessar algo que não é racional. Entro em um transe quando estou fazendo isso e busco uma materialização do meu inconsciente. É assim quando eu desenho. É assim quando eu escrevo. Quando quero ter ideias pego esses cadernos e revisito o que produzi por horas e horas. A inspiração e o processo criativo estão ali.⁴⁶

Mutarelli alega que costuma fazer um desenho e, a partir dessa imagem, criar um diálogo ou texto, o que se torna um processo diferente daquele que envolve os quadrinhos: nestes, em geral, a criação do roteiro ocorre antes das imagens propriamente ditas. Portanto, os cadernos, para o autor, funcionam como uma local de fomentação criativa, assim ele afirma: “a minha ideia com esses cadernos *é uma experimentação total*, tentar chegar a alguma coisa [...] *usando material que limite um pouco o meu domínio técnico*. (grifos meus)⁴⁷. Na entrevista, o autor afirma ter problemas com a técnica, pois ela torna o artista um prisioneiro: “a técnica não é nada mais do que um truque. São truques que você vai aprendendo – como manipular certos instrumentos com um pouco mais de destreza ou precisão – até que se chega a um ponto em que não se consegue mais fazer sem a técnica” (MUTARELLI, 2008, p. 171)⁴⁸.

Em outra entrevista, Mutarelli discorre que “o que é perigoso – e, felizmente, percebi isso a tempo – é a profissionalização. Ou seja, antes eu era um quadrinista obscuro, e tudo que eu fazia eram experimentações. A partir do momento em que meu nome ganhou certo destaque, apareceram muitas encomendas, e aí existe o risco de se perder a espontaneidade”⁴⁹. Desse modo, a busca pela exploração de diferentes recursos se faz presente em seu trabalho nas artes gráficas – em matéria da *Folha de S. Paulo*, o autor explica: “quando crio uma sequência, penso como um diretor de cinema. Tento explorar ao máximo as técnicas de enquadramento e de ângulos inusitados. *No tratamento de cada quadro, procuro agir como*

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.updateordie.com/2020/01/07/entrevista-com-lourenco-mutarelli/>>. Acesso em: 13 Fev 2023.

⁴⁷ Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/lourenco-mutarelli-volta-aos-quadrinhos-depois-de-seis-anos>> Acesso em: 02 Mar 2020.

⁴⁸ Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ide/v31n47/v31n47a26.pdf>> Acesso em: 02 Jul 2021.

⁴⁹ Disponível em: <<https://rascunho.com.br/noticias/quero-esquecer-o-corpo/>> Acesso em: 01 Jul 2021.

um pintor”⁵⁰ (grifos meus). Em QMP, Mutarelli leva ao extremo essa ideia, uma vez que ele mesmo produz cada uma das pinturas que foram usadas para compor as páginas da obra – ele comenta sobre o procedimento:

Eu usei basicamente tinta acrílica sobre papel. Às vezes tem até algum filete em nanquim, mas aí é pincel, mais uma técnica de pintura. Eu achava a cor interessante nessa história, dar uma amortecida nas cores, o acrílico é uma cor muito intensa. Eu comecei a fazer alguns estudos cromáticos, uns estudos de cor e vi que era o caminho que eu queria seguir.⁵¹

A pintura em acrílico é uma técnica pouco dominada por Mutarelli, até então, apenas em *Mundo Pet* (2004)⁵² o quadrinista havia usado cores em seus desenhos, tendo como material a aquarela. Neste primeiro trabalho com a tinta acrílica, ele levou um ano para concluir as 112 pinturas que constituem cada página. Como é possível perceber através de suas entrevistas e obras, Mutarelli busca meios diferentes de criar suas produções, tentando fugir das amarras técnicas por estas restringirem a capacidade de invenção artística, sobretudo quando o artista precisa trabalhar com a criação de obras sob encomenda. Em QMP, obra encomendada, o enredo da obra funde-se com o plano gráfico, uma vez que o pai do narrador era um colecionador de fotografias e o que visualizamos nas pinturas reproduzidas é o formato de fotografias. Ao recorrer ao tema da fotografia em seu uso anacrônico, dado pelo caráter memorialístico das imagens familiares analógicas, Mutarelli retoma a prática social da confecção de álbuns fotográficos, emulando com a pintura, na construção estrutural de sua obra, a estética e formato desse tipo de objeto. De acordo com Liber Paz, na obra de Mutarelli,

As relações e ressignificações de artefatos técnicos (fotografias, objetos do cotidiano) nas obras do autor não representam só a realidade, mas são constituintes do imaginário social. A dificuldade de relacionamento entre os seres humanos e a adoção de artefatos técnicos para intermediar e, muitas vezes, substituir essas relações são aspectos do cotidiano presentes na obra do autor (PAZ, 2008, p. 198).

A incomunicabilidade entre o narrador e o pai em QMP é alegorizada por Mutarelli através das imagens embaralhadas na obra – portanto, o artefato técnico ressignificado ali são os álbuns de família, esses tipos de imagens geram uma identificação emocional com o leitor.

⁵⁰ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7893.shtml>> Acesso em 02 Jul 2020.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.raiolaser.net/home//2012/02/contatos-imediatos-entrevista-com.html>> Acesso em 02 Jul 2021.

⁵² Esse trabalho é uma coletânea de histórias criadas entre 1998 e 2000, de caráter bastante experimental, elaboradas originalmente para o site Cybercomix.

Assim como na história criada por Mutarelli, todos temos ou tivemos um pai, temos ou tivemos uma família, e podemos ter fotografias nossas e de nossos parentes. Mutarelli traz em sua obra o poder da imagem como construção de memória coletiva – diante disso, observar fotos de família, de qualquer família, ativa lembranças em relação a nossa própria experiência de vida com as pessoas. Por serem imagens que perduram no núcleo familiar e muitas vezes se interligam à memória oral dos parentes, as fotografias são reinterpretadas ao longo do tempo – portanto, esses tipos de imagem também evidenciam que o passado não é algo fixo e imutável, “pelo contrário, o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e reexplica o que aconteceu” (BERGER apud MARESCA, 2003, p. 230), o ato de observar fotografias gera essa tentativa de reinterpretar o passado.

Em QMP, a caixa que guarda as fotografias que o pai coleciona, tal como a caixa de Pandora, abre-se na obra e faz surgir uma imensidão de imagens que de nada servem para confirmar aquilo que o narrador nos conta, pelo contrário, deixam ainda mais aberta a possibilidade do caráter lacunar da narrativa, tornando-se capazes de, por si sós, fornecerem um leque de conjecturas sobre aquele passado. Mesmo que no contexto da obra essas imagens não possuam um texto que esclareça a história por detrás delas, o universo da fotografia de família evocado naquelas cenas é o suficiente para gerar essa identificação, como observadores de imagens que somos, compactuamos com a “familiaridade” dos referentes que vemos. O que importa nesse tipo de arquivo fotográfico é menos uma fidelidade com o fato passado e mais a conexão afetiva que nosso olhar estabelece com a imagem. As fotografias amadoras antigas surgem pintadas na obra, alegorizando não só a desestruturação afetiva da família, mas também a de seus arquivos materiais, em tempos onde o formato analógico perde espaço. O texto narrativo em QMP nos mostra que parte daquele núcleo de personagens do enredo já não mais existe, mas suas imagens persistem e são familiares para nós, pois representam uma configuração típica de qualquer álbum de fotografia de família – afinal de contas, não seriam todas as fotografias familiares mais ou menos parecidas? Essa possibilidade analógica reside pela capacidade de vestígio da memória que a fotografia carrega, ao “congelar” os momentos vividos.

Mas esse passado e essa memória são manipulados, como são todos os álbuns fotográficos e a fotografia em si, uma vez que “as fotografias são vestígios e traços de realidades passadas, interpretadas e articuladas na construção de imaginários visuais que

visam a ‘espelhar’ realidades que não existem mais ou existiram apenas como possibilidade”. (KIM, 2003, p. 230). O estranhamento que a leitura visual da obra provoca no leitor reside no modo como Mutarelli escancara a manipulação da imagem: no álbum de fotografias emulado, muitas ilustrações guardam uma associação mais próxima com os eventos da história contada pelo narrador sobre o encontro do pai com o ET, sugerindo uma mescla entre a memória das imagens fotográficas de família com aquilo que o narrador não viu, mas ouviu ou imaginou a partir do depoimento de pai sobre esse encontro.

É desse modo que desponta a presença visual de extraterrestres na obra. Não esperamos em um álbum de fotografias de família encontrar imagens de seres que tecnicamente “não existem”. Nas ilustrações da obra o pai encontra com o ET, do mesmo modo que vários “tipos” de ETs se espalham em diferentes páginas – compondo no livro uma ampla iconografia sobre como esses seres foram representados fisicamente ao longo do tempo. Essas imagens causam inquietação naquele que contempla as ilustrações de QMP, pois o motivam a questionar sobre a “veracidade” daquilo que é visto. Desse modo, o caráter icônico da fotografia, concebido nas teorias desse campo como testemunho da existência de algo, é questionado na obra de Mutarelli. É como se, na confusão das imagens que o tempo todo evocam o fotográfico, o autor quisesse nos mostrar a manipulação presente nelas, tornando-a ainda mais evidente por meio da pintura. É como se não existisse um único ET, ou uma única história familiar, ou uma única história familiar que envolvesse ETs, ou não menos importante, como se nossos familiares e suas imagens antigas também pudessem ser espécies de ETs, “organismos” – assim como o narrador descreve a forma como via os pais –, que passamos boa parte da vida sem conhecer bem ou compreender completamente. Essas imagens de seres de outro planeta nos fazem interrogar ainda: entre tantas formas de representação dos alienígenas, inclusive em fotos que circularam nas mídias ao longo das últimas décadas, qual seria a imagem “verdadeira” desse ser? Ou: existiria um só tipo de ET? Ou ainda: ETs, de fato, existem?



Figura 21 – Diferentes representações iconográficas de extraterrestres. Na ufologia, recebem terminologias como Pleiadianos, Reptilianos, Greys ou Chupa-cabras (QMP, 2011, s/n).

Diante do exposto, é possível dizer que texto e imagem em QMP possuem um caráter fabulativo. O fato de termos um narrador que conta um “causo” de contato de primeiro grau entre seu pai e um ET corrobora para essa ideia, pois relatos desse tipo são encarados por grande parte das pessoas como histórias duvidosas – no enredo, o pai está pescando quando vê a “bola luminosa” dos extraterrestres, criando dias depois aquilo que muitos poderiam chamar de “história de pescador”. Imagens de naves espaciais e extraterrestres possuem ainda mais esse caráter fabulativo, fascinam as pessoas pelo mistério que acompanha os casos do gênero. Todo esse imaginário que compõe o universo extraterrestre, desde meados do século XX, foi bastante difundido pelo mundo através da cultura norte-americana, por meio do jornalismo, da literatura de ficção científica e do cinema de Hollywood. Mas se na grande maioria das produções de ficção científica que envolvem seres de outros planetas, predominam conflitos bélicos, perseguições e conspirações políticas e militares, este não é o caso de QMP, que carrega um tom mais desprezioso: o famigerado encontro não guarda grande suspense em torno da figura extraterrestre e seu objetivo de visitar a Terra, ao contrário disso, a banalização do contato entre o pai e aquele ser vai de encontro ao que ocorre em grande parte das histórias de ficção científica, nas quais o ET é em geral representado “por meio de dois polos: os alienígenas do bem, aqueles que querem nos ensinar [...] e os alienígenas do mal, que buscam tomar ou destruir nosso planeta ou, ainda, que não são receptivos à chegada de terráqueos no espaço” (URZEDO & KHALIL, 2019, p. 38).

Mutarelli traz em QMP ilustrações artesanalmente feitas a partir de diferentes fontes, como as fotografias de sua própria família e sobretudo os retratos de Burroughs. Mas utiliza também em sua pintura a iconografia extraterrestre como estratégia para enfatizar a duvidosa ligação entre realismo e imagem fotográfica. Dessa forma, ao unir pessoas e ETs nesse contexto, o autor quebra a expectativa do leitor/espectador em relação à ideia de imagem documental e icônica atrelada à fotografia, sobretudo a dos álbuns de família. Mutarelli constrói um álbum de fotografias duplamente ficcional – primeiro porque parte daquelas imagens pintadas são aproveitadas de outras fontes, muitas delas alheias à sua autoria; segundo, pela razão de que o enredo da obra traz a alusão da memória familiar por meio do formato fotográfico, criando imagens que não escondem em momento nenhum a sua potência ficcional. Desse modo, ao passo que avançamos a leitura de QMP, ambientando-nos nesse universo das imagens fabulares. Deslocamos nossa atenção do discurso no narrador no plano textual – onde busca renegar a veracidade do caso contado pelo pai, ao enfatizar que não é

testemunha daquela história, para a potência de “convencimento” daquelas imagens ficcionais. As palavras finais do narrador no livro sugerem que, rememorando o que aconteceu, ele quer mergulhar no universo fabular do “causo” contado pelo pai: “às vezes, ainda olho para o céu com esperança” (QMP, 2011, s/n).

Em entrevista, Mutarelli fala sobre sua desconfiança em relação à memória:

Desconfio da memória. É um assunto que está me consumindo. Acho que a memória é muito fictícia. Acredito cada vez menos nessas imagens da memória, nas lembranças. Tudo é reconstruído. Outro dia, um neurologista falou que a memória não é um arquivo como um filme ou uma fotografia. Cada vez que acessa a memória, você acessa uma série de arquivos e reconstrói o que está lembrando. É importante desconfiar da lembrança e da memória.⁵³

Toda fotografia e todo álbum fotográfico são memórias intencionalmente manipuladas. O desnudamento da manipulação desse tipo de arquivo visual é o gesto fomentador de QMP, nele Mutarelli promove a defesa da imagem em seu caráter ficcional, através da montagem, na qual se fundem pintura e objeto fotográfico.

Vamos em frente.

2. 2. 2 A montagem

A montagem é um critério fundamental para a concepção de diversos tipos de arquivo. Escolher métodos de organização, processos de edição, escolha de um tema, seleção de materiais, escrita de legendas, etc., tudo isso faz parte do universo da montagem. O termo montagem, por estar bastante associado às imagens cinematográficas, pode parecer inadequado para o campo da fotografia, porém o processo de montagem está longe de pertencer somente ao cinema.

A forma de ordenação e combinação, reformulação ou associação (Aumont, 1996) das fotografias evidencia a existência de maneiras particulares de ver e pensar histórias/fragmentos visuais de vida próprios de uma memória em constante trabalho [...] a montagem é finalmente a ‘operação constitutiva’ de um impressionante número de realidades que nos circundam diariamente: monta-se um ateliê, monta-se um romance, monta-se uma máquina, monta-se uma peça de teatro, monta-se a lona de um circo, monta-se um álbum de fotografias. (BRUNO, 2012, p. 97)

⁵³ Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Lourenco-Mutarelli>> Acesso em 02 Fev 2023.

Os critérios comuns de montagem de um álbum fotográfico não são seguidos na montagem de QMP, uma vez que, as fotografias emuladas ali, encontram-se muito mais associadas ao ato da desmontagem: “enquanto procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 132). O leitor, ao folhear QMP, simula o gesto de apreciação de um álbum de fotografias que lhe é entregue em mãos: ele sabe, pelo relato do narrador, que há um personagem que coleciona fotografias de família, deduz que a história traz “fotografias de família” ao segurar um livro que possui formato paisagem, com bordas brancas circundando as imagens, configuração próxima a de antigos álbuns analógicos. Mas até o fim da apreciação do volume, o leitor não vê ali a reprodução de nenhum fotograma (a imagem impressa quimicamente no filme fotográfico), isto é, nenhuma foto realmente impressa aparece nas páginas, apesar das imagens, dentro do contexto da leitura da obra, poderem ser identificadas pelo leitor como fotografias – afinal, este é o pacto ficcional que se estabelece entre autor e leitor. Temos assim plena consciência de que ao fim e ao cabo essas imagens são pinturas, nas quais ocorre a sugestão de imagens fotográficas pelo formato que apresentam. É pela inferência que o leitor faz essas associações, pois o que prevalece na obra é a desorganização dos conteúdos, a dissociação entre imagens pintadas e plano textual.

Se nos álbuns tracionais de família temos uma busca pela esquematização de uma memória ordenada, no álbum ficcional de Mutarelli temos a memória como é em sua essência: caótica, confusa, ilusória – corroborada por imagens embaralhadas e repetidas, constantemente modificadas pelas técnicas da pintura e cores da tinta acrílica, e esse quebra-cabeça de imagens e texto provoca nossa inquietação. Há uma materialidade trabalhada na obra através de elementos muito sutis, usados para despertar sensações mais “táteis” no leitor: as diferentes texturas que as pinturas assumem – evidentemente não podemos tocá-las na obra, mas a visualização das técnicas nos dão ideia de como elas são originalmente. A sugestão do toque é evocada também nos tipos de objetos pintados – um tapete e suas tramas, o papel em que foi impresso a fotografia analógica, o papel de presente estampado na caixa de fotografias do pai, etc.

Mas Mutarelli vai além em QMP, pois acaba evidenciando em seu gesto de montagem uma crise estética que envolve a questão formal dos tradicionais álbuns de família, levando-nos a questionar: seria a fotografia analógica de família típica do século XX o mesmo tipo de imagem da fotografia digital de família típica do século XXI? A primeira centrada em

fotógrafos da própria família, mais espontânea por assumir seu amadorismo, menos editada por falta de recursos computacionais, circulada no âmbito mais íntimo; a segunda muitas vezes decorrente de ensaios programados por fotógrafos profissionais, menos espontânea pelo excesso de possibilidades de resultado final, mais editada pela infinita gama de recursos computacionais, destinada a circulação em âmbito público, a busca de *likes* do mundo digital. Sobreviveria no analógico *um tempo* desconhecido pelo digital? O que é possível perceber em QMP é que o tema da fotografia de família atua na obra menos como meio de documentação histórica, portadora de significação específica, e mais como um vínculo de sobrevivência da imagem, uma alusão àquilo que reconhecemos como memória coletiva – a imagem da família, mas de uma família que viveu uma época em que fotografias eram tiradas, reveladas, mostradas, guardadas, trocadas, colecionadas e descartadas; imagens que possuíam uma materialidade específica decorrente dos tipos de papel de impressão, das formas de armazenamento e circulação, e que por terem essas características possuíam um valor diferente dentro do seio familiar, talvez um valor mais permanente.

Georges Didi-Huberman resgata no trabalho de Aby Warburg⁵⁴ o conceito de *nachleben*, termo alemão traduzido por Didi-Huberman como “sobrevivência”, para falar sobre a capacidade de permanência da imagem. As visões tradicionais da história da arte em relação às imagens são discutidas por Didi-Huberman, que na esteira de Warburg questiona as cronologias e demarcações temporais clássicas preconizadas pela disciplina. Para o filósofo, a questão da “sobrevivência” das imagens provém de um modelo no qual já não cabe mais os ciclos de “vida e morte” ou “grandeza e decadência” das imagens, tal qual a visão mais tradicional da história da arte propunha, mas sim um outro modelo. Esse modelo é, além de não natural, simbólico: “Warburg substituiu o modelo ideal das ‘renascenças’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, ‘sobrevivências’, remanescências, reaparições das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Didi-Huberman alega que o tempo da história não é o tempo da imagem, pois nesta última o tempo é complexo, marcada por anacronismos e por uma dinâmica interna. Portanto

⁵⁴ Aby Warburg foi um historiador da arte do século XIX, que estudou as formas de arte do Renascimento como emanções de formas da Antiguidade Clássica, assumindo como postura a rejeição de tendências interpretativas que tomavam a arte como retrato passivo da cultura. Desse modo, recusava-se a encarar a arte como disciplina autônoma e puramente formal – Warburg via nos arquivos do passado uma força na qual emerge o presente, isso dá ao arquivo uma noção de resistência.

a imagem deve ser considerada aquilo que sobrevive de uma população de fantasmas, uma força psíquica que permanente se liga à memória coletiva – tudo isso traz à luz a dimensão coletiva das obras de arte. Mutarelli corrobora a ideia da imagem como sobrevivência quando o narrador de QMP reflete: “Talvez, no fundo, o inconsciente não seja puramente individual” (QMP, 2011, s/n). Portanto, na visualização da montagem das imagens no livro, cada leitor constrói sua interpretação da história narrada através da recorrência às suas próprias imagens, confrontando presente e passado, buscando maneiras de significar a narrativa na qual são participantes ativos na construção de um sentido para aquilo que veem. Nesse gesto, percebe-se que “o que constrói a montagem é um movimento, seja ele ‘intermitente’ [...]. O que torna visível a montagem – seja de maneira ‘intermitente’, logo, parcial – é um inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 133).

A imagem desmonta a história assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo. Nesse sentido, o ato de desmontar supõe o desconcerto, a queda [...]. Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131).

Didi-Huberman alega que nunca a imagem esteve tão em pauta, impondo-se em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político e histórico. A imagem se multiplica, misturando-se à dúvida e à certeza, sendo destruída e censurada. Ele ressalta a relevância da imaginação diante do real: “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208), asseverando que as imagens podem tocar o real, e que imaginação não é sinônimo de desrealização, não deve ser arraigada à fantasia ou frivolidade. É nesse sentido de uma poética da imagem que o filósofo fala do caráter ardente da imagem, associando-a ao incêndio e às cinzas, ele assevera que não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. Portanto, para o filósofo, quando se consideram as lacunas temporais dos arquivos, junta-se as cinzas àquilo que sobrevive, e nesse procedimento dá-se a montagem. É através da montagem que se torna possível uma relação crítica entre as imagens, distanciando-se da simples reprodução de estereótipos e clichês que marcam o olhar.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’ mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as

complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

O autor lembra em seu ensaio da utilização da montagem nas *Passagens* de Walter Benjamin e no *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, situando essa escolha epistemológica de ambos como um sintoma da memória – não há assim a evocação da coleção de recordações típica do cronista, mas antes a busca de uma memória inconsciente, tal gesto é o que Mutarelli busca ao compor QMP. É somente através da montagem que emerge a profundidade dialética das imagens: “as noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. [...] É justamente por que as imagens não estão ‘no presente’ que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213). O autor lembra que tanto para Benjamin quanto para Warburg, a função do historiador deve ser a mesma que a do artista: “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos). [...] O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Dessa forma, olhar a imagem equivale a saber também enxergar nesse lugar onde ela arde o seu sintoma, sua crise. Tomando como exemplo a fotografia, Didi-Huberman ressalta que tipo de olhar sintomático seria esse.

Contra a fotografia de arte e seu lema: “o mundo é belo” a arte fotográfica trabalha, se a entendemos bem, para romper esse limite de toda representação, ainda que realista. [...] Benjamin chama a isto um analfabetismo da imagem: se o que se está olhando só o faz pensar em clichês linguísticos, então, se está diante de um clichê visual, e não diante de uma experiência fotográfica. Se, ao contrário, se está ante uma experiência deste tipo, a legibilidade das imagens não está dada de antemão, posto que privada de seus clichês, de seus costumes: primeiro suporá suspense, a mudez provisória ante um objeto visual que o deixa desconcertado, despossuído de sua capacidade de lhe dar sentido, inclusive para descrevê-lo; logo, imporá a construção desse silêncio em um trabalho de linguagem capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês. Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215-216)

A crítica ao clichê fotográfico está presente em QMP, pois a fotografia é um objeto gerador de narrativas, atuando como inscrição de uma história de vida ou fragmento de uma época – porém, ainda assim as fotografias não podem ser lidas do mesmo modo que os textos escritos, cuja codificação é possível: “as fotografias não dizem nada já que não recorrem nem

à palavra nem à escrita. Nós as vemos, olhamos para elas, mas não as ouvimos [...] Permanecem mudas. E até deveríamos encontrar um qualificativo melhor, pois este faz por demais referência à privação da palavra: ser mudo significa que não pode falar” (MARESCA, 2012, p. 37). Mutarelli explora a imagem fotográfica em QMP por meio do silêncio que esse tipo de imagem carrega, nesse silêncio, o aspecto onírico que as ilustrações vão assumindo ao longo da história enfatizam mais ainda o caráter sugestivo da imagem – Susan Sontag nos lembra esse aspecto: “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação, e à fantasia” (SONTAG, 2004, p. 33). Não há terreno seguro para situar de que forma exata as ilustrações podem corresponder ao depoimento do narrador de QMP, o que é possível afirmar é que a construção daquelas imagens enquanto forma narrativa trafega entre a memória e imaginação.

Olhar a imagem equivale a reconhecer a imagem que, para tanto, precisa ser despida de seus clichês. Uma imagem por si só não nos diz nada, ela não se revela sem que tenhamos como missão lê-la, o que em outras palavras quer dizer que é necessário analisar, decompor, interpretar as imagens. É necessário enxergar na imagem tudo aquilo que ela não mostra, trazendo a tona sua capacidade de sobrevivência e montagem. Didi-Huberman afirma que “é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210), esta afirmação é perfeitamente cabível quando se pensa em QMP, pois se trata de uma obra que move o leitor a fazer articulações nada óbvias entre imagens e palavras – e é justamente pela via da sobrevivência da imagem que compreendemos a poética da obra. Para Didi-Huberman, a noção de montagem implica a não obediência à sucessão normal dos acontecimentos.

A montagem é uma explosão de anacronias porque procede uma explosão da cronologia. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Cria então um choque e um movimento [...] uma história melancólica e sutil, enlutada como um vento em cinzas. Uma história alegre e ajustada, encantadora como um relógio que se desmonta. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 123).

Didi-Huberman usa a analogia do relógio para pensar sobre o conhecimento pela montagem – é somente desmontando as peças do relógio que se pode desvelar o fundamento de seu mecanismo. Mesmo que nessa ação o relógio pare de funcionar momentaneamente, tal gesto é necessário para revelar sua estrutura: “pode-se desmontar as peças de um relógio para

aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131). Tal é o conhecimento que se concebe através da montagem, levando o sujeito que desmonta a questionar as estruturas daquilo que muitas vezes nos é dado como pronto, definido e familiar – essa é função do leitor de QMP.

Ao “desmontar” o universo de imagens que constituem os tradicionais álbuns de fotografias de família – e o uso social da fotografia em si –, Mutarelli lança mão em QMP da desmontagem como método para criar suas ilustrações. De forma curiosa, temos também o processo da desmontagem literalmente evocado no enredo quando o narrador afirma que o pai tinha como *hobby* o hábito de desmontar e montar as máquinas velhas que comprava, como as de datilografia e costura.

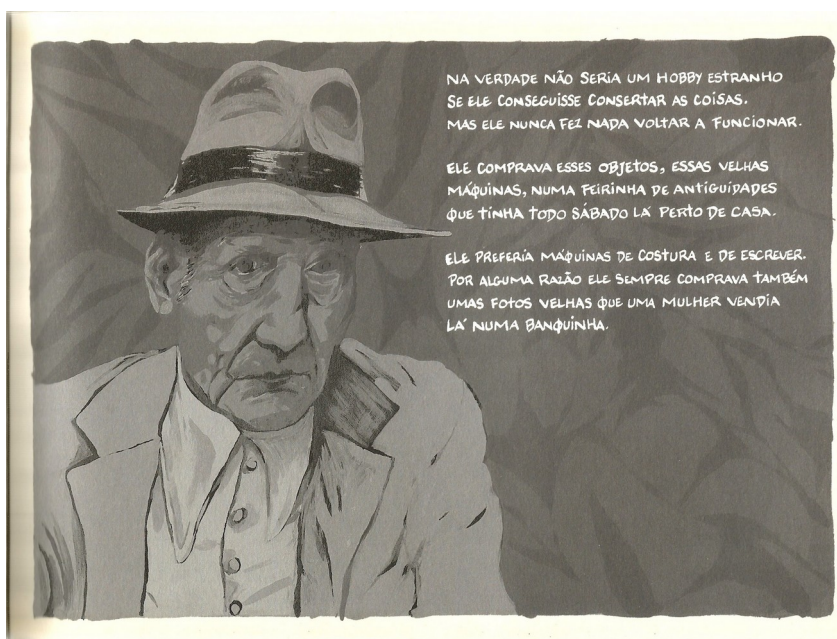


Figura 22 – QMP (2011, s/n)

Mutarelli, ao escolher esses objetos (fotografias analógicas e máquinas de escrever) para o enredo da obra, evidencia o caráter de substituição que eles tiveram ao longo do tempo: fotografias analógicas e seus álbuns hoje dão lugar às fotografias digitais que circulam nas redes de modo virtual, máquinas de datilografar hoje foram substituídas por computadores. As máquinas de costura, também compradas pelo pai, continuam a ser muito usadas na atualidade, e esse sentido de cerzir, juntar formas, é evocado como técnica na tessitura de QMP, pois quando Mutarelli escolhe Burroughs como pai imagético da obra, traz também a lume a proximidade estética que marca o seu trabalho e o do escritor norte-americano: ambos

exploram, em suas criações, a junção de diferentes expressões artísticas, abraçando a “colcha de retalhos” como método para a criação, a adoção de um caráter mais artesanal para a produção artística.

Burroughs criou em sua literatura obras experimentais com o *cut-up*, que consiste em um método interativo com “recorte, remistura e hibridização de diversas fontes textuais, previamente existentes, selecionadas das mais diferentes proveniências [...] a prática do *cut-up* acabou por constituir, para Burroughs, uma espécie de verdadeiro mecanismo literário” (DIÓGENES, 2012, p. 347). Além disso, mesmo que grande parte de seu público não saiba, Burroughs era um aficionado pela fotografia, tendo fotografado e produzido montagens com suas fotografias. Parte de sua produção fotográfica foi reunida em exposição artística e também no livro *Taking Shots: The Photography of William S. Burroughs* (2014), organizado por Patricia Allmer e John Sears. O próprio título da obra em questão brinca com o duplo significado da palavra “shots”, que significa não só tirar fotos, mas também “atirar”. No caso de Burroughs, o termo “shot” também pode se relacionar à pintura, pois quando fazia seus quadros o autor posicionava uma lata de tinta em frente à tela em branco e atirava, com o estouro da lata a tinta se espalhava sobre a tela. É importante lembrar que Burroughs não foi somente escritor, fotógrafo e pintor, mas também ator, trabalhando em filmes como o de Gus Van Sant e David Cronenberg – seu percurso nas artes trefega por inúmeras vias, assim como o percurso de Mutarelli. A adoção do fragmento como método na obra Mutarelli, essa ideia de uma “colcha de retalhos” artística, está presente também como metodologia de trabalho em suas oficinas de criação do SESC. O autor dá um bonito relato sobre esse tema em um vídeo – sua fala é aqui transcrita, destacando a prática do “brincar de recortar” usando as mãos, no lugar da tesoura:

As oficinas me ajudaram muito a entender o meu processo, pois eu fazia de forma muito intuitiva, então pra eu poder dividir o processo, eu tive que pensar muito no meu trabalho. Aconteceu uma coisa muito bonita no Sesc. Começaram a aparecer alunas com mais de 60 anos que tinham criado marido, filhos, tinham se aposentado... só que o meu curso, como alguns eram de escrita, outros de quadrinho ou desenho, isso me intimidava um pouco. Então eu quis fazer um curso mais democrático, eu comecei a “brincar de recortar”. Isso é muito terapêutico, é muito psicanálise, autoanálise, sabe? E aqui, na verdade [Mutarelli mostra seus cadernos com as colagens], a tentativa é de uma narrativa, eu to contando uma história através de imagens que eu me aproprio. Eu tive uma aluna incrível, e ela fazia atividades em presídio feminino, ela queria levar a ideia desse curso, mas lá não entra tesoura. Aí eu falei “então a gente não usa mais tesoura”, e eu nunca mais usei tesoura

[Mutarelli rasga imagens de revistas usando os dedos das mãos]. E essa imprecisão, é o que eu falo... os cadernos não têm erro, caderno é só acerto.⁵⁵

Mutarelli fala nesse depoimento: “eu to contando uma história através de imagens que eu me aproprio”, gesto esse que nos remete de imediato à construção das imagens em QMP. Por trás das escolhas feitas por Mutarelli em seu trabalho artesanal, residem muitas questões interessantes – em QMP, a forma como a fotografia é colocada, através de pinturas que emulam um álbum fotográfico, expõe claramente a ficcionalidade que carregam esses tipos de imagem, por mais cristalizada que seja a ideia de documento que prevalece nas fotografias de família. Dessa forma, Mutarelli nos faz pensar na fotografia questionando o conceito histórico dessa técnica. Na obra em questão, as fotografias são o fio condutor que conectam o sintético enredo textual e a construção extramente poética que marca o trabalho gráfico do livro, mas o autor desnuda a questão do ícone fotográfico ao construir uma história a partir da potência ficcional que carregam fotografia e pintura, trazendo em seu processo de desmontagem toda a carga das imagens enquanto memória coletiva.

Vamos em frente.

2. 3 – Pintura e fotografia como ficção da imagem

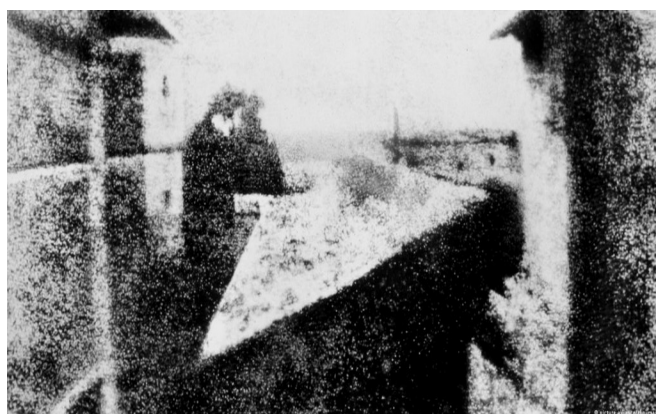


Figura 23 – Fotografia de Joseph Nicéphore Niépce, considerada a primeira fotografia permanente do mundo.⁵⁶

Ao folharmos livros sobre a história da fotografia, não raro consta que essa técnica de criação de imagens seja apontada como uma invenção do século XIX, tendo como um de seus

⁵⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=njiKdaLSr0>> Acesso em: 03 Mar 2023.

⁵⁶ Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1816-primeira-fotografia/a-515945>> Acesso em: 21 mai 2021.

marcos o ano de 1826 – nele, Joseph Nicéphore Niépce, através do processo heliográfico, realiza o que foi considerada a primeira fotografia permanente, intitulada *Vista da janela em Le Gras*. Ao olharmos essa imagem reproduzida em telas digitais é até difícil dizer o que está ali diante de nossos olhos, dado o grau rudimentar da técnica, mas lendo sobre sua origem descobrimos que se trata de partes de edifícios e telhados da vizinhança que formam a vista da janela do inventor, em sua casa na França – para ficar pronta, demorou longas horas de exposição (HACKING, 2012). Naquele mesmo período, concomitantemente, outros entusiastas se empenharam na busca de métodos envolvendo a fixação de imagens por meio de processos físicos e químicos, com materiais como os sais de prata, dando origem a descobertas e instrumentos importantes que fazem a história da fotografia ser marcada por muitos nomes que contribuíram para a evolução dessa técnica – entre eles Louis Daguerre, William Fox Talbot, Hippolyte Bayard e Hercule Florence.

Antes da difusão da fotografia no século XIX, a produção de imagens no Ocidente teve por muito tempo a pintura como meio soberano. Tintas, telas e técnicas específicas faziam do pintor uma figura cujo olhar e mãos estavam atrelados às convenções dominantes, nas quais espaço e luz eram tomados de maneira muito particular, sobretudo após o advento da *perspectiva artificialis*, determinante para a pintura: “esse sistema, nascido e florescido no Renascimento, procurava obter uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis ‘objetivas’ do espaço, formuladas pela geometria euclidiana” (MACHADO, 2015, p. 75). A construção de aparelhos ópticos com o princípio da câmara escura, no período renascentista, serviu como instrumento de auxílio para os pintores que tomavam a perspectiva como modelo de criação, pois o aparelho reproduzia imagens com aspecto realista. Esses aparatos foram usados não só na Renascença, mas em parte dos séculos XVII e XVIII visando a investigação da perspectiva nas criações artísticas. Isto posto, de acordo com Arlindo Machado, a descoberta de propriedades fotoquímicas dos sais de prata não demarca necessariamente a invenção da fotografia, uma vez que seus princípios já estavam presentes na questão óptica da perspectiva renascentista.

O que a descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata significou foi simplesmente a substituição da mediação humana (o pincel do artista que fixa a imagem da câmara escura) pela mediação química do daguerreótipo ou da película gelatinosa. Essa origem pictórica da fotografia talvez explique, entretanto, porque os primeiros fotógrafos eram quase todos pintores: a câmara era ainda um mecanismo óptico complicado e só rendia imagens nítidas e significativas se fosse manobrada por um perito em representação visual; é por isso que a produção fotográfica

primitiva seguiu comodamente as determinações do gosto pictórico reinante (MACHADO, 2015, p. 37).

Diante disso, desde já é possível perceber as aproximações que possuem pintura e fotografia – entretanto, do ponto de vista histórico, esse distanciamento foi incitado pela mentalidade oitocentista, que estava atrelada ao racionalismo que dominava o pensamento positivista. O primeiro equipamento fotográfico fabricado em escala comercial da história, o daguerreótipo, patenteado em 1839 por Daguerre, é vinculado a esses valores, tornando os aparelhos fotográficos ferramentas aliadas à ciência, aplicados em campos como a medicina e a botânica, além de terem sido largamente utilizados em estudos da antropologia – havia nesses últimos o desejo de provar a existência inequívoca de pessoas ou coisas por meio da fotografia, tornando o registro de muitas culturas não ocidentais um produto fotográfico marcado por estereótipos. O pensamento científicista se apropria da fotografia delegando esse meio como o mais aperfeiçoado e fidedigno para a função representativa da realidade, encargo que antes cabia à pintura, e o discurso fotográfico nasce aliado a uma linguagem que toma distância da arte e seu caráter subjetivo em função da defesa de uma técnica objetiva. Esse liame serviu para que o gênero angariasse sua fatia de mercado, afinal, a câmera fotográfica foi na época de sua invenção a primeira grande máquina de gerar imagens, tornando-se um dos grandes produtos comerciais do capitalismo.

Charles Baudelaire foi um dos artistas que personificaram a crença no distanciamento entre fotografia e arte, embora sua relação com a fotografia fosse ambígua, uma vez que era amigo e modelo fotográfico de Félix Nadar, célebre fotógrafo do século XIX que acreditava na particularidade artística da fotografia. Baudelaire afirmava que a fotografia era um produto da indústria usado como mero instrumento de memória documental, enquanto a arte se associava à imaginação e sensibilidade. Ao comentar uma exibição fotográfica realizada em 1859 em seu artigo *O público moderno e a fotografia*, assegurou: “seu verdadeiro dever [da fotografia] é o de ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas, como a impressão e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura [...]. Mas se lhe for permitido usurpar o domínio do impalpável e do imaginário, de tudo aquilo que apenas tem valor porque o homem lhe acrescenta alma, então, desgraçados de nós!” (BAUDELAIRE apud DUBOIS, 1994, p. 88).

A questão que Baudelaire levantava com essa assertiva era a preocupação com o futuro da arte diante da mecanização que a fotografia, em seu aspecto industrial, acarretava. Deu-se assim, desde o advento da câmera fotográfica, uma longa discussão no século XIX e em parte do século XX sobre os limites entre fotografia e pintura, buscando os valores que diferenciavam as duas técnicas, pautado em questões como o grau de realismo e forma artística que uma tinha em detrimento da outra. É fundamental destacar que a fotografia contou com o referencial estético da pintura em sua construção como objeto artístico – nesse sentido, basta que lembremos dos trabalhos do fotógrafo William Henry Fox-Talbot, inventor do calótipo, cujo nome que escolhe para seu livro de fotografias publicado em 1844 é *O Lápis da Natureza*, título que por si só já traz uma analogia com o desenho; além disso, os destacados e mais antigos gêneros da fotografia, a saber retrato, paisagem e natureza morta, provém da pintura.

Diante da longa discussão histórica sobre o antagonismo entre fotografia e pintura, Laura González Flores (2011) analisa que grande parte das pesquisas teóricas e históricas sobre a fotografia partem de uma abordagem que já existia na pintura do século XIX – a representação mimética da realidade. A autora enxerga um problema neste tipo de argumentação, uma vez que delega à imagem um caráter reducionista, extinguindo os valores e funções complexas que as imagens possuem para torná-las uma questão de verossimilhança e veracidade. Flores utiliza o termo *Visão objetiva* no intuito de esclarecer que há uma influência ideológico-cultural que determina tanto a fotografia quanto a pintura: “na aparente naturalidade das imagens produzidas por esta [*Visão Objetiva*] ao longo de vinte séculos, observa-se um mecanismo de ocultação da artificialidade das imagens como produtos culturais” (FLORES, 2011, p. 30). Para a autora, a visão é um conceito que está atrelado não somente à percepção visual, mas também a uma ideologia cultural que forma a noção do que é a realidade em dado momento e lugar. Por essa razão,

em sua evolução ao longo da história do Ocidente, a Pintura é uma clara manifestação do caráter histórico e mutável do “real” em diferentes períodos e culturas que, no entanto, seguem uma tendência naturalista dominante no tocante a representação visual até fins do século XIX. A “lógica do olhar” que impera até então e que marca o caráter da Pintura está intimamente relacionada com a reprodução da percepção visual: uma pintura será considerada boa ou ruim de acordo com sua maior ou menor proximidade de esquemas óticos da realidade. [...] O olho do pintor será entendido como um intermediário neutro no processo de percepção e representação do real (FLORES, 2011, p. 31)

Com a preferência pelo realismo fotográfico, surge uma nova condição para a pintura ao longo de sua história: “liberta” da função representativa que antes lhe era exclusiva, a pintura moderna pôde se tornar mais inventiva, realizando experimentações que culminaram com outras visões de mundo e diferentes formas de concepção da imagem. Os movimentos de vanguarda, que eclodiram no início do século XX nas artes, são um resultado desse fenômeno.

Rebelde, analítica e centrada mais no processo pictórico do que na representação, a Pintura moderna nasce em conflito com o critério do público convencional, acostumado às convenções da *Visão Objetiva*. Como a invenção da fotografia proporcionou uma reprodução mimética da realidade praticamente perfeita com uma relativa simplicidade de meios, a Pintura se viu privada de seu papel de provedora de imagens objetivas. Abriu-se, assim, o caminho para a experimentação do não figurativo ou abstrato (FLORES, 2011, p. 58-59).

Mesmo estando pintura e fotografia sendo guiadas por uma mesma ideologia da imagem ao longo do século XIX, ambas acabaram sendo concebidas como meios antagônicos – a pintura como expressão intimamente ligada à criatividade e habilidade manual do artista; a fotografia encarada como recurso técnico objetivo. Flores alega que devido ao caráter de transgressão que a pintura moderna alcança em relação à produção de imagens, a *Visão Objetiva* passa a se refugiar sobretudo na fotografia, permanecendo nesta até a atualidade: “esse meio encarnará, até nossos dias, a paradoxal persistência das convenções de vinte e tantos séculos de naturalidade e dualidade do observador (sujeito) e mundo (objeto)” (FLORES, 2011, p. 85). O fato é que até hoje quando se pensa em o que é uma fotografia ou o que é uma pintura, grosso modo, muitas vezes a conclusão mais provável é de que se tratam de dois meios diferentes, duas técnicas sem grandes correspondências. No entanto, o tensionamento dos limites entre fotografia e pintura é uma das tônicas da arte contemporânea, e essa incompatibilidade entre ambas é posta em cheque, seja pelo artista atual e sua obra regida por regras próprias, seja pela crítica. Nessa esteira, Flores defende que fotografia e pintura não são dois meios diferentes, mas sim duas disciplinas que pertencem a um paradigma maior, guiado por um aspecto ideológico-cultural que é determinante para suas características.

Meu ponto de vista questiona a crença comumente aceita de que a Fotografia e a Pintura são dois meios diferentes. [...] o estudo do desenvolvimento histórico da Fotografia nos revela um paradoxo: ela só é considerada artística quando se assemelha à Pintura, e é julgada com parâmetros críticos de tipo estético. Por outro lado, no âmbito cotidiano – e através dos meios de comunicação – encontramos uma crescente quantidade de imagens dificilmente atribuíveis a um ou outro meio. A diferença entre os meios parece ser irrelevante. Vemo-nos submergidos num

turbilhão de imagens de características híbridas: às vezes são feitas com pintura, às vezes com fotografia, às vezes com ambas. E, se na maioria das vezes vincular as imagens cotidianas a um ou outro meio não é relevante, esse fato se torna importante quando a imagem deve ser utilizada como prova testemunhal e/ou documental: a diferença essencial entre os meios se torna frágil (Haverá alguma manipulação nesta fotografia? Podemos confiar em sua veracidade?). É precisamente a experiência banal e cotidiana que temos com os meios que torna válido perguntar se a diferença real entre eles se estabelece num âmbito de essência (gênero) ou se a diferença se dá apenas num âmbito de uso ou manifestação (espécie). (FLORES, 2011 p. 9).

Mesmo diante de tantas transformações que ocorreram em mais de 150 anos de domínio da fotografia em nossas sociedades, pode-se afirmar que “o efeito acumulado de tantos séculos de representação natural/ótica é tão grande que, ainda agora, na alvorada do século XXI, persiste a mesma atitude de compreender as imagens ‘realistas’ com algo natural; as imagens funcionam como *apresentações*, e não como *representações* da realidade” (FLORES, 2011, p. 31), a autora desmascara assim o potencial “engano” da imagem realista. De forma análoga, afirma Arlindo Machado que “a visão ‘realista’ coincide [...] com a concepção ingênua e largamente aceita por todos de que a fotografia fornece uma evidência: não se coloca em dúvida que ela ‘reflete’ alguma coisa que existe ou existiu fora dela e que não se confunde com o seu código particular de operação” (MACHADO, 2015, p. 39).

Ainda que a fotografia tenha sido um tema de forte interesse ao longo de sua evolução técnica e social durante o século XX, é possível afirmar que foi somente entre o final dos anos 1970 e sobretudo nos anos 1980 que as teorias da fotografia ganharam fôlego, gerando reflexões que se debruçavam em investigar muito além do caráter técnico da geração dessas imagens, partindo para questões ontológicas sobre o que se designou na época como uma busca pelo “fotográfico”. Philippe Dubois concebe os anos 1980 marcados pelo fenecimento dos estudos estruturalistas, dando lugar a questionamentos mais essencialistas e para a mudança de interesse do estudo do regime da textualidade para o regime das visualidades – tudo isso permitiu que a fotografia passasse a ser concebida como questionamento de um objeto teórico, de modo que “a imagem (a pintura, o cinema) não é mais *lida* (como um texto), mas *vista* (em sua dimensão propriamente visual). Tende-se a reconhecer o princípio de um ‘pensar próprio às imagens’” (DUBOIS, 2017, p. 37). Nesse período, emergem obras como *Sobre fotografia*, de Susan Sontag, publicada em 1977; *A câmara clara*, de Roland Barthes, publicada em 1981, *Filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser, publicada em 1983,

O ato fotográfico, de Philippe Dubois, publicada em 1984, e *A ilusão espetacular*, de Arlindo Machado, publicada em 1984.

Consideremos, de forma concisa, as obras citadas. Em *Sobre fotografia*, Sontag propõe aproximações do tema da fotografia com campos como a filosofia e a sociologia, destacando a ligação entre fotografia e morte: “todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26). A autora parte da premissa de que as relações humanas passaram a ser mediadas por imagens, e desse modo traz a ambiguidade que marca o uso da fotografia entre a arte e o documento social, o que coloca em jogo a visão e uma “ética do ver” na fotografia. Ela também destaca a questão da referencialidade fotográfica, ao associar esse tipo de imagem a uma prova incontestável da existência de algo:

Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. [...] Uma foto – qualquer foto – parecer ter uma relação [...] mais acurada com a realidade visível do que outros objetos miméticos (SONTAG, 2004, p. 16).

Em *A câmara clara*, livro publicado apenas quatro anos depois do de Sontag, Roland Barthes parte em suas reflexões sobre o tema da fotografia tomando a busca simbólica de sua mãe, na época recentemente falecida, nas fotografias. Além de traçar um glossário que se tornou bastante aludido no campo fotográfico (a exemplo dos célebres *punctum* e *studium*), Barthes, assim como Sontag, reitera a noção da referencialidade na fotografia: “a fotografia tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente” (BARTHES, 2015, p. 15). Na obra, ele busca a essência da fotografia, isto é, aquilo que permitiria distingui-la das demais formas de imagens, afirmando que se trata de um código no qual diversas abordagens soam limitadas – portanto, se na pintura é possível a representação de algo que os olhos nunca viram, na fotografia reside o real, a incontestável existência do referente: “chamo de ‘referente fotográfico’ [...] a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia [...]. Na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve

lá” (BARTHES, 2015, p. 114). Ao encarar a fotografia como reflexo, Barthes a coloca no campo do “isso-foi”, o que chama *noema* da fotografia.

É evidente que tanto Sontag quanto Barthes encaram a imagem fotográfica como possuidora de certificação da realidade: se está fotografado é porque existiu. Para Flores (2011), tanto Barthes quanto Sontag veem a essência da fotografia, isto é, aquilo que a distingue de outros meios de representação, por meio de sua qualidade de rastro: “Barthes considera que nessa relação imediata da foto com a realidade está sua autoridade como prova de verdade: mais do que traduzir a realidade, a fotografia é um rastro desta” (FLORES, 2011, p. 118-119). Ao se associar à concepção de traço ou rastro, a categoria sónica da fotografia seria diferente de outras formas artísticas, como o desenho, pintura, escultura ou texto escrito, uma vez que estes atuam entre o ícone e o símbolo, portanto, são os únicos que poderiam “enganadores” – ao contrário da fotografia. Segundo Flores, essa formulação culmina a *Visão Objetiva* na fotografia, que por consequência busca negar o caráter de construtibilidade da imagem fotográfica:

Vários teóricos – os mais importantes como Barthes e Sontag – explicaram a imagem fotográfica. Esta é explicada como a culminação do processo de imagens da *Visão Objetiva*, que, depois de seus muitos séculos de pujança por meio do natural e do objetivo, consegue, por fim, uma imagem perfeita que nega sua construtibilidade. Sontag entende a fotografia como contingente e Barthes a explica como ‘mensagem sem código’, um *análogon* perfeito. A realidade e seu vestígio metonímico no papel fotossensível são percebidos como a mesma coisa. Por isso, Barthes se entenece quando ‘vê’ sua mãe morta ao observar uma fotografia dela. O intermediário que torna a imagem possível, o selo-ferramenta (da câmara), parece não existir: a imagem atua como um ‘decalque’ direto entre realidade e impressão (FLORES, 2011, p. 121-122)

Flores destaca como a câmera é negada nesse processo gerador da imagem fotográfica, tanto quanto era negado o olho do pintor em relação à pintura realista. Endossando a ideia da fotografia como índice, é especialmente com Dubois que a noção de rastro se torna clássica na fotografia, mantendo-se em grande parte dos estudos sobre o tema nos anos 1980. *O ato fotográfico* torna o pesquisador francês largamente reconhecido como um dos principais pensadores do campo da imagem, seu objetivo na época de publicação do livro era pensar a fotografia como uma imagem-ato, desse modo considera a foto não somente uma imagem em si, mas um processo que tem seu início antes mesmo do clique fotográfico. Ainda que Dubois apresente em sua obra uma visão crítica acerca da fotografia como mero espelho do real, não

deixa de reafirmar o caráter indiciário da fotografia, pois alega que “só depois [de ser índice] ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1994, p. 53). Diante das transformações tecnológicas sofridas pelas imagens ao longo das décadas seguintes, Dubois muda sua perspectiva sobre a imagem fotográfica, como veremos adiante.

Ainda nos anos 1980, com perspectiva diferente dos teóricos citados e uma obra bem menos conhecida no campo da fotografia (mesmo tendo sido publicado 1984), o brasileiro Arlindo Machado relê criticamente as teorias fotográficas dos anos oitenta para acentuar em *A Ilusão Especular* que o ato fotográfico não pode ser compreendido como ingenuidade, portanto, o referente não pode ser encarado como rastro da realidade: “a simples réplica do mundo visível, exposta tal e qual, sem mediação, não nos dá qualquer informação importante sobre a realidade” (MACHADO, 2015, p. 37). Sua defesa é a de que toda fotografia possui um ponto de vista e processos construídos, com escolhas que não são arbitrárias, que incluem processos de seleção nos quais o fotógrafo não só manipula o referente, mas também as articulações da câmera, tais como o enquadramento, o *zoom* que trabalha com a proximidade ou distância, além de uma série de outros recursos que são usados de acordo com a intencionalidade daquele que fotografa, tendo assim o fotógrafo conhecimento e domínio de seus instrumentos técnicos para gerar imagens calculadas. Para o autor, a clássica definição da fotografia como índice, pautada na mera imanência da luz no objeto, é uma “aberração teórica”:

Se considerarmos que a “essência ontológica” (expressão tomada de André Bazin) da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente de concluir que tudo o que existe no universo é fotografia, pois tudo, de alguma forma, sofre a ação da luz. Se me deito numa praia para tomar banho de sol, a pele de meu corpo “registrará” a ação dos raios de luz sob a forma de bronzeamento ou queimadura. [...] quando tomo uma fotografia nas mãos, o que vejo ali não é apenas o efeito de queimadura produzido pela luz. Antes, vejo uma imagem extraordinariamente nítida, propositadamente moldurada, enquadrada e composta, uma certa lógica de distribuição de zonas de foco e desfoque, uma certa harmonia do jogo entre claro e escuro, sem falar numa inequívoca intenção expressiva e significativa, que não encontro jamais no corpo bronzeado, no disco empenado, ou no papel amarelecido (MACHADO, 2001, p.127)

O autor explica que não se pode conceber a fotografia somente como reflexo. Tampouco como algo que não carrega as intencionalidades do fotógrafo e suas escolhas na manipulação de seu aparato fotográfico que, por sua vez, é um objeto construído a partir da convenção de um sistema pictórico.

Barthes sentencia: sem referente não há fotografia; mas nós poderíamos completar: só com o referente, muito menos. Se não existir a câmera escura, a lente com seu poder organizador dos raios luminosos, um diafragma rigorosamente aberto como manda a análise da luz operada pelo fotômetro, um obturador com velocidade compatível com a abertura do diafragma e a sensibilidade da película, se não houver ainda uma fonte de luz natural ou artificial modelando o referente e um operador regendo tudo isso, também não haverá fotografia, muito embora o candidato a referente possa estar disponível. A ênfase no referente, a concepção da fotografia como reflexo bruto da “realidade” só se pode justificar como postura estratégica, isto é, ideológica (MACHADO, 2015, p. 46-47, grifos meus).

Para Machado, a fotografia sempre carrega consigo uma estratégia ideológica, seja consciente ou inconsciente, pois todo fotógrafo possui sua forma de pensar o mundo – retomando o tema da luta de classes, analisa em sua obra como certos registros fotográficos determinaram o modo de pensar a história, apesar da pouca discussão acerca do processo de arquitetura e intencionalidade na geração dessas imagens. O autor defende que a câmera fotográfica é um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista, desse modo, os processos ópticos dessa invenção guiam suas formas de funcionamento, e isso molda o olhar do observador, uma vez que estamos inseridos em normas de visão socioculturais: “toda visão pictórica [...] é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade tudo aquilo que não convém” (MACHADO, 2015, p. 76). Desse modo,

se toda imagem de natureza fotográfica já se encontra de alguma forma construída pela posição que o olho/sujeito ocupa em relação ao motivo, deve-se concluir que quem vê efetivamente a imagem não é o espectador: ele apenas endossa uma visão que já foi realizada antes pela objetiva. A construção em perspectiva renascentista nos dá sempre uma paisagem já vista e já dominada por um olho. Isso significa que quando vemos uma foto não é simplesmente a figura que nos é dada a olhar, mas uma figura olhada por outro olho que não o nosso (MACHADO, 2015, p. 107)

Machado chama de “transferência de subjetividade” a esse processo, quando nosso olhar é provisoriamente suspenso em função de um outro olhar que dirige o nosso. Diferente da perspectiva de Susan Sontag, que acreditava que o ato de fotografar é essencialmente um ato de não intervenção, Machado alega que tudo na fotografia é intervenção. Nesse sentido, segundo Ronaldo Entler, é possível dizer que Arlindo Machado “pensa a fotografia a partir daquilo que essa imagem herda da pintura e daquilo que compartilha ainda com o cinema, linguagens mais dispostas a assumir seus artifícios retóricos e, além disso, mais afeitas à ficcionalização”⁵⁷.

⁵⁷ Disponível em: <<https://revistazum.com.br/livros/a-ilusao-especular/>> Acesso em: 24 Mai 2022.

Quando lembramos do trabalho que tantos fotógrafos empreenderam ao longo da vida com métodos experimentais e a não negação de uma assinatura autoral para suas produções, esse sentido ficcional que a fotografia carrega se torna mais evidente. Uma das fotógrafas que colocou essa questão em pauta, criando imagens com um caráter extremamente fabular e assumidamente construído, foi a norte-americana Diane Arbus: “como nenhum outro fotógrafo, Diane Arbus tinha consciência plena do projeto fabulador de que se incumbiu. A busca por rostos e histórias fantásticas tomava contornos de verdadeira expedição” (KURAMOTO, 2006, p. 7). Arbus, entre as décadas de 1950/70, produziu um vasto acervo de fotografias pautado em um tema, a imagem de pessoas marginalizadas socialmente. Seus modelos eram pessoas comuns, que posavam em geral olhando para a câmera – mas a aparência desses modelos era escolhida antecipadamente pela fotógrafa, que buscava o registro de corpos anômalos ou excêntricos. Essas fotos eram feitas não como tentativa de atrair a compaixão do público, e sim como uma poética, na qual a não idealização dos corpos traz a lume seu processo de humanização, reafirmando a existência de pessoas tantas vezes reduzidas a estereótipos.

Outro fotógrafo que produz um trabalho cujo real e imaginário são fartamente explorados na fotografia é o catalão Joan Fontcuberta – ele próprio costuma afirmar que fotografia é ficção, assim como todo fotógrafo é mentiroso e manipulador. Recorrendo ao universo de edições da fotografia digital, Fontcuberta cria “fotografias enganosas”, explorando a possibilidade de construção de sentido no fotográfico, ao invés da falaciosa busca pela representação da realidade, evidenciando assim o mito da objetividade fotográfica. Questionando o uso da fotografia e demais mídias contemporâneas, Fontcuberta propõe a prática da fotografia contravisiva, “que se aproveita das fragilidades do hábito, da rotina e do programa aparentemente seguros para descobrir incertezas e incômodos na leitura imagética. Atuando para a conscientização, a contravisão subverte a normalidade cotidiana e, ao evidenciar processos de manipulação, agita olhares sedimentados e acomodados pela ideologia” (CESTARI, 2012, p. 256).

Retomando as obras sobre o fotográfico, temos *Filosofia da caixa preta*, livro escrito por Vilém Flusser em 1983. Apesar de ser conhecida como uma das principais obras de Flusser sobre o tema da fotografia, o próprio autor alegou que tomou por pretexto a fotografia, mas sua abordagem visava ser mais ampla, pensando a questão da relação humana com os

aparelhos e imagens deles provenientes, ressaltando o automatismo gerado pelo uso desses aparelhos na pós-história⁵⁸. O destaque para a fotografia se dá pelo fato de a câmera fotográfica ser a “fonte inaugural” de todas as máquinas de gerar imagens, mas a análise de Flusser é muito mais abrangente, e por isso o filósofo destaca o mecanismo da *caixa preta*, presente não só na fotografia, mas em uma série de outros aparelhos: “aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua ‘memória’, em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar” (FLUSSER, 2018, p. 40).

Para Flusser, a fotografia é uma imagem técnica, resultado da codificação de aparelhos criados a partir de textos científicos. O usuário comum desses aparelhos desconhece o funcionamento da caixa preta – mesmo que o aparelho fotográfico trabalhe em função da intenção do fotógrafo, e este por sua vez domine o *input* e *output* da caixa, o desconhecimento do interior da caixa preta acarreta no domínio da máquina sobre o fotógrafo. Como Arlindo Machado, Flusser possui uma visão sobre a fotografia que vai de encontro a muitos teóricos da imagem que escreveram sobre o tema nos anos 1980, uma vez que não encara a fotografia como cópia da realidade, para ele, o objeto físico “não é a causa da fotografia como o é a pata do cachorro para o traço na neve” (FLUSSER, 2012, p. 65). Assim, considera que o objetivo em se analisar uma imagem não é o questionamento sobre a relação da imagem com o objeto fotografado – o caminho é inverso, deve partir do questionamento do que naquela imagem se projeta em direção ao mundo, considerando seu contexto.

O caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz seu observador olhá-las como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos [...]. A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado [...]. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo (FLUSSER, 2018, p. 22).

Como podemos ver, Flusser ressalta a capacidade ilusória da fotografia e sua necessidade de decifração. Assim, como Arlindo Machado, acredita que a fotografia, como imagem técnica, é um aparelho fabricado a partir de conceitos. Desse modo, critica o tipo de

⁵⁸ Vilém Flusser define em *Filosofia da Caixa Preta* o termo pós-história como “processo circular que retraduz textos em imagens” (FLUSSER, 2018, p. 12). Trata-se de uma especificidade cultural que marca certo momento da civilização, quando a imagem técnica ocupa o lugar da escrita – Flusser aponta como marco desse evento o final do século XIX, momento que surge a fotografia e, conseqüentemente, novas formas de relação com as imagens na sociedade.

visão que privilegia o referente na fotografia, colocando esse gênero como produtor de imagens tão simbólicas como o são todas as outras formas de imagens: “o gesto fotográfico desmente todo realismo e idealismo. As novas situações vão se tornar reais quando aparecerem na fotografia. Antes, não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade” (FLUSSER, 2018, p. 47). Flusser defende que o usuário tenha conhecimento em relação às estruturas do aparelho, a fim de que seu uso possa ir muito além das funções preestabelecidas pelo programa regido na máquina. Ele alega que é necessária uma crítica cultural que busque tornar transparente a “caixa-preta” dos aparelhos, tornando visíveis ideologias e intenções que estão por trás das imagens geradas – imagens essas encaradas ao longo de tantas décadas por uma impessoalidade nunca questionada, como o foi por muito tempo a fotografia. É somente desse modo que o capitalismo informacional pode ser desvelado, e o cenário do automatismo desnudado, a fim de que se rompa a lógica funcionalista que reside por trás de nossa relação com a tecnologia.

Flusser escreveu seu livro em um período no qual a fotografia ainda era analógica, restrita ao uso profissional ou ao uso doméstico, ainda limitado a filmes com pouca quantidade de poses. Mesmo assim foi capaz de perceber o quanto a humanidade em pouco tempo se tornaria refém de uma cultura do excesso de imagens: “o homem, em vez de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria” (FLUSSER, 2018, p. 17). A idolatria está associada à adoração à imagem, e leva os seres humanos a não saber codificá-las. O filósofo considera que o homem torna-se alienado ao converter tudo em imagens, esquecendo que as imagens possuem a função de orientá-lo no mundo. Perde assim a capacidade de decifrar as imagens, sendo manipulado pela lógica que rege os aparelhos.

Diferentemente de alguns desses teóricos citados, que não puderam testemunhar em vida as mudanças pelas quais passou a fotografia, sobretudo o advento de seu formato digital, Philippe Dubois é um estudioso que assistiu a essa mudança e a partir dela atualizou suas propostas sobre a fotografia. Ele sinaliza em entrevistas recentes sobre como seu livro *O ato fotográfico* tornou-se datado, pois atualmente o dispositivo digital surge apagando as diferenças entre os “tipos” de imagens. Nas palavras do autor:

O livro foi escrito em 1983 e naquela época não tinha fotografia digital. A teoria que privilegia o índice, que diz que ele é o elemento mais importante na gênese da fotografia está ligada à fotografia analógica baseada na impressão de um raio luminoso sobre uma película sensível. Com a fotografia digital as coisas mudaram, não se pode mais dar a mesma importância ao índice [...] que era o que Barthes e os teóricos dos anos 1980 destacavam (DUBOIS, 2017, p. 261).

Tomando por relevância o advento da fotografia digital e as novas tecnologias de seus aparelhos, Dubois tem voltado sua reflexão sobre o fotográfico se dedicando aos novos cenários em que a fotografia se insere. Em textos recentes, tais como “A fotografia digital e a teoria dos mundos possíveis: a imagem como ficção”, de 2017, o autor assevera que passamos da época da “imagem-rastro” para a agora “imagem-ficção”, e nesse contexto o autor indaga: “o que acontece quando a fotografia não reproduz mais o mundo real tal como percebido, mas o inventa, quando ela nos dá a ver coisas que estão, por princípio, fora da referência de nossa percepção do mundo?” (DUBOIS, 2017, p. 48).

Dubois, ao interessar-se pelas zonas de fronteira entre as imagens visuais, aborda a fotografia, o cinema e outras artes, pensando em como essas visualidades se desenvolvem diante das tecnologias digitais atuais. Desse modo, o autor enxerga hoje, por exemplo, a diferenciação entre cinema e fotografia como algo anacrônico, tendo em vista que não faz mais sentido um discurso de diferenciação entre os campos – fotografias, pinturas, filmes, vídeos, ou mesmo texto, imagens e sons de modo geral são todos alojados de uma mesma forma, de tal modo que “do ponto de vista do digital, não há *diferença* entre um texto, uma imagem e sons; tudo é reduzido à base ‘informacional’ dos *data*, ao mesmo substrato de sinais codificados digitalmente” (DUBOIS, 2017, p. 41). A proposta do autor se expandiu para a concepção da ideia de uma “elasticidade temporal das imagens” inerente às produções contemporâneas, por essa razão, “com as imagens tecnológicas de hoje, o tempo é inteiramente elástico, flexível, podemos pará-lo, acelerá-lo, fazer tudo o que quisermos com ele” (DUBOIS, 2017, p. 271). O autor complementa:

Hoje em dia, fotografia e cinema são duas categorias obsoletas, isto é, elas não se opõem mais em nome da imobilidade de uma diante do movimento natural da outra. Elas são intrinsecamente fundidas uma na outra, não é mais uma oposição (maniqueísta), é uma modulação (uma variação contínua). Passa-se (alegremente) da imobilidade ao movimento (aos movimentos, é necessário dizer, no plural), sem ruptura, sem mudar de domínio, de forma plástica e maleável. É o que chamo “elasticidade temporal” das imagens contemporâneas. Mas insisto sobre um ponto: isto não é próprio ao digital, já era assim desde o começo, como uma possibilidade,

na história da fotografia e na história do cinema. Simplesmente, hoje, não é mais uma possibilidade (pouco explorada), se tornou uma evidência praticada em toda a parte e o tempo todo. A elasticidade temporal se tornou o novo padrão das imagens (DUBOIS, 2017, s/n)⁵⁹

Dubois chama de “fuga do índice” sua proposta atual, destacando que na análise da fotografia o índice não deve mais ser encarado como objeto teórico. Ele sugere que hoje a investigação sobre fotografia pode ser concebida a partir das potências ficcionais que essas imagens podem carregar, recuperando a ontologia dos “mundos possíveis”⁶⁰ de Leibinz. Dubois alega que as imagens vinculadas ao digital não carecem necessariamente de uma ligação com o mundo real – isso se torna fácil de entender no uso dos aparelhos atuais, nos quais os processos de edição de imagem estão cada vez mais elaborados, executando funções que em tempos atrás sequer podiam ser imaginadas. Exemplos não faltam: smartphones hoje produzem fotografias em movimento ou convertem uma imagem estática a partir de um vídeo, com a captura de tela (print screen); há milhares de programas e aplicativos que oferecem filtros dos mais diversos tipos, tornando possível a produção de fotografias ou vídeos falsos – neste último caso, impossível não citar as *deepfakes*, que se tornam cada vez mais usadas em nossa sociedade atual.

Dubois afirma que mesmo podendo existir essa ligação da fotografia com o mundo real, ela já não é mais uma condição, como vários teóricos da fotografia dos anos 1980 acreditavam ao defenderem a qualidade de rastro na fotografia. Portanto, a fotografia deveria ser pensada como ficção, “não a ideia da ficção como no romance e, sim, a ideia de que a imagem, na sua natureza de imagem, na sua essência de imagem, permanece uma imagem fictícia tecnicamente” (DUBOIS, 2017, p. 262). Desse modo, a imagem fotográfica digital (que o autor chama de “pós-fotográfica”) passa a ser encarada como um terreno de possibilidades, não mais como um estatuto de veracidade sobre a existência de algo.

Não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós, alguma coisa que podemos aceitar (ou recusar) não como traço de alguma coisa que foi, mas como aquilo que é, ou, mais exatamente, *por aquilo que ele mostra ser*: um mundo possível, nem mais nem menos, que existe paralelamente ao “mundo atual”, um mundo “a-referencial”, para retomarmos uma expressão de André Gunthert, um mundo “plausível”, que possui *sua* lógica, *sua*

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2017/08/03/philippe-dubois-e-teatralizacao-da-memoria>> Acesso em: 20 mai 2021.

⁶⁰ Na ontologia dos mundos possíveis, desenvolvida no século XVII, Leibinz propõe uma ideia de pluralidade do mundo, de modo que a teoria literária toma algumas de suas bases para pensar a ficção. Apesar de na área dos estudos literários já existirem alguns estudos concernentes a essa proposta, no campo da imagem, como lembra Dubois, essa é uma abordagem ainda muito recente.

coerência, *suas* próprias regras. Não se trata de um mundo “à parte”, que tem como referência algo para além, mas de um mundo tão aceitável quanto recusável, sem critério de fixação e que existe no seu ato mesmo de mostrar-se, presentificado e presente, sem ser necessariamente o traço de um mundo revelado, contingente e anterior. Uma imagem pensada como um universo de ficção e não mais como um “universo de referência” (DUBOIS, 2017, p. 45).

Dubois sugere que as imagens na contemporaneidade devem ser pensadas considerando sua capacidade ficcional. Entretanto, enquanto muitos tipos de imagem, como a pintura, são facilmente associadas ao caráter de artifício e inventividade, o mesmo ainda não acontece com o meio fotográfico em geral. A natureza ambígua que possui a imagem fotográfica por muito tempo não foi questionada, em prol de uma crença na verossimilhança da imagem, oriunda da tradição ideológico-cultural da *Visão objetiva*. Ainda hoje, a fotografia é vista predominantemente como um meio em que o caráter de artifício, sobretudo para o observador inocente, é menos evocado que o caráter de documento – e isso é o que provavelmente transforma a vigência das *fake news* em fenômenos problemáticos em nossa sociedade, fazendo com que as imagens que se disseminam em nossos meios de circulação de imagens – hoje predominantemente as redes sociais que habitam as telas eletrônicas – não sejam tomadas com suspeição e codificadas de maneira abrangente.

Diante das discussões aqui propostas por meio teoria fotográfica, retornemos à obra QMP. Nela, Mutarelli expõe o grau de ficção que todas as imagens possuem, sobretudo as fotográficas – apesar de estas comumente serem encaradas como objetos documentais portadores de realidade: “fotografias não são apenas indícios ou traços do passado, mas também documentos do imaginário acerca desse passado, um imaginário em que as referências de sociabilidade são mais persistentes do que realmente foram as relações sociais na vida real” (KIM, 2003, p. 229). O método que Mutarelli emprega para construir o álbum ficcional de fotografias em QMP se dá pela montagem, que faz surgir no contexto da leitura a potência que as ilustrações carregam por si sós. Esse caminho inverso que Mutarelli percorre em sua obra, a montagem de um álbum ficcional de fotografias por meio da pintura – fotografias de um álbum que destoa totalmente daquilo que conhecemos pelo senso comum como um “álbum de família” –, evoca o que *resta* da memória, o sentido de fragmento, reaproveitamento e sobrevivência das imagens. O gesto da montagem em QMP traz, em sua essência, a manifestação das imagens e da memória em seu aspecto coletivo. Ao nos depararmos com a forma como Mutarelli trabalha imagens e palavras em QMP, o estranhamento ocorre por estarmos diante de uma obra que sequer conseguimos definir por

meio de um gênero. O leitor fica desconcertado por visualizar imagens que são possuem um terreno seguro de interpretação, e precisa destrinchar os sentidos que guardam aquelas imagens e a própria crítica que elas fazem aos clichês que as marcam – e exemplo da fotografia, tantas vezes concebida por teorias que a associam a um caráter mimético.

Ao escolher fotografias que realmente existem “no mundo real” como imagem-base para produzir as pinturas na obra, Mutarelli evoca uma técnica que já possuiu grande uso na fotografia: a fotopintura. Usando esse recurso, Mutarelli promove uma busca não só estética, mas também uma proposta ética na forma de lidar com as imagens – tal é o desafio na produção das imagens contemporâneas, como aponta Nelson Brissac Peixoto: “as imagens contemporâneas também podem comportar uma ética. O desafio está em como mostrar o invisível na era da sobre-exposição, no mundo dominado pelo clichê [...] É preciso resgatar nas imagens [...] o indiscernível; dirigir-se ao que não se deixa ver” (PEIXOTO, 1992, s/n). Desse modo, em QMP, Mutarelli traz a fotografia como um recurso para a criação de sua ficção, e ao mesmo tempo evidencia nas entrelinhas da obra o fotográfico enquanto conceito atrelado à construção ficcional – por mais que isso tenha sido negado pela teoria fotográfica durante várias décadas.

Vamos em frente.

2. 3. 1 – A fotopintura

O avanço da industrialização e o crescimento das metrópoles, na segunda metade do século XIX, tornava a fotografia um desejo humano – ter uma imagem de si possibilitava a perpetuação do semblante das pessoas para as futuras gerações. Se até então poucas pessoas possuíam suas imagens registradas, e quando isso era feito tinha que ser por meio da pintura, privilégio daqueles que tinham algum tipo de poder social, a fotografia despontava como uma prática mais democrática. Walter Benjamin, grande interessado por esse tema, afirma que o apogeu da fotografia se deu no primeiro decênio da invenção do daguerreótipo, gênero do retrato. O processo técnico produzia “peças únicas”, que eram guardadas em estojos, como se fossem joias. Nessas imagens, a pose era uma característica importante: “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele;

durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem” (BENJAMIN, 1987, p. 96).

Portanto, de forma análoga à pintura, o gênero retrato nesse época demandava um longo período de exposição do fotografado, ou um ambiente com o máximo de imobilidade. Esse gênero foi fortalecido devido às limitações técnicas das câmeras do período – por ser o filme muito lento, o fotografado precisava posar para a objetiva, assim o tempo de exposição exigia morosidade para que a imagem não saísse com tremidos, borrados ou outros tipos de falhas. Sobre essa prática, Nelson Brissac Peixoto comenta:

A longa imobilidade resulta não apenas no conhecido *rictus mortis* mas, ao contrário, numa síntese de expressão. Faz aflorar os traços essenciais do rosto. Daí essas imagens evocarem no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas – em geral – pelas fotografias modernas. [...]. A exposição prolongada dá tempo para que a pessoa retratada encontre a expressão diante da câmera. Trata-se aqui de uma questão de tempo. (PEIXOTO, 1992, s/n).

Enquanto na pintura era absolutamente comum que nas longas sessões o retratado interferisse no processo da obra, solicitando ao pintor que modificasse aquilo que na imagem lhe desagradasse, “embelezando-o” de acordo com os padrões estéticos de sua época, quando a fotografia eclode seu rigor assusta pela riqueza de detalhes na imagem gerada pela objetiva. Desse modo, mesmo que a pose tenha sido adotada como um rito para a maior precisão da fotografia, é importante ressaltar que ainda assim, quando o retrato fotográfico ficava pronto, parte dos retratados não gostava do resultado, pois mesmo sem defeitos técnicos a fotografia expunha com crueldade os “defeitos” que a pessoa julgava ter em sua aparência. Nesse quesito, muitos ainda se apegavam ao resultado das pinturas, que carregavam marcas da intervenção do pintor para “favorecer” o modelo.

Annateresa Fabris (2008, p. 17), destaca três fases da fotografia no século XIX: na primeira a fotografia era restrita a poucos amadores; em seu segundo momento, a fotografia se tornou muito mais acessível por meio do cartão de visita (*carte de visite*), até chegar ao terceiro momento no qual se torna massificada. Criado pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri, em 1854, o cartão de visita surge após sua constatação de que os grandes formatos da fotografia levavam muito tempo no processo de revelação – portanto, além de não atenderem ao gosto popular por causa da demora, tornavam as encomendas ao ateliê fotográfico mais restritas. Percebendo as oportunidades comerciais nesse cenário, Disdéri trabalhou para a invenção de um formato mais funcional, que barateasse o acesso da

população ao recurso. Assim, o cartão de visita foi criado usando lentes múltiplas, gerando um formato de produção de retratos pequenos em série que mediam cerca de 5 x 9 centímetros. Com a oferta desse tipo de serviço o cliente podia adquirir várias fotos de si, tendo até a possibilidade encomendar mais cópias, uma vez que muitos negativos permaneciam no ateliê do fotógrafo. O cartão de visita foi uma criação que tornou a fotografia algo socializável: objetos fáceis de carregar, que poderiam ser exibidos, dados como lembrança ou trocados com outras pessoas. A disseminação desses usos para a fotografia contribuiu para um considerável aumento do consumo desses objetos – tornando-se moda o retrato popular, era grande o número de indivíduos que desejam se ver por meio dos cartões de visita. Desabrocha daí a coqueluche do século XIX, a coleção de retratos e álbuns fotográficos.

O surgimento do cartão de visita foi a invenção responsável não só pela popularização da fotografia, mas também pelo aparecimento de um processo que viria acompanhar de maneira muito direta a fotografia, o retoque, técnica na qual os recursos plásticos da pintura possibilitavam a alteração do retrato, visando a modificação do resultado final da imagem. Na pintura, o retoque e as modificações oferecidos por tinta e pincel possibilitaram que a aristocracia – que era quem tinha acesso aos retratos pintados – fosse parar em quadros com corpos e faces diferentes de suas verdadeiras aparências, ou em cenários em que nunca estiveram senão por meio da imaginação do pintor, assim, quando a fotografia surge, esse desejo de modificação do resultado final da fotografia persiste. Walter Benjamin já destacava esse aspecto: “o hábito do retoque, graças ao qual o mau pintor se vingou da fotografia, acabou por generalizar-se [...]. Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos” (BENJAMIN, 1987, p. 97). Boris Kossoy explica as funções do retoque fotográfico:

a operação dos “retoques” de negativos e cópias para “amenizar” as feições dos retratados [era] uma possibilidade de exibirem a si mesmos, familiares e amigos suas aparências renovadas [...]. Cartes-de-visite [...] eram oferecidas para amigos, amores e familiares a título de carinho e amizade, além, é claro, de preencherem os famosos álbuns fotográficos, repositórios afetivos da memória das famílias. Devemos ainda mencionar o uso de filtros de diferentes cores desenhados para se obter “efeitos” plásticos em chapas e filmes em branco e preto, sem falarmos na própria iluminação destinada a imprimir determinada atmosfera ao modelo, artifícios que desde sempre existiram. E até a colorização manual, que já se praticava desde os tempos do daguerreótipo, e prosseguiu em épocas posteriores. Todos esses recursos eram formas de ficção ainda primitivas, é certo, se comparadas com as que existem hoje em uso pela fotografia digital. (KOSSOY, 2021, p. 25)

Como Kossoy nos aponta, o retoque das cartas de visita mostrava desde já como era ilusória a ideia de realismo fotográfico que vigorou ao longo do tempo nas teorias sobre fotografia. Longe de se contentarem com o “aspecto bruto” das aparências, os fotografados preferiam apelar para a modificação (chamamos isso hoje de *edição de imagem*) e assim os ateliês fotográficos passaram a investir nesse serviço para que o resultado final da fotografia fosse aprazível para o cliente. Eder Chiodetto destaca que, a necessidade da fotografia em “melhorar” seus resultados, lançando mão de técnicas da pintura, já aparecia dezesseis anos após a invenção oficial da fotografia, quando no ano de 1855 o alemão Franz Seraph Hanfstaengl desenvolve uma técnica, ainda em modo experimental, na qual consegue fazer retoques diretamente sobre fotografias em preto e branco.

Ao mostrar a mesma fotografia com e sem retoque, Hanfstaengl descortinou a possibilidade de esse “espelho mágico” simular uma situação, ou seja, criar uma nova “realidade”. A partir da invenção do retoque em preto-e-branco, sobre o papel fotográfico, pesquisadores passaram a investigar a possibilidade de fazer o mesmo com tintas coloridas, para mimetizar as cores da natureza, aumentando o grau de realismo das fotografias (CHIODETTO, 2011, p. 6).

Tal é o cenário onde nasce a fotopintura. Chiodetto afirma que historiadores costumam atribuir a criação dessa técnica ao ano de 1863, protagonizada por Disdéri, o criador do cartão de visita. O inventor, “a partir de uma base fotográfica em baixo contraste, aplicou tintas para dar cores às imagens. Nesse processo, a fotografia se tornou, então, um esboço das formas, um facilitador na execução do retrato que poupava o pintor de ter de realizar o desenho do semblante do cliente” (CHIODETTO, 2011, p. 6). Híbrido de fotografia e pintura, a fotopintura permitia a possibilidade de transformar a rigidez da fotografia original em uma imagem que poderia ganhar novos contornos pelo uso criativo das mãos do pintor, entretanto, a base fotográfica servia como parâmetro para que fosse mantida a verossimilhança com a imagem do indivíduo fotografado. A fotopintura surge com uma dupla vantagem: retocar/modificar a imagem de acordo com o gosto do cliente, como também colorir as fotografias, que até então se limitavam ao preto e branco. Diante do exposto, percebe-se que a intervenção na fotopintura, característica do gênero, faz parte dos processos de aperfeiçoamento das primeiras técnicas fotográficas, entretanto “o grande fator que exclui esses procedimentos da História da Fotografia é que, por se tratarem de procedimentos artesanais, automaticamente se opõem ao caráter mecânico da fotografia característico do pensamento modernista” (SILVA, 2018, p. 39). Esse caráter artesanal indissociável da

fotopintura parece explicar a razão da mesma ter sido relegada nos estudos sobre fotografia, sendo desconhecida por muitos até hoje.

No Brasil, a fotopintura possui um histórico de destaque, que possuiu longa duração, motivada acima de tudo por fatores socioeconômicos que marcaram a falta de acesso da população pobre às câmeras fotográficas. Desse modo, seu aparecimento em nosso país tem início ainda no século XIX, mas ganha notoriedade somente no século XX, especialmente a partir de 1940, com o gênero retrato. Nesse contexto histórico e social que atravessou o século XX, muitos dos clientes tinham um único retrato de si próprios, a fotografia 3x4, pois era exigida no documento de identidade⁶¹. Por essa razão a fotopintura fez sucesso no Brasil, uma vez que muitas dessas fotografias sofriam com o desgaste natural do tempo, prejudicando a qualidade do retrato – cabia ao fotopintor restaurar aquela imagem única.

A fotopintura se manteve durante muito tempo nos lares brasileiros como uma das únicas referências visuais. As molduras dessas imagens geralmente eram em madeira e vidro curvo, que servia para aumentar o grau da imagem, por isso muitas fotopinturas eram emolduradas em formatos ovais. Expostas geralmente na sala de estar ou entradas das casas, elas embutiam um sentido de autoridade, mostrando quem eram os membros das famílias que ali viveram ou ainda viviam. Com o apelo comercial da técnica, a fotopintura passou a residir no meio do povo, nesse contexto, o Nordeste do Brasil, apesar de não ser a região inaugural dos estúdios de fotopintura, tornou-se o local determinante para o desenvolvimento e manutenção dessa atividade. Uma das razões para a popularidade da fotopintura no Nordeste advém da carestia dos filmes coloridos e papéis fotográficos, materiais que não eram de fácil acesso em muitos lugares do interior, o que fazia da colorização da fotopintura uma opção para a obtenção de retratos que não se restringissem ao preto e branco.

O fundamental no processo da fotopintura era que o cliente fornecesse um retrato fotográfico para que o fotopintor executasse seu trabalho, uma vez que, historicamente, “a técnica da fotopintura não exigia que o fotopintor fosse um fotógrafo profissional, pois a fotografia já era recebida do cliente, que normalmente a tinha adquirido dos fotógrafos de Lambe-Lambe ou fotógrafos ambulantes” (SILVA, 2018, p. 15). Esse serviço fotográfico ocorria em espaços com grandes aglomerações, tais como as feiras, praças, ruas, passeios, romarias, circos e igrejas. A divulgação dos serviços da fotopintura contou muitas vezes com

⁶¹ O Ministério do Trabalho, criado em 1930 por Getúlio Vargas, foi o responsável pela Consolidação das Leis de Trabalho (CLT). Esse processo marcou a descoberta da fotografia por milhares de brasileiros, que até então nunca haviam posado para uma câmera, e puderam fazer isso após a exigência da foto 3x4 nas carteiras de trabalho.

o bonequeiro, encarregado da difusão desse tipo de trabalho: “os clientes da fotopintura não costumavam chegar sozinhos ao pintor. A fotopintura batia na porta das casas, através de um vendedor ambulante chamado de bonequeiro” (BITTENCOURT, 2018, s/n). Dessa forma a fotopintura atingia os rincões do Brasil, comparecendo na vida daqueles que tinham pouco acesso aos serviços fotográficos, permitindo que as famílias tivessem uma imagem de si a partir da fotografia, sem que possassem em longas sessões, como era feito nos retratos antigos.

No Brasil, e em especial no Nordeste, a fotografia sempre esteve vinculada a dois tempos mágicos: ao da religiosidade e ao da terra. É que por muito tempo, os retratos eram feitos quase que exclusivamente em feiras agrícolas e durante romarias. Essa circunstância acabou por criar uma identidade muito comum a essas imagens que hoje servem como um registro de um tempo que passou – tanto como consequência de avanços socioeconômicos, quanto principalmente por mudanças tecnológicas que acabaram com antigas práticas fotográficas.⁶²

Um dos principais pesquisadores de fotopintura no Brasil é Titus Riedl, que passou a ter interesse por essa arte em sua vivência no Nordeste, quando pesquisava sobre os retratos com a temática do *memento mori* na região. Morador do Crato (CE) desde 1994, o historiador alemão encontrou na cidade um campo fértil de manifestações populares, como as inúmeras festas religiosas com procissões e caravanas, e também as feiras agrícolas. Foi nesse contexto que conheceu a fotopintura e passou a ser um colecionador dessas imagens, adquiridas sobretudo em antigos estúdios de fotopintura. A coleção de Riedl é hoje referência no tema da fotopintura, uma vez que até então não existia em nosso país uma pesquisa arquivística que tivesse interesse em tornar público um acervo desse tipo de arte – sua coleção já esteve presente em exposições fotográficas nacionais e internacionais, e encontra-se em parte reunida no livro *Estes Outros: fotopinturas coleção Titus Riedl* (2016). Em entrevista para Eder Chiodetto, Riedl relata sobre sua experiência com a fotografia e a fotopintura:

Eu me interesse particularmente pela fotografia vernacular, isto é: uma fotografia anônima, geralmente íntima e sem pretensões artísticas. Dentro desse universo me interessavam os fotógrafos de praça, os ambulantes e os estúdios improvisados. Durante a pesquisa, encontrei um dado intrigante: por meio da fotopintura, os olhos de um defunto tinham sido abertos. Neste caso, o morto foi retratado como se fosse vivo. O fato curioso destas fotografias é que o espectador final das imagens dificilmente tem como saber que o retrato original é de um defunto. Quer dizer: *a fotopintura era capaz de transformar uma imagem em outra, de ser ficcional em vez de verossímil*. Nas imagens encontrei elementos que não combinavam com o

⁶² Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/21/politica/1466518778_526331.html> Acesso em: 01 mai 2022.

realismo comumente atribuído à fotografia. (RIEDL apud CHIODETTO, 2011, p. 17-18, grifos meus).

Como Riedl afirma e aqui destacamos, a fotopintura era capaz de transformar uma imagem em outra, de ser ficcional em vez de verossímil. O fotopintor dava vida à imagem por meio de técnicas plásticas, podendo reunir em uma única imagem várias fotografias de pessoas diferentes. Assim, muitos familiares distantes se encontravam na fotopintura: a viúva posava ao lado do marido já falecido; o casal posava com o filho perdido na infância; o homem idoso posava junto a sua mãe ainda jovem; os bisavós posavam junto aos bisnetos que nunca viram pessoalmente. O fotopintor criava uma composição de imagens, um processo de montagem que ia desde fotopinturas de uma pessoa só até a junção de membros de uma família, mesmo que um ou mais de um deles já estivesse morto, mesmo que as pessoas ali reunidas nunca tivessem se encontrado fisicamente.

Apesar dessa ligação com os processos de luto, a fotopintura não se restringia ao âmbito das aproximações entre vivos e mortos, abrigava também os sonhos e desejos das pessoas. Pela fotopintura, a mulher solteira tornava-se noiva, as senhoras se viam unidas a seus santos de devoção, como o Padre Cícero ou São Francisco. No contexto brasileiro, um sentido de dignidade era ressaltado por meio dessas composições de imagens, que estendiam-se aos objetos pintados: o terno e a gravata nos homens; vestidos estampados, flores e joias nas mulheres, adornos que nem sempre essas pessoas possuíam em vida, mas ali estavam por meio da imagem. Dessa maneira, a fotopintura trazia prestígio social ao indivíduo, pois o fotopintor estava ali para atender aos desejos do cliente, que podiam ter as mais inusitadas exigências, afinal, tinham a liberdade de decidir sobre o resultado final do trabalho encomendado. O sentimento de cidadania se manifestava através daquela imagem gerada, pois era um registro da existência de alguém que passou pelo mundo, que tinha um rosto digno de ser lembrado, homenageado pelos parentes. A fotopintura representou uma revolução social, uma vez que antes dela somente as classes mais altas tinham acesso aos retratos de si mesmos ou seus familiares.

Para Chiodetto, “uma fotopintura [...] traz nas suas duplas camadas o embate histórico da representação que tem a pintura e a fotografia como protagonistas. De Disdéri, no século XIX, aos fotopintores da região do Cariri da segunda metade do século XX, pouca coisa mudou do ponto de vista conceitual” (CHIODETTO, p. 9, 2011). Atravessando o século XX, a fotopintura se manteve como uma técnica praticada até 1980, época em que as câmeras

analógicas foram comercialmente difundidas, permitindo aos fotógrafos amadores a criação de seus próprios cliques, popularizando assim a fotografia amadora como prática doméstica. Essa época marca um abandono gradual da cadeia de produção que movia a fotopintura no Brasil, visto que os estúdios de fotografia antigos vão perdendo espaço para os estúdios de revelação, que atualmente também perdem espaço para a fotografia digital – já que esta última não carece do serviço de revelação para existir. Além disso, começam a sumir do setor comercial, materiais como papel fotográfico e alguns químicos usados para revelação. Diante desse cenário, apesar de a fotopintura e a profissão de fotopintor sofrerem com um processo de ostracismo em nossa cultura, temos ainda pessoas que lutam para a preservação dessa arte, a exemplo do mestre Júlio Santos, que trabalha no ofício há mais de 60 anos, apesar das mudanças tecnológicas impostas para a feitura de seu trabalho, que hoje é feito utilizando recursos como o photoshop⁶³.

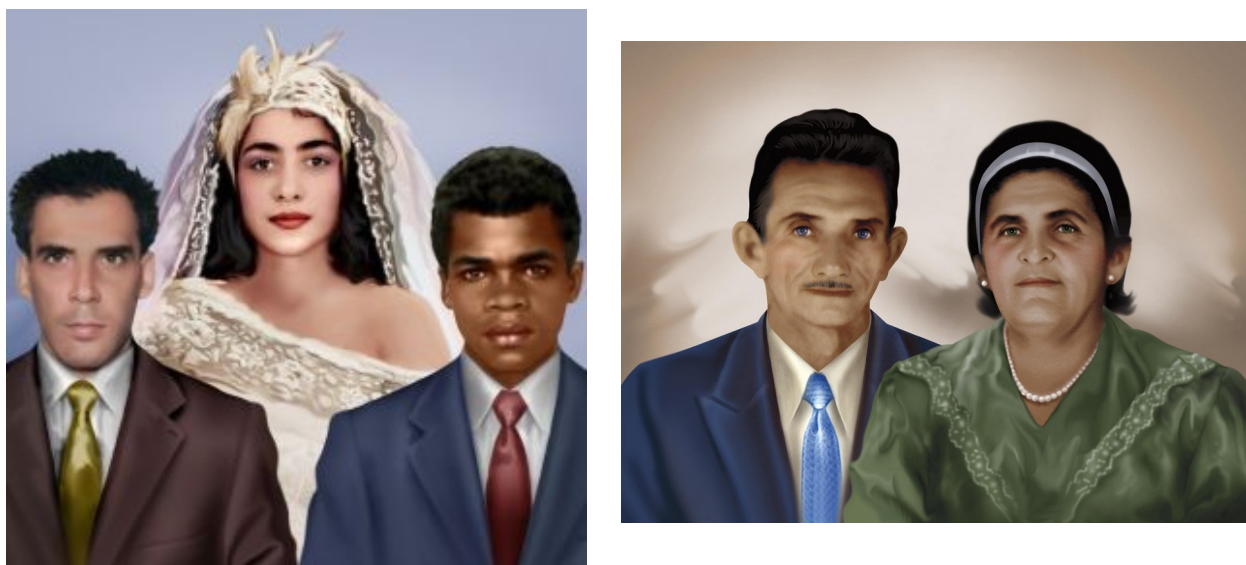


Figura 24 – Fotopinturas do mestre Júlio Santos.

⁶³ “Um dia desses ouvi essa: ‘ai, eu gostava mais quando o senhor fazia com a mão’. Aí eu respondi: ‘Não, não faço com os pés não, continuo fazendo com as mãos’. Só que agora a história é outra, é virtual. Mas todas as tintas estão ali, todos os esfuminhos, todos os pincéis, tudo do mesmo jeito que estava no cavalete. Só que antes era pintura a pastel. Ora, a gente não ama só uma vez na vida. Comecei reproduzindo em chapa de vidro, depois mudou pro filme 6×6, que mudou pro 35mm, que mudou pro colorido, depois pro digital. E aí? Se tivesse desistido no início tudo tinha se acabado. Eu conheci e vivi tudo. E me sinto perfeitamente à vontade com o Photoshop, assim como me orgulho de não ter deixado a fotopintura morrer”. Mestre Júlio, em depoimento contido em seu site. Disponível em: <<https://mestrejuliosantos.com.br/biografia/>> Acesso em: 01 Dez 2022.

Nas palavras do mestre Júlio, inclusive, podemos perceber sua consciência sobre o fotográfico, ao deixar claro que a fotografia não figura como um espelho do real:

Nós somos capazes de envelhecer, a alma da fotografia não, ela está num santuário. É essa a posição. É por isso que sempre voltamos a reverenciar a fotografia de alguém a quem queremos bem. Uma fotografia não é um espelho. Diante de um espelho sempre queremos parecer jovens, matéria de consumo, cometemos os mesmos enganos. Diante de um espelho você não se perdoa, quer ser bonito, adorado, encantador, quando na verdade o tempo já lhe tirou essa possibilidade. Uma fotopintura é o avesso de tudo isso.⁶⁴

A pintura, o desenho, as demais técnicas manuais utilizadas na fotopintura acabam afastando a ideia de representação fidedigna atrelada ao retrato fotográfico. Muitas vezes a imagem gerada acaba passando longe dos traços originais do modelo e as cores não correspondem aos objetos, peles ou fundos originais. O uso das cores fortes, na fotopintura, dão subjetividade à imagem, e suas formas não possuem a ambição artística do retrato realista. O importante nessas relações é o grau de satisfação do cliente com o resultado – é evidente que a fotopintura exigia do artista delicadeza, senso estético e criatividade, mas pelo fato dessa técnica deliberadamente se afastar da ambição do retrato realista e da questão autoral e de talento, aspectos que historicamente marcaram a pintura de retratos, o fotopintor por vezes foi visto como “mero colorista”, expressão que carregava uma conotação depreciativa. Diante do exposto, a fotopintura é uma técnica que põe em xeque a associação entre fotografia e a imagem realista, uma vez que nela a imagem é oriunda de um pacto ficcional entre o fotopintor e o cliente, numa relação onde a imaginação de ambos contribui para o caráter representativo da imagem. Portanto, o caráter ambíguo ou ficcional da imagem fotográfica já estava desvelado nas primeiras experimentações fotográficas do oitocentos com a *carte de visite*, o uso do retoque e por conseguinte da fotopintura – mesmo que as mais conhecidas teorias da fotografia não tenham se debruçado sobre isso.

Diferentemente da fotografia documental, a fotopintura não esconde seu caráter de retoque e manipulação. A importância de seu papel social está principalmente ligada à questão do retoque proporcionado pela pintura. Era muito comum o acréscimo, como complemento da imagem fotográfica de alguém, de elementos [...]. Isso acarretava, na transformação da fotografia, numa imagem idealizada. (SILVA, 2018, p. 13-14).

⁶⁴ Disponível em: <<http://entrelinhablog.com.br/mestre-julio-santos-e-a-arte-da-fotopintura/>> Acesso em: 01 Jul 2022.

Lourenço Mutarelli, quando explora em seu trabalho a fotografia como uma ferramenta para a criação, possui muita consciência sobre a potência ficcional do fotográfico, e usa isso em seu trabalho manual com desenho ou com a pintura – sobretudo quando evoca a técnica da fotopintura em QMP. Em entrevista para o podcast *Página 5*, o autor alega: “eu nunca me considerei um artista, eu sempre achei que sou muito mais um artesão. O meu pensamento é muito mais para a ilustração, que é considerada uma arte menor. Eu fazia quadrinhos, que todo mundo considerava uma arte menor”⁶⁵. Mais uma vez, enfatizamos aqui o processo de criação de imagens em Mutarelli que, ao alegar estar “cansado da imagem” por trabalhar maciçamente com quadrinhos, passou a compor formas mais “de observação” que “de imaginação” em seus trabalhos gráficos. Na obra QMP, quando o leitor toma conhecimento no enredo, no qual o colecionismo fotográfico empreendido pelo pai do narrador é relatado, a conexão entre texto e imagem acontece – plano textual se encontra com plano gráfico. Mutarelli toma a fotografia como imagem-base para a criação das pinturas originais de QMP, e o recurso a que recorre – pintar a partir de observação de fotografias já existentes – evoca o caráter artesanal da fotopintura. Desse modo as imagens, apesar de serem originalmente pinturas, emulam artesanalmente fotografias. A imagem-ficção em Mutarelli reside nessa escolha por desvelar em sua arte o caráter de manipulação da fotografia – esse gênero que até hoje ainda é reconhecido majoritariamente por seu suposto caráter icônico, ligado ao aspecto mimético. Quando se pinta a partir de uma fotografia, esse caráter representativo do retrato se distancia dessa procura por uma fidelidade de reprodução – e é exatamente isso que Mutarelli quer deixar claro nas imagens que compõe, quando cria ilustrações de fotografias usando a pintura, e jogando no mesmo plano imagens de fotografias de família com extraterrestres.

Aquilo que se vê na imagem existe (deste exato modo) tão só na imagem. [...] O dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, autoreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda a fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade – e por isso produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (BRIZUELA, 2014, p. 19).

Na tradição da fotopintura, o fotopintor não costumava assinar seu nome nas imagens que criava, tampouco as pessoas nas imagens eram identificadas textualmente, desse modo “a

⁶⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SPT3f2o1Xx0>> Acesso em: 20 Set 2022.

relativização dos valores instituídos pelo cânone artístico abre espaço para a produção de textos e obras sem a aura da autoria, por se tratar de anônimos que não assumem a assinatura dos objetos” (SOUZA, 2021, p. 383). Em QMP, a ideia de anonimato aparece nos personagens não nomeados e nas ilustrações sem legendas explicativas – mas aparece também quando Mutarelli omite a origem ou autoria das imagens fotográficas que pinta, seja a de suas fotos de família ou os retratos de Burroughs e outros escritores. Essa noção de autoria não interessa no contexto da leitura do enredo de QMP. Desse modo, a imagem se desprende de uma noção de particularidade para funcionar como memória coletiva, evocando a questão da sobrevivência da imagem, como disserta Didi-Huberman. Assim, ao realizar essa omissão, Mutarelli acaba por potencializar a carga imagética de sua obra, pois a leitura/contemplação de cada espectador ganha mais liberdade imaginativa, e as imagens ganham uma noção de atemporalidade. Segundo Eneida Maria de Souza,

o efeito [na fotopintura] se distancia do estereótipo imputado ao realismo fotográfico, por se inscrever alegoricamente no âmbito da arte *naïf* e receber figurações que rompem com a pretensa realidade do retrato. O esforço de dotar a foto de naturalidade temporal reforça o aspecto anacrônico, configurando-se a tendência à atemporalidade, por esta razão sujeita a interpretações distintas ao longo do tempo (SOUZA, 2021, p. 387).

Mutarelli traz a fotopintura como uma técnica em sua obra, mas não partilha em suas imagens de todos os aspectos que envolvem essa tradição. Na fotopintura tradicional, grande parte das posturas dos retratados eram rígidas, seguindo a formalidade fotográfica dos retratos antigos, sobretudo os da fotografia 3x4, que por ser usada para documentos exigia um rosto imóvel, sem expressões: “a exposição de imagens em direção ao olhar do outro deveria, segundo as regras dos artistas, ser manipulada pela técnica de embelezamento e de apagamento das marcas naturais de envelhecimento, como rugas e cabelos brancos” (SOUZA, 2021, p. 384). A rigidez do rosto de Burroughs, o pai imagético de QMP, aparece na obra, mas Mutarelli não apaga suas marcas de velhice, como muitas vezes era o intento da fotopintura tradicional, antes, coloca-as em evidência. A degradação do corpo, marcadamente envelhecido, a memória esfacelada, mais uma vez, são expressos na obra de Mutarelli colocando em destaque a prática do *curriculum mortis*.

Na composição das pinturas que se encontram em QMP, Mutarelli, ao contrário do uso das cores fortes da fotopintura tradicional, brinca com a pigmentação: “esse tipo de tinta é muito luminoso e consegui baixar a força dos tons fazendo misturas. Todos os tons do livro

são misturados, nenhum deles existe comercialmente”⁶⁶. As várias fotografias repetidas aparecem pintadas de diferentes maneiras por Mutarelli, diferenciadas na acrílica por detalhes como enquadramento ou técnicas de pintura, com variações de contornos e cores, assim o autor busca na mistura das cores da acrílica um aspecto mais original. Muitas das ilustrações ganham, na medida que se repetem, um caráter abstrato – como se a imagem estivesse se esfacelando, desaparecendo em meio às cores lisérgicas das misturas de cores. Uma alegoria do pai que também vai desaparecendo da memória do filho, sobrevivendo como reminiscência.

As fotografias de Burroughs se repetem, mas a forma como são pintadas não, e esse detalhe da pintura evoca as mudanças físicas que as próprias fotografias analógicas sofrem com o passar do tempo, uma vez que também tornam-se desbotadas, desgastadas ou vítimas das intempéries do ambiente – assim como nossos corpos físicos e nossas lembranças. Entretanto, mesmo com o desgaste que sofre todo tipo de papel fotográfico, as imagens que estão na fotografia sobrevivem enquanto memória coletiva, o trabalho de Mutarelli presentifica essa sobrevivência.

A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança [...]. O sujeito fotografado exige algo de nós. Prezo especialmente o conceito de exigência, que não deve ser confundido com uma necessidade factual. Mesmo que a pessoa fotografada fosse hoje completamente esquecida, mesmo que seu nome fosse apagado para sempre da memória dos homens, mesmo assim, apesar disso — ou melhor, precisamente por isso — aquela pessoa, aquele rosto exigem o seu nome, exigem que não sejam esquecidos (AGAMBEN, 2005, p. 24-25).

Há ainda outro detalhe interessante nas pinturas de QMP. A mistura de tintas feitas por Mutarelli não está presente somente nas imagens de pessoas pintadas a partir dos retratos fotográficos. Há páginas na obra em que a mistura de cores ocupa todo o espaço, formando quadros de pinturas abstratas – algumas delas inclusive atravessam os limites da página, respingando nas bordas brancas. São imagens que causam, durante a leitura, uma necessidade de pausa, de observação cautelosa, de contemplação, pois a mistura das cores gera um apelo sensorial no espectador, alegorizando a questão da memória na obra: seu embaralhamento, sua esfacelamento, mas também seu caráter de construtibilidade. Lembram o enredo quando o pai mistura fotografias de família com as fotografias dos estranhos, como se todos dividissem um

⁶⁶ Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/lembranca-silenciosa-do-contato-imediato-7y4vw90qkajsxvuv0q90ogkem/>> Acesso em: 02 Feb 2021.

mesmo lugar, independentemente de qualquer questão temporal. Essas pinturas abstratas por vezes lembram também a configuração das capas de livros da *Ars Moriendi*. Esses livros cristãos, na Idade Média, eram confeccionados com a intenção de preparar as pessoas para a morte – característica que combina perfeitamente com QMP. Não seriam também, os álbuns de fotografias de família, livros de imagens que nos preparam para a morte, ensinando-nos a aceitar que nós e nossos parentes somos todos finitos?

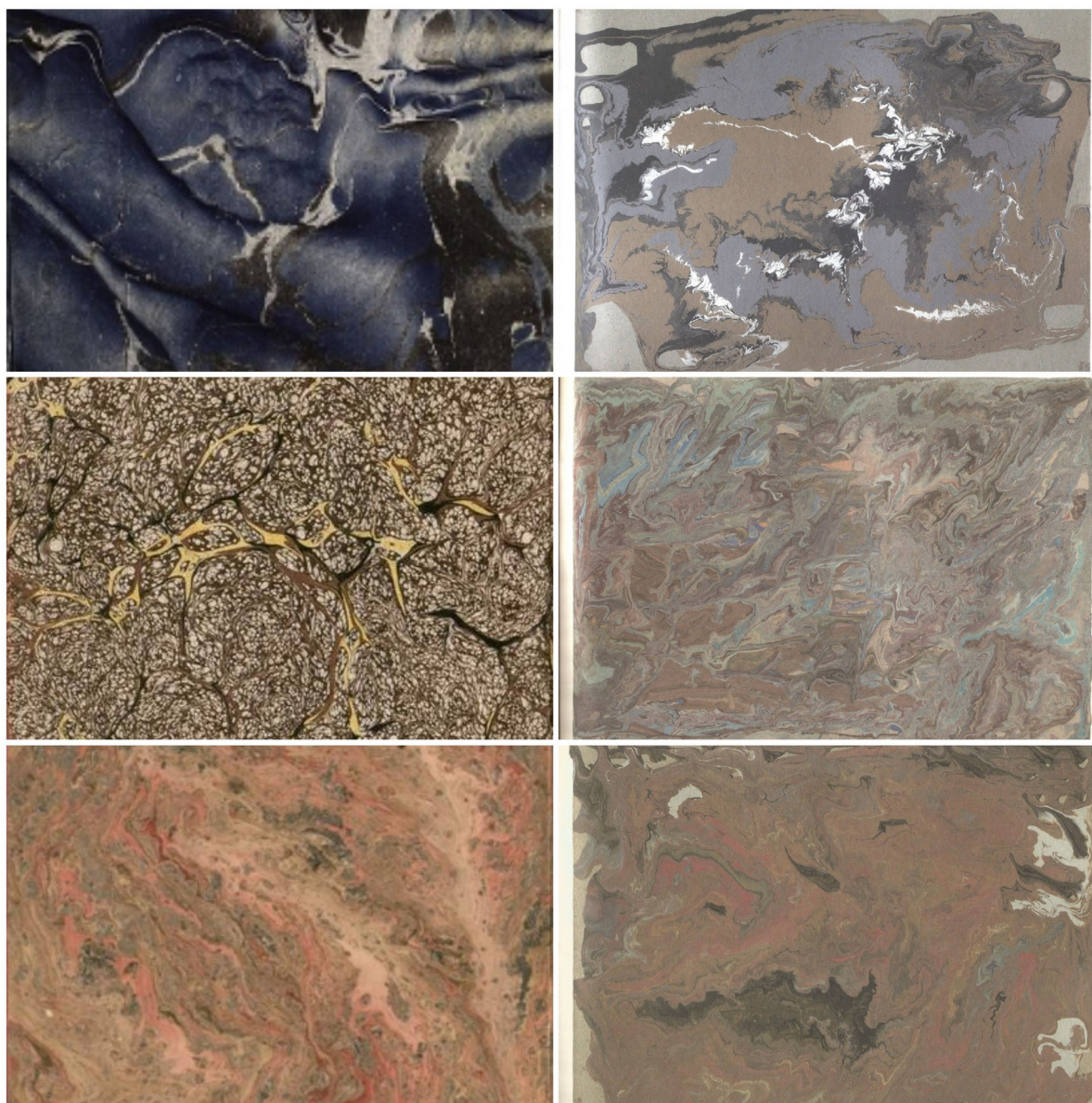


Figura 25 – A figura apresenta três capas de livros medievais da *Ars Moriendi* (as imagens verticais do lado esquerdo), e três ilustrações de pinturas abstratas presentes em QMP (as imagens verticais do lado direito). As capas dos livros e as ilustrações de Mutarelli encontram, uma ao lado da outra, correspondências de cores e pinceladas.

Diante do exposto, podemos dizer que em QMP a morte atua como um fio condutor dos acontecimentos que o narrador escolhe contar. Não são as boas lembranças familiares que motivaram seu relato, mas sim a melancolia que cerceia sua relação com essas pessoas, marcada pelo distanciamento e pela morte. O *curriculum mortis*, presente nas narrativas mutarellianas, mais uma vez aparece: temos um narrador que pouco fala, mas naquilo que entrega sobre si admite que não sabe contar histórias, que via os pais quando vivos como um “organismo”, que passa por dificuldades financeiras e alega que não foi capaz de tomar conta do próprio pai na velhice, cedendo a ideia da irmã de abandonar o idoso em um asilo – o pai, assim, morre de desgosto. Perante a escassez de palavras do discurso frio do narrador, pautado mais em informações do que em memórias propriamente ditas sobre os parentes, emerge o silêncio – de culpa, ou resignação. Esse silêncio é alimentado ainda mais pelas pausas e suspensões que acompanham seu relato, nesse momento o plano gráfico, com a subjetividade, delicadeza e complexidade das imagens evocadas contrasta com a frieza das palavras do narrador. O universo simbólico das “fotografias pintadas” desperta a sensibilidade do leitor, motivando-o ao exercício de sua capacidade contemplativa, a fim de que possa ver o invisível. Para José Gil, o invisível se manifesta “sempre por uma espécie de presença perceptiva sensível” (GIL, 1996, p. 26), por essa razão, Mutarelli delega ao leitor a atitude de contemplar a obra através de um olhar perceptivo próprio, necessário para orquestrar a simbiose entre imagem e texto e desnudar os possíveis sentidos da obra.

Como já dissemos aqui, Mutarelli costuma reclamar da função que é fazer quadrinhos, por considerar uma atividade trabalhosa, demorada e com pouco retorno financeiro. Quando foi encomendada a obra que marcaria seu retorno aos quadrinhos, a editora concedeu total liberdade para que ele escolhesse a forma que gostaria de trabalhar – e ele optou pela técnica da pintura para as imagens que aparecem em QMP. É curioso notar que a pintura é uma atividade manual igualmente trabalhosa e tão demorada quando os quadrinhos em nanquim, ainda assim Mutarelli a escolhe. A insistência no caráter artesanal em QMP nos mostra que esse tipo metodologia artística é valorizada pelo autor, apesar de todos os entraves que marcam sua realização como produto final. Em entrevista, Mutarelli declara que vê como positivo o retorno desse tipo de prática manual nas artes: “acho que estão redescobrimo o papel. Teve uma hora em que todo mundo queria ser digital, ir para o computador. Acho que o desenho à mão está sendo redescoberto, como o vinil”.⁶⁷ Diante disso, podemos dizer que

⁶⁷ Disponível em: <<https://trabalhosujo.com.br/uma-tarde-com-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 23 Jul 2022.

em Mutarelli, as mãos e seus materiais palpáveis para a criação, o “brincar de recortar”, o “jato de tinta” do artista-polvo, tudo isso, apesar da árdua labuta que envolve o tátil, expõe o ato de resistência do caráter artesanal em suas artes.

“Um *hobby* se refere a algo que você faz com as próprias mãos” (QMP, 2011, s/n), assinala o narrador de QMP.

3 – DO DIZÍVEL AO VISÍVEL EM *O NATIMORTO* – UM MUSICAL SILENCIOSO

3. 1 – Evocando imagens através da palavra

Quando interpelado sobre como a literatura surgiu em sua carreira, Lourenço Mutarelli costuma relatar que a vontade de escrever em prosa surgiu depois da leitura de *Capão Pecado*, obra do escritor Ferréz: “aquilo que eu estava lendo era o que mais se aproximava da realidade, pra mim. Mais até que o cinema [...]. *Me deu muita vontade de tentar evocar imagens através da palavra*, construir essa atmosfera. Quando escrevo literatura vou muito mais fundo do que quando trabalho com quadrinhos” (grifo meu)⁶⁸. Em outra entrevista, o autor reafirma essa tentativa de evocação da imagem pela palavra: “eu sempre tentei nos quadrinhos usar a imagem como um complemento. Mas em *O Cheiro do ralo* foi quando eu tentei *evocar a imagem pela palavra*. E eu encontrei um ritmo de escrita e uma forma de escrever onde o texto fluiu muito rápido”⁶⁹.

A relação da imagem com a literatura de ficção foi um tema do interesse de Italo Calvino ao desenvolver o conceito de *Visibilidade* em uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio*. No ensaio, ele parte de várias referências, sobretudo literárias, para distinguir os processos imaginativos que levam os escritores a criarem suas obras. Considerando que a imagem possui um caráter polissêmico, recurso usado pelos autores para desnudar as inúmeras possibilidades de leitura do texto, Calvino alega que a experiência sensível de se usar a imaginação individual tem se atrofiado diante das imagens prontas: “que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 1990, p. 107). O escritor italiano assevera que estamos perdendo a capacidade de *pensar por imagens*, uma vez que as imagens pré-fabricadas fornecidas pela cultura de massa se impõem em nossas mentes – desse modo, ele indaga: como “salvar” algo dos mil estilhaços de imagens pelas quais que somos diariamente bombardeados? O autor compara essa

⁶⁸ Trecho da entrevista de Mutarelli para o site *Risca Faca*, em 18 de novembro de 2015. Disponível em: <<http://riscafaca.com.br/perfil/as-mil-faces-de-lourenco-mutarelli/>> Acesso em: 09 fev 2020.

⁶⁹ Entrevista “Quadrinhos e literatura”, concedida ao canal do Youtube Pense Tip em 02 de junho de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KrVfHLmc8Oc>> Acesso em: 28 Jan 2020.

saturação de imagens a um depósito de lixo, alegando que entre tantas imagens é cada vez menos provável que alguma delas adquira relevo em nosso pensamento:

se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens (CALVINO, 1990, p. 107-8).

Calvino defende que a parte visual da fantasia precede ou acompanha a imaginação verbal – e assim distingue dois processos imaginativos. O primeiro diz respeito ao percurso da palavra para a imagem visiva, como ocorre na leitura, quando o texto nos leva a visualizar mentalmente aquilo que é descrito; e o segundo diz respeito ao percurso da imagem visiva para a expressão verbal, como ocorre no cinema, em que as imagens foram “vistas” mentalmente na cabeça de um diretor para depois tomarem outras formas ao serem produzidas em um *set*. Percurso da palavra para a imagem visiva, percurso da imagem visiva para a palavra: ambos processos imaginativos estão presentes nas obras de Lourenço Mutarelli. É notório que no trabalho com a imagem gráfica, Mutarelli busca referências da literatura e de outras artes como base para a criação, e em seu trabalho com a literatura, busca a evocação de imagens mentais por meio do texto escrito – somados a esses trabalhos, não podemos deixar de destacar suas entrevistas, compostas de rica *imageria* verbal.

É indubitável que a literatura foi um pontapé importante para gerar o interesse dos fãs de Mutarelli para a leitura de seus antigos quadrinhos e para a apreciação de seus demais trabalhos. Se, por um lado, o caráter múltiplo de criação tornou seu nome singular na cena artística contemporânea, por outro, sua produção encontrou resistência no mercado e em alguns meios acadêmicos, levando o próprio autor a declarar: “minhas histórias tinham dificuldade pra conseguir entrar no mercado, porque era difícil classificar o que é aquilo, principalmente em quadrinhos. Não é humor, não é erótico, não é terror, não é aventura, não é infantil”⁷⁰. Diante dessas questões, o autor confessa que sua relação com a crítica não é boa: “Quando me criticam, às vezes é infundado. Um crítico tentou destruir meu livro [...]. Na realidade, *ele destruiu o livro pelo fato de eu ter vindo dos quadrinhos*. A resenha trazia frases como ‘o livro é um gibi sem desenho’”⁷¹. Essa crítica afetou profundamente Mutarelli, na

⁷⁰ Disponível em: <<https://universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/3/>> Acesso em: 15 Ago 2022.

⁷¹ Mutarelli se refere à crítica feita por Alcir Pécora que, em 2009, resenhou na Folha de S. Paulo o romance *A arte de produzir efeito sem causa* alegando pejorativamente que a obra se tratava de “gibi sem desenho”, que

época ele estava escrevendo seu livro para o projeto Amores Expressos⁷² e sofreu um bloqueio criativo, que durou quase um ano – o autor alegou que se sentia impotente para criar qualquer coisa: “quando eu trabalhava, sempre existia algo de que não me dava conta e que eu chamaria de ‘arrogância criativa’. É aquele momento em que se pega um papel e se atira sem medo de errar. Sem medo de ser julgado. Durante o bloqueio, perdi essa arrogância”⁷³.

Mutarelli não representa um escritor puro por formação, nem por filiação (ou falta de), faz seu caminho na literatura com um projeto estranho, até para seus pares contemporâneos melhor estabelecidos com a crítica literária. Ainda assim, vem ganhando espaço, mesmo não intencionalizando tal consagração explicitamente. A inserção desse projeto nos meios especializados problematiza as categorizações convencionais que não conseguem absorvê-lo de modo satisfatório, sejam editoriais, sejam as categorizações da própria academia (COELHO, 2018, p. 12-13).

No campo da crítica e teoria literárias no Brasil, durante muitas décadas se predominou uma tradição esteticista por parte de nossos intelectuais, que se detinham em avaliar o que poderia ser considerado “boa literatura” dentro de determinados moldes – a crítica de Pécora ao romance de Mutarelli se encaixa como um perfeito exemplo da manutenção desse tipo de atitude, pois ignora tanto escritores que não se encaixam nas diretrizes tradicionais do cânone quanto o tratamento de fenômenos externos ao literário. Muitas obras literárias que possuíam representativos nichos de público, desde décadas passadas, foram deixadas de lado pela academia, sem uma abordagem séria que se preocupasse em considerar o perfil de seus leitores em suas devidas épocas – nossa *inteligensia* costumou reclamar da falta de leitores e condenar os espectadores, mas dificilmente pôs “o dedo na ferida” numa tentativa de refletir sobre a postura elitista que teve durante décadas no trato com a literatura, as artes e o próprio povo. Foi com uma crítica literária mais distante da cultura popular e a massa de leitores que muitos de nossos intelectuais protelaram a abordagem de assuntos como as produções voltadas para o público

parte do enredo é “bobo”, que a literatura de Mutarelli é tão “trash” quanto as histórias que conta e que, em meados da história, “se alguém deixasse de lado o livro, não seria eu a condená-lo por impaciência”. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Um-Escritor-na-Biblioteca-Lourenco-Mutarelli>> Acesso em 15 Ago 2022.

⁷² Iniciado em 2007, o projeto Amores Expressos enviou dezessete escritores brasileiros a dezessete diferentes países, durante o período de um mês, com o objetivo de que cada autor criasse uma história de amor ambientada no respectivo destino da viagem, com a possibilidade de publicar o romance pela Companhia das Letras. O projeto demandava que cada um dos participantes alimentasse um blog durante sua estada e participasse de um projeto multimídia – um vídeo –, em que os autores falavam sobre suas impressões em relação à viagem, além de outras questões relacionadas às ideias para o livro e ao processo da criação literária.

⁷³ Disponível em: <<http://rascunho.com.br/%E2%80%9CQuero-esquecer-o-corpo%E2%80%9D/>> Acesso em: 01 Abr 2019.

infantojuvenil, a exemplo dos livros da coleção Vaga-lume, famosos desde o início dos anos 70 até os anos 90⁷⁴. Foi desse modo também que nossa crítica repeliu a figura de Paulo Coelho desde os anos 90, sem uma investigação atenta aos fenômenos que fizeram o escritor brasileiro se tornar um *best-seller* mundial. Assim também nossa crítica por vezes marginalizou expressões literárias da cultura brasileira, como os cordéis, os mitos orais indígenas ou as canções, considerando-os “menores”, indignos de serem chamados de literatura. Por vezes nossa crítica também não valorizou as obras atreladas ao trabalho com a imagem gráfica, a exemplo dos quadrinhos – eles foram e muitas vezes ainda são vistos apenas como material pedagógico destinado à formação de leitores, restritos ao campo da literatura infantojuvenil.

A obra de Mutarelli apresenta importantes questões sobre o tensionamento entre a literatura e outras formas de arte, além de ser uma obra que se volta para a autorreflexão sobre o papel do escritor em um país como o Brasil. Mesmo sendo um autor preterido pela crítica acadêmica mais clássica, o autor conseguiu angariar um bom público que acompanha sua carreira e consome sua obra, justamente por esse caráter multifacetado que ela possui. Suas narrativas não possuem uma fixidez que as acomode em uma nomeação categórica, circunscrevendo-as de modo unívoco, isso se dá pelo fato do autor construir ficções imbricadas, que por vezes escapolem às formas como o mercado ou o meio acadêmico convencionalmente situam, ou desejam situar, os objetos artísticos. Como notoriamente aponta Anderson Pires, esse aspecto não é uma mera questão de o autor produzir em diferentes mídias, mas sim de criar ficções em diferentes linguagens.

Ter uma obra adaptada para outra mídia é uma coisa, outra bem diferente é o escritor produzir em diferentes mídias. Esta ampla capacidade de produzir ficção em diferentes linguagens é um traço que, se não define o tipo de ficção produzida, define o tipo de escritor. E isso é um típico fenômeno contemporâneo. No cenário brasileiro, o melhor exemplo desse tipo de escritor é Lourenço Mutarelli (PIRES, 2017, p. 6887)

A capacidade de produzir ficção em diferentes linguagens, que Mutarelli imprime naquilo que faz, seja literatura, quadrinhos ou entrevistas, relaciona-se diretamente com o projeto artístico do autor, presente independente da mídia que abrigue sua obra ou do gênero que possa circundá-la: a pertinência da fabulação, a onipresente capacidade imaginativa que

⁷⁴ A Vaga-Lume é uma das mais importantes coleções da editora Ática. Atualmente conta com 53 títulos juvenis e 29 infantis, apresentando narrativas de aventuras e um formato gráfico com capas coloridas, propostas especialmente para chamar a atenção de seu público-alvo. Dentre seus títulos mais vendidos estão “A Ilha Perdida”, de Maria José Dupré, e “O Escaravelho do Diabo”, de Lúcia Machado de Almeida.

suas histórias são capazes de evocar naquele que as lê, colocando as imagens da memória coletiva em evidência por meio do aproveitamento de imagens. A insistência nesse gesto provém do aspecto pessoal com que o autor lida com a questão das visualidades na contemporaneidade, por isso suas produções nunca deixam de tecer, direta ou indiretamente, uma crítica ao consumo das imagens midiáticas vinculadas aos meios de comunicação atuais. Essa escolha não é somente estética, mas ligada a uma proposta ética na arte de Mutarelli.

“Vejam” como isso se dá a partir do trecho a seguir, trata-se da transcrição de uma fala de Mutarelli proferida na ocasião de um bate-papo aberto ao público⁷⁵.

Eu não vejo notícia, eu não quero saber o que está acontecendo. [...] Eu vou focar no meu trabalho. Aí podem falar “você é alienado...” que seja. Eu tenho muito problema com televisão, felizmente eu não tenho televisão em casa. Mas eu tava trabalhando em um livro, eu estava super envolvido numa coisa, e eu descobri quem era Bambam, do Big Brother. E eu não merecia isso. Na minha casa ninguém via, eu não queria isso na minha casa, não quero isso na minha cabeça. [...] Pô, agora eu sei quem é o Bambam, se perguntar qual deles é o Bambam, é esse aqui, eu sei qual deles é o Bambam, “é aquele, eu sei qual que é” [...]. Eu tento me preservar e isso é muito difícil, eu ando com fone, eu não vejo notícia, e tem a coisa do Instagram, do Facebook, onde todo mundo só mostra felicidade. Outro dia eu botei um vídeo chorando e eu mesmo tirei depois, dando um depoimento de uma coisa dolorosa que eu tava passando, e que eu acho tão pertinente a todos nós, mas depois eu tirei, porque também vão dizer “é o cara chato que postou um vídeo chorando”. Pessoal fica mostrando isso, essa alegria, o antidepressivo; também é uma coisa tão delicada essa indústria do antidepressivo, é uma coisa tão suja, tem um movimento disso e a coisa da compulsão por compra, que anda muito junto. Dá pra gente ficar bem, dá pra gente ficar bem entre os amigos, poxa, a gente tem amigos incríveis. Minha mulher tá em depressão há três anos e meio, é até um milagre ela estar aqui... Eu acho que essas coisas fazem mais mal do que bem [...]. O meu trabalho, eu falo, é a minha ciência e a minha religião. E a minha passagem eu vou entender ela por mim, sabe? É o que eu venho fazendo, o meu trabalho é isso também. Eu não queria saber quem é um monte de gente que eu infelizmente sei. Sem ter televisão, outro dia eu tava no metrô, e aí, quando eu fui entrar, tinha uma propaganda com o Luciano Huck... ele não existia mais na minha cabeça há muitos e muitos meses ou mais de um ano, mas ver uma foto dele na propaganda... [...] eu não queria isso na minha cabeça, não queria um monte dessas coisas. E o noticiário é extremamente pra assustar e dividir as pessoas, e manipular, é tudo, o jornalismo, é tudo tão... (MUTARELLI, 2019)

Esse fala pública de Mutarelli explicita bem várias questões trabalhadas em suas obras, bem como sua proposta ética como artista que lida com a criação de imagens. O desejo de fazer seu trabalho sem ceder a todos os aspectos que envolvem o mercado – que exige constante visibilidade midiática; a importância de certo distanciamento das mídias, que nos fazem consumir, mesmo sem buscarmos por isso, fotografias, textos e vídeos envolvendo personalidades que nada têm a ver com nossas vidas individuais; propagandas que nos saltam

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J_AStcFqM7Y> Acesso em: 16 Ago 2022.

aos olhos em todos os lugares possíveis, incitando o consumo, mesmo em meio a uma atividade rotineira que é o trânsito pela cidade; a recusa da adesão a uma postura comum a quem tem muitos seguidores nas redes sociais (como ele!) em sempre estar produzindo e reagindo a conteúdos, dar opiniões e depoimentos, alimentando o *voyeurismo* digital – chorar em um vídeo falando sobre algo doloroso, indo de encontro à “felicidade” predominante nas redes (apesar de hoje até o choro ser usado para viralizar conteúdos – infelizmente lembro aqui de certa figura política que divulgou um vídeo com um choro forçado, enxugando lágrimas invisíveis na bandeira do Brasil), e talvez por isso mesmo, apagar esse vídeo – sob o risco de chacota ou de ser lido como um “cara chato”. Tal gesto lembra aquilo que Leandro Konder fala sobre ideologia que marca o *curriculum vitae*: “é uma ideologia triunfalista e é uma ideologia que nos obriga a calar sobre os nossos problemas mais dolorosos, ou, quando nos permite falar, nos desqualifica na forma do deboche e do desprezo” (KONDER, 1983, s/n).

Mutarelli deseja, em sua literatura, evocar imagens pela palavra. O vocábulo *evocar* designa “fazer presente na lembrança; reproduzir na imaginação, no espírito (uma imagem qualquer)”⁷⁶. Portanto, a competência de Mutarelli como “artesão” (termo que ele prefere ser chamado, em vez de *artista*), adquirida na habilidade com o desenho e a experiência com a narrativa gráfica, contribuiu muito para a faculdade evocativa em sua literatura. Ela é uma literatura que evoca imagens que pensam, a fim de que possamos pensar por imagens próprias.

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.aulete.com.br/evocar>> Acesso em: 02 Jul 2022.

3.2 – A imageria verbal de *O Natimorto*

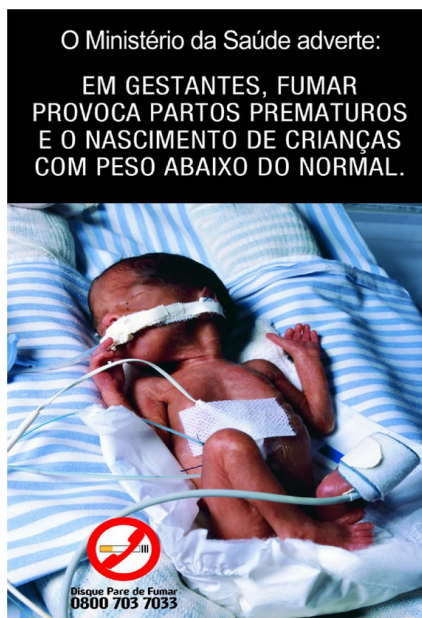


Figura 26 – Fotografia da embalagem do cigarro, visando o antitabagismo (Campanha de 2001 a 2004).

Nas últimas duas décadas, os fumantes dos cigarros industrializados têm acompanhado, no verso das embalagens desses produtos, a presença de diversas fotografias: um homem afrouxando a gravata para conseguir respirar; uma senhora com o rosto triste acariciando a cabeça de outra mulher que está deitada e entubada; uma mão fazendo um sinal de negativo na frente da genitália de um homem nu; um sorriso necrosado; um pé gangrenado; um tórax masculino sendo aberto; um bebê ensanguentado e morto dentro de um vaso sanitário; uma criança tossindo desesperadamente em meio a uma nuvem de fumaça; uma mulher com o rosto enrugado e triste, entre outras imagens. Junto dessas fotografias, frases de impacto advertem sobre as consequências do fumo: câncer no pulmão, impotência sexual, enfisema, enfarto, aborto, parto prematuro, crianças como fumantes passivas, envelhecimento precoce, morte, etc. Veiculadas nas embalagens de cigarro a partir de 2002, as advertências sanitárias com fotos ilustram a campanha antitabagista brasileira, coordenada pelo Instituto Nacional de Câncer (INCA)⁷⁷. Do início dos anos dois mil até hoje, essas embalagens exibem

⁷⁷ “O primeiro grupo de advertências sanitárias com fotos [...] vigorou de 2001 a 2004. A rotatividade das imagens garante renovação do conteúdo das frases e das fotos, que se tornam ineficientes após um longo período de veiculação. Após a avaliação do primeiro grupo de advertências, entrou em vigor o segundo grupo, com imagens e mensagens mais contundentes, que vigorou de 2004 a 2008. Em 2008 o Brasil lançou seu terceiro grupo de imagens advertências sanitárias composto por 10 imagens, contemplando os seguintes

uma infinidade de assombrosas fotografias que, renovadas periodicamente, advertem sobre as possíveis consequências do tabagismo. Essas embalagens de cigarro são um simples objeto, destinado quase sempre ao lixo. Mas para a arte de Lourenço Mutarelli elas são aproveitadas como material de criação, pois as fotografias contidas nesses produtos são a espinha dorsal da construção textual dos diálogos e monólogos que constituem *O Natimorto – um musical silencioso*. Na obra, Mutarelli investe exclusivamente na construção do texto literário, sem usar ilustrações em seu enredo⁷⁸.

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 Natimorto, 2009, p. 5)

O Natimorto traz um homem que trabalha como agente musical (O Agente) que recebe a missão de ciceronear uma jovem cantora lírica do interior (A Voz) recém-chegada à capital, a fim de apresentá-la a seu chefe (O Maestro). Solitário, sofrendo há tempos uma crise conjugal (com A Esposa), e alegando estar cansado de ser “agredido pelo mundo”, este caçatentos lança à cantora a seguinte proposta: que ambos permaneçam enclausurados durante anos, sobrevivendo das economias dele, no quarto do hotel no qual ela está hospedada, para conversar, fumar, contar histórias e ler revelações – ele a seduz com a possibilidade de prescrutar o futuro, tal como ocorre no jogo do tarô, por meio das fotografias das embalagens do cigarro. Com a adesão da cantora à proposta, ao longo da narrativa acompanhamos a convivência do casal dentro do claustrofóbico quarto, numa relação conturbada, mediada pelo fumo e pelas conversas em torno do que aqui chamamos de “tarô tabagista” (o tarô inventado pelo personagem).

Antes de mais nada, é necessário pontuar que a estrutura textual dessa obra traz aspectos formais muito específicos. A narrativa se aproxima mais da escrita teatral do que da romanesca, uma vez que Mutarelli opta por não utilizar um elemento tradicional deste último

temas: malefícios para o feto; mutilação decorrente de problemas circulatórios; doenças respiratórias; doenças cardiovasculares; fumo passivo; envelhecimento precoce; substâncias tóxicas; letalidade do câncer de pulmão; impotência; acidente vascular cerebral [5]. Esse grupo vigorou até 2018”. Disponível em: <<https://www.inca.gov.br/en/node/1505>> Acesso em: 15 Mai 2020.

⁷⁸ A primeira edição de *O Natimorto* foi publicada pela editora DBA, em 2004. Em 2009 a obra foi republicada pela Companhia das Letras, atual editora de Mutarelli. É importante destacar aqui que nessa segunda edição há a presença de imagens em algumas partes da obra. No entanto, essas imagens não possuem relação direta com o desenvolvimento do enredo, pois apesar de terem sido desenhadas por Mutarelli, o autor não assina o projeto gráfico do livro. Esse projeto, como consta na ficha catalográfica do volume, foi idealizado por Kiko Farkas, Mateus Valadares e André Farkas, e produzido pela Máquina Estúdio.

gênero, o narrador. Trata-se de uma construção minimalista, na qual a escrita é constituída apenas de diálogos e monólogos. Nos diálogos, a fala é indicada pelas alcunhas que os personagens recebem e uso do travessão (ex: O Agente – / A Voz –), seu conteúdo traz o “bate-papo” informal entre eles, dado pela comunicação oral. Quando há a ausência de indicações dessa prosa dos personagens, irrompem os monólogos – textos sem qualquer sinalização de início de fala. Por não termos essa indicação, sabemos que ali não está uma fala, mas sim o pensamento do Agente – ele ruma ideias, “pensa com seus botões”. Os pensamentos dele são marcados textualmente pelo tom lírico e pertencem somente ao conhecimento do leitor.

A narrativa de *O Natimorto* tem início com o primeiro encontro entre os personagens principais, O Agente e A Voz. Ele espera a chegada do ônibus da cantora na rodoviária. Fuma e olha a embalagem de seus cigarros, no qual está a fotografia do recém-nascido com tubos – imagem que ele nomeia como O Natimorto, alegando se tratar de um dos “novos arcanos” do tarô que criou. Quando a cantora desce do ônibus, ele a observa e reflete seus traços “guardam uma sutil, delicada, quase invisível beleza” (*O Natimorto*, 2009, p. 6). Os dois se encontram, ela compra um maço de cigarros, ambos fumam e conversam tomando café na rodoviária – a campanha antitabagista é ressaltada quando o protagonista pergunta: “Você ainda fuma? [...] É que todos estão parando de fumar por causa da campanha. Por isso perguntei se ainda...” (*O Natimorto*, 2009, p. 7). Apesar de pouco se conhecerem, ambos estabelecem de imediato uma relação de empatia, pelo fato de serem fumantes e por ela se mostrar uma ouvinte atenciosa às coisas que ele fala – se a princípio a jovem possui uma “invisível beleza”, à medida que demonstra afinidade com ele se torna mais bonita: “não é do tipo que chame a atenção, mas, a cada minuto que passa, vai se tornando cada vez mais bela” (*O Natimorto*, 2009, p. 9).

É interessante notar que esse primeiro vínculo afetivo entre o agente e a cantora se dá através da conversa e do cigarro. A carta do tarô de Marselha chamada O Louco, na língua francesa se chama *Le Fou*, cognato da palavra francesa “fogo”⁷⁹. A alusão não é gratuita, uma vez que na obra são exploradas inúmeras referências simbólicas, incluindo o fogo, que aparece através do uso do cigarro que os personagens fumam enquanto conversam. Desde a pré-história, o fogo é um elemento que teve, entre outras funções, a de estabelecer vínculos: “por ser empregado no cozimento dos alimentos e no aquecimento dos corpos, o fogo tornou-se o centro da reunião grupal, dando origem ao que pode ter sido a primeira roda de conversa.

⁷⁹ NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô* – uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix, 1980.

Era também o fogo que afastava os predadores e protegia o sono, criando mais segurança e tempo para sonhar” (RIBEIRO, 2019, p. 41). O protagonista O Agente possui um vasto conhecimento sobre o jogo do tarô, aprendido por ele graças aos ensinamentos de uma velha tia taróloga, com quem morou durante parte de sua vida. Ele toma o gancho do cigarro para falar para A Voz sobre a teoria que inventou, e que deu origem ao seu “tarô tabagista”.

O Agente – Quando eu era criança, morava com uma tia minha que punha cartas.

A Voz – Sei.

O Agente – Ela lia a sorte em velhas cartas de tarô, sabe?

A Voz – Claro.

O Agente – Pois então: aquelas cartas de tarô me causavam uma impressão de estranheza, um desconforto, um quase medo... Eu tinha uma sensação... As figuras daquele baralho me causavam uma sensação muito semelhante à que sinto quando contemplo essas figuras de advertência impressas nos cigarros. Me entende? E aí, como eu ia dizendo, *eu fumo um maço por dia. Então, acho que a imagem vai prenunciar, de alguma forma, o destino desse dia.* Deu pra entender?

A Voz – Nossa! Que ideia fascinante. Mas isso quer dizer que você, de qualquer forma, só terá dias ruins?

O Agente – Não necessariamente. Por exemplo, no tarô, a carta sem nome, a carta de número treze que todos chamam de Morte, tem um aspecto terrível, mas muitas vezes ela pode representar uma coisa boa. Em contraponto, a carta intitulada a Casa de Deus ou a Torre pode prenunciar os piores desígnios.

A Voz – Você deveria escrever sobre isso.

(O Natimorto, 2009, p. 8, grifos meus).

O Agente explica para A Voz sobre o tarô, destacando a relação do jogo com o objeto livro: “a quantidade de baralhos é quase incontável. O de Marselha é considerado o clássico. Dizem que o tarô seria um livro, o único, que escapou das bibliotecas egípcias que foram incendiadas” (O Natimorto, 2009, p. 61). Como o Agente explica, existem várias versões gráficas para as cartas, assim como vários tipos de tarô, sendo o mais conhecido e difundido no mundo o tarô de Marselha – são as imagens dele as usadas pelo personagem para traçar uma analogia com as imagens dos maços de cigarro. Esse tarô francês é formado por 78 arcanos, maiores e menores, sendo que os arcanos maiores se relacionam a 22 símbolos arquetípicos. As imagens desse baralho carregam significados simbólicos, e o jogo está historicamente associado a doutrinas ocultas, relacionando-se com a alquimia, a astronomia, a numerologia, a cabala e outras manifestações esotéricas.

A sorte do dia é lançada pelas fotografias do maço de cigarro fumado, mas as interpretações do Agente sobre o “tarô tabagista” não são meras transposições do tarô de Marselha, pois se apoiam em critérios pessoais, os “novos arcanos” que ele está criando: “eu acredito que as imagens das fotos dos cigarros sejam na verdade prenúncios de novos arcanos,

de novos tempos” (O Natimorto, 2009, p. 105). Desse modo, a carta O Natimorto é para o personagem correspondente à fotografia da embalagem que traz o bebê com tubos, tratando-se de um dos novos arcanos.

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.
 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 de sua mãe. Puro.
 (O Natimorto, 2009, p. 80).

A imagem do bebê morto, encarada pela maioria das pessoas como algo terrível, torna-se para o protagonista algo idílico, traz a sensação de paz, a proteção no interior da mãe – o útero é encarado como abrigo, a permanência da proteção mesmo para quem já está morto, ele admira aquele que nasceu morto por pular a passagem de sofrimento e desilusão que marca a vida. Como na maioria das narrativas de Mutarelli, a morte é um tema recorrente, e isso não é diferente nesse livro. Além de evocada no próprio título da obra, a morte se manifesta como uma ameaça à saúde nas fotografias presentes nos maços de cigarro, nos diálogos que marcam a explicação das cartas do “tarô tabagista”, nas histórias orais contadas pelo narrador, em seus monólogos e no possível desfecho da obra, que exploraremos mais adiante.

Acendo um novo cigarro.
 Ela imita o meu gesto
 Mesmo advertidos de que
 “Fumar causa mau hálito,
 perca dos dentes
 e câncer de boca”,
 fumamos.
 (O Natimorto, 2009, p. 26)

Um dos sofrimentos do protagonista diz respeito à sua vida matrimonial. Conhecemos essa questão a partir da entrada de um terceiro elemento na narrativa, a breve aparição de A Esposa nos diálogos do livro. Após o encontro na rodoviária, ele leva a cantora para sua casa, lugar onde sua esposa prepara um almoço para receber a convidada – entre conversas e taças de vinho, a esposa do Agente revela que estava ansiosa para conhecer a cantora, pelo fato de sua voz ser muito elogiada pelo marido. O clima amistoso da conversa começa a mudar quando ela pede, de supetão, que A Voz cante. Mesmo incomodada com o pedido, após muita

insistência a cantora cede – levanta, pigarreia e se prepara para cantar. O Agente descreve a cena:

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.
 (O Natimorto, 2009, p. 14-15)

Se para o ouvido do Agente a “voz da pureza”, como chama a cantora, é transcendente e faz com que ele se derrame em lágrimas, para A Esposa a jovem não passa de uma fraude, pois na hora de cantar ela apenas move a boca e gesticula, sem qualquer som emitido pela garganta: “a sirigaita ali, de pé, fazendo cara de quem está se cagando!” (O Natimorto, 2009, p. 15). O Agente e A Esposa discutem na frente da cantora, enciumada, a mulher expõe a impotência sexual do cônjuge, acusando-o de traição: “eu só queria saber como é que você consegue. Comigo, nem tomando remédio você consegue manter a ereção” (O Natimorto, 2009, p. 15). Constrangida, A Voz imediatamente decide ir para um hotel, O Agente vai deixá-la, e A Esposa vaticina: “se você for com ela, não volta. Se você cruzar essa porta com ela, nem precisa voltar” (O Natimorto, 2009, p. 19).

Mesmo sabendo que
 “Fumar causa impotência sexual”,
 acendo um cigarro no outro.
 (O Natimorto, 2009, p. 59)

Ao mostrar sinais de apego a um ideal de pureza, manifestado em sua ode ao Natimorto, O Agente projeta a busca pela pureza na mulher que acabara de conhecer, sua doçura passa a ser para ele um refúgio em um mundo amargo e solitário. Desenvolvendo uma fixação por uma voz que ninguém além dele consegue escutar, acredita que ele e A Voz são especiais, enquanto todos os outros são pessoas comuns: “minha mulher não percebeu o grau

de elevação e refinada sofisticação que existe em seu canto [...]. E minha mulher, ou, quem sabe, minha ex-mulher é uma pessoa comum. Ou seja, as pessoas comuns, todas elas, não poderão perceber o seu talento” (O Natimorto, 2009, p. 32). No quarto de hotel, ambos conversam, apesar da cantora aconselhá-lo a voltar para casa para se entender com a esposa. Mas o agente insiste que deseja permanecer ali – entre pequenas histórias tragicômicas que conta, desabafa que seu casamento estava em crise, pois A Esposa há alguns anos o traía com seu patrão, O Maestro, o homem responsável pela audição da cantora. O Agente retoma a acusação da esposa sobre a impotência sexual, justificando-se.

O Agente – Minha mulher acha que sou impotente [...] Há alguns meses eu venho procurando me tornar assexuado, me disciplinando pra isso [...] desde que descobri que minha mulher é infiel [...] Sabe, minha mulher só atinge o orgasmo com sexo oral, ela não goza com penetração [...] Então eu descobri que ela estava, já há alguns anos, praticando sexo com O Maestro... eu passei a sentir nojo, você sabe [...] Como é que eu ia colocar minha boca ali? (O Natimorto, 2009, p. 30).

O Agente diz que não é impotente, mas a fotografia do cigarro evocada por meio da narrativa sinaliza ao leitor que o fumo pode causar impotência sexual. No lugar de assumir essa possibilidade, ele alega para a cantora que se nega ao ato sexual voluntariamente, na tentativa de se tornar assexuado – ela reage a essa afirmação com gargalhadas. Usando sua suposta assexualidade como garantia de que permaneceria quieto em seu canto no quarto, O Agente afirma que não deseja voltar para casa e que deseja ficar ali com ela, declara que está cansado de ser agredido pelo mundo, e sentencia, em tom ameaçador, que a cantora também corre esse risco: “as pessoas vão te agredir também. Elas vão tentar te destruir” (O Natimorto, 2009, p. 32). Então ele lança a insólita proposta: a de, sobrevivendo das economias dele, viverem ambos isolados naquele quarto, para fumarem, conversarem e para ele contar histórias para distraí-la.

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 Agente – Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia. [...]
 A Voz – Isso, teoricamente, é tão lindo.
 A Voz – Ninguém no mundo ousou ser tão doce e delicado comigo como você foi agora.
 O Agente – Nós somos diferentes de todos.
 A Voz – Por mais absurdo que isso possa parecer, essa foi a proposta mais maravilhosa que alguém já me fez.

(O Natimorto, 2009, p. 33).

Atraída pelas histórias que ele conta e seduzida pela possibilidade de prescrutar seu futuro através das fotografias das embalagens de cigarro, A Voz aceita a proposta de dividir o quarto de hotel, alegando também que deseja permanecer na capital para ali ter mais chances de trabalho. No entanto, ela aceita sob a condição de continuar saindo para a rua quando fosse conveniente – o Agente concorda, mas faz um pedido inusitado: que ela se lembre dele, ao menos uma vez por dia, nos momentos em que estiver fora do hotel: “é que eu acho que, quando estou longe das pessoas, eu deixo de existir” (O Natimorto, 2009, p. 44)/ “Você não acha que seria natural minha mulher ligar no meu celular, nem que fosse para me xingar? [...] fui embora, e ela nem ao menos me procurou para dizer que me odeia” (O Natimorto, 2009, p. 44).

A partir do acordo entre O Agente e A Voz, todo o espaço da narrativa passa a se concentrar no claustrofóbico quarto de hotel – ali o casal inicia uma relação de cumplicidade e dependência, permeada por cigarros e fabulações. É exatamente esse clima introspectivo, marcado pela falta de qualquer preocupação com o tempo ou as burocracias do cotidiano, que propicia a ambientação possível para aquilo que ele deseja: dedicar-se a contar histórias. Assim, as conversas do Agente e da Voz dentro do quarto deslizam em torno de interpretações obscuras sobre aquilo que veem diariamente enquanto exercem seu vício no fumo – as fotografias das embalagens dos cigarros.

O ritmo dos diálogos no texto de Mutarelli não se alterna regularmente, como numa conversa informal cujos participantes mantêm uma cadência de perguntas e respostas, isso ocorre pelo fato de estamos diante de dois protagonistas que exercem funções bem marcadas: um contador de histórias e uma ouvinte – assim as teorias e relatos do Agente fascinam A Voz, que diversas vezes afirma que ele deveria escrever sobre aquilo que conta: “você tem ideias tão fantásticas. Isso daria um belíssimo conto [...] você poderia me contar mais uma de suas histórias ou de suas teorias” (O Natimorto, 2009, p. 34). O silêncio do canto da Voz, para o agente musical, é o que o torna mais belo, isso nos mostra que o que interessa a ele não é a potência vocal ou a capacidade de interlocução da jovem – até porque ela quase não fala sobre si nas conversas. O interesse dele provém do fato de ela ter o dom da escuta, de ter tempo e disposição para ouvir com curiosidade o que ele tem para narrar.

Mas na obsessão por aquela “nova” mulher, ele não almeja apenas dividir a moradia ou os assuntos, quer também invadir o pensamento dela, para que ele lá esteja quando

estiverem longe um do outro. Ele revela assim sua carência, evidente na eclosão do monólogo: “eu me sinto tão sozinho/ Tão sozinho, que às vezes dói” (O Natimorto, 2009, p. 21). No contrato estabelecido entre o casal, as histórias e leituras do “tarô tabagista” dele são ofertadas em troca da pureza da voz dela – esse gesto, para o personagem, figura como uma forma de proteção mútua, na qual ambos poderiam se manter alheios às violências do mundo externo.

Mas, naquela convivência, as cartas do “tarô tabagista” carregam outros prenúncios. Quando na embalagem de cigarros que a cantora fuma está a fotografia do homem infartando, O Agente lê a imagem como a carta do tarô de Marselha correspondente a O Diabo: “O Diabo significa ruína. Sujeição. Subserviência” (O Natimorto, 2009, p. 48). E complementa: “na carta do tarô, as criaturas não são muito definidas, são meio humanas, meio animais. E é isso que simboliza o inferno. O inferno, segundo a sabedoria do tarô, é o lugar onde não se distingue o homem do animal” (O Natimorto, 2009, p. 46). Ele assegura que aquela não é uma carta boa, que só pode ter um significado bom se vier invertida. A Voz, sem conseguir lembrar como veio a imagem quando pegou o maço de cigarros ao comprá-lo, não consegue esconder seu descontentamento diante da interpretação negativa sobre a carta, e reage com risos. Irrompem os monólogos poéticos do agente musical.

Ela ri.
 Não de alegria.
 Ela ri.
 Quase de arrependimento. [...]
 Ela mudou.
 Ela riu e mudou.
 Ela riu do significado do Diabo.
 Ela riu do Diabo
 e mudou.

Silenciamos.
 Um silêncio desconfortável.
 Ela observa a fumaça
 que sai de sua boca.
 Eu
 Observo a fumaça
 que sai de sua boca.
 Eu
 a observo
 observando
 a fumaça.

Quem quebrará o silêncio?
 Ninguém quebra o silêncio.
 Nós apenas o cobrimos com palavras.

Com ruídos e palavras.
(O Natimorto, 2009, p. 48-49)

Dialogando com O Agente, A Voz afirma que a imagem poderia ser uma advertência de que o Diabo seria ele, uma vez que ela se via na condição de subserviência no acordo entre os dois: estava se distanciando do resto do mundo em um momento promissor de sua carreira. Ele tenta convencê-la de que as cartas não representam o que as pessoas são, mas sim a força que rege o dia delas. Percebendo que sua interpretação sobre aquela carta afasta a Voz de seu domínio, tenta agradá-la afirmando que tinha se confundido: não era O Diabo, mas sim O Enamorado, também conhecida como “os amantes” – segundo ele, uma carta com bons prenúncios, o que deixa a Voz mais aliviada: “A Voz – é tão semelhante assim? É possível confundir amor com ódio?” (O Natimorto, p. 60).

No entanto, os monólogos do Agente expõem para o leitor o que ele não revelou à Voz, as outras simbologias sobre a carta:

Eu não falei [...] a carta do Enamorado, ou Os Amantes, representa também a luta entre o amor sagrado e o amor profano.

Submissão a uma prova. Desatenção. E, se invertida, separação.
(O Natimorto, 2009, p. 69).

O mostrar e o esconder ocorre na decifração das imagens na obra, pois a relação de significação do “tarô tabagista” passa a ser manipulada pelo protagonista de acordo com suas intenções pessoais de manter a cantora perto dele. Somente ele “detém” o conhecimento sobre a simbologia das imagens, e ela, por não conhecer o jogo, deixa-se dominar pelo o que ouve. E nós, leitores, descobrimos tudo isso por meio dos monólogos, pois neles o personagem não só assume a manipulação como também explica a correlação legítima das cartas do tarô de Marselha com as fotografias do seu “tarô tabagista”. Portanto, há na narrativa mutarelliana um jogo com o leitor: se nos diálogos somos apresentados ao modo como o narrador se comunica

com as pessoas, sobretudo com a personagem A Voz, em seus monólogos tomamos conhecimento daquilo que ele não revela por meio da oralidade – a parte obscura de suas lembranças sobre o passado, seus delírios imaginários sobre as imagens do tarô, suas alucinações nos momentos em que fica sozinho do quarto – as imagens de seu pensamento, enfim.

O claustrofóbico quarto de hotel se torna, para o Agente, uma espécie de tentativa de resgate do útero materno – o lugar de proteção do Natimorto. Ali, rompendo qualquer compromisso com o mundo social externo, ele conta histórias para a sua única ouvinte. Fascinada pelas “parábolas”, como chama essas narrativas dele, a jovem diversas vezes o aconselha a escrevê-las, mas O Agente enfatiza que não é um escritor. Ele conta a história do primo que caiu em um poço, no quintal da avó.

O Agente – Quando eu era pequeno, quando eu era criança, na casa de minha avó tinha um velho poço.

O Agente – Esse poço estava desativado, por isso o cobriam com umas tábuas, um tapume. [...].

O Agente – Então, como eu ia dizendo, o poço ficava coberto. Nós, eu e meus primos, íamos todo domingo na casa de minha avó e adorávamos aquele quintal.

Acendo um novo cigarro. Ela imita meu gesto.

Mesmo advertidos que

“Fumar causa mau hálito,

perda dos dentes

e câncer de boca”,

fumamos.

O Agente – Um dos meus tios, que por sinal era padeiro, para nos proteger e nos manter afastados do poço tentava nos assustar, dizendo que ali dentro, ali no fundo, havia um monstro.

O Agente – E nós, como éramos crianças, acreditávamos.

O Agente – Um dia meu primo, que hoje é advogado, por descuido caiu no fundo do poço.

A Voz – Meu Deus! E se machucou muito?

O Agente – Fisicamente, não.

O Agente – Mas, como estava apavorado e levou algum tempo para que o resgatassem, ele ficou muito desesperado.

O Agente – Por sorte ou azar, ainda havia um pouco de água no fundo do poço.

O Agente – Por sorte, isso amorteceu sua queda.

O Agente – Mas ao mesmo tempo, com a luz que entrava no buraco e incidia na água, ele acabou vendo o seu próprio reflexo.

O Agente – Por fim, quando o içaram, eu corri e perguntei a ele “E então, como é o monstro?”.

O Agente – E a resposta foi: “Ele é como nós. Todos somos monstros”.

A Voz – Nossa, que incrível!

A Voz – Que esplêndida metáfora! [...]

A Voz – Você devia escrever essa história [...] É uma lição e tanto.

(O Natimorto, 2009, p. 26-27)

Nessa narrativa do Agente, a queda no poço marca o reconhecimento do garoto em relação a sua própria monstruosidade, e mais ainda, da monstruosidade inerente a todos os seres humanos – essa perspectiva se aproxima da concepção niilista sobre o mundo, presente em Nietzsche: “Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti”⁸⁰. É possível perceber que Mutarelli busca referências de diferentes formas de conhecimento para construir as imagens sugeridas em seu texto literário, entre elas a filosofia. Na história do Agente, o garoto não só “fita o abismo”, mas cai nele, e é a partir da queda que adquire o conhecimento de si – Mutarelli evoca o arquétipo mítico da perda da inocência nesse gesto. Outra história contada pelo protagonista também traz como personagem uma criança. Trata-se de um garoto que construía castelos de areia na praia.

O Agente – Uma vez eu estava na praia...

Trago.

O Agente – Eu vi um garoto construindo um castelo de areia. Ele era muito detalhista e avançava cuidadosamente em sua construção. Cuidava de cada pormenor, as minúsculas janelinhas, o recorte da muralha, a porta e até sua ponte suspensa. O menino dedicou um bom tempo, pacientemente, a seu projeto.

Trago.

O Agente – Uma vez concluído o castelo, o garoto tomou distância e contemplou a obra. Volteou sua réplica sorrindo de contentamento, depois começou a golpeá-la com os pés até desfazê-la por completo.

(O Natimorto, 2009, p. 67)

Na história do Agente, o garoto constrói detalhadamente algo fadado à destruição – o castelo de areia. Mas, antes que o nível das águas do mar, naturalmente, se encarregue de desfazer a edificação, é o próprio garoto que faz questão de destruí-la. “Construir castelos de areia”, expressão recorrente na fala popular como sinônimo de desilusão ou efemeridade, consta como uma imagem literalmente evocada na história do protagonista. Em seus monólogos, ele reflete:

Somos como o menino
que constrói castelos
de areia.
Aguardamos
a materialização
para podermos destruir
tudo o que construímos

⁸⁰ In: NIETZSCHE, Friedrich. p. 89 Além do Bem e do Mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro, 2001. https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/Al_m_do_Bem_e_do_Mal.pdf

à nossa volta.
Essa é a nossa natureza:
somos destruidores.
Somos o câncer
do mundo.
Venceremos
quando nada restar.
(O Natimorto, 2009, p. 82-83).

A natureza destruidora do monstro-homem aparece novamente – e já que tudo se repete, como consta na filosofia nietzschiana, o destino da vida é a destruição. Essas e outras narrativas orais do Agente possuem um fundo trágico ou assustador, A Voz, ao ouvi-las, afirma que carregam uma espécie de “lição de vida”. Diante disso, ressaltamos que a identificação do Agente com a cantora provém do fato de ela ser uma boa ouvinte, ele se sente reconhecido por alguém em um de seus talentos, o de contador de histórias: “finalmente encontrei alguém que se interessa pelas minhas bobearas” (O Natimorto, 2009, p. 11).

Walter Benjamin, em seu célebre texto sobre o narrador, já percebia, ainda no início do século passado, como o advento da imprensa e a disseminação da informação mudaram significativamente a forma tradicional de se narrar. Ele aponta no ensaio, entre outras questões, que na sociedade onde ascendia o capitalismo a narrativa tradicional perdia espaço, especialmente com a consolidação do romance como gênero burguês. No entanto, o próprio romance sofre uma crise diante de uma nova forma de comunicação que também ganhava espaço naquele contexto: a informação. Para o filósofo, o motivo da “arte da narrativa” ter se tornado algo raro provém da difusão da informação, pois essa, ao passo que nos fornece explicações prontas, empobrece-nos de histórias surpreendentes, pois já não sabemos mais como contar boas histórias ou “dar conselhos”, capacidade típica da figura do narrador. Por essa razão, Benjamin alegava que “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1985, p. 203).

Se a arte de narrar depende de um caráter atrelado ao miraculoso, na sociedade da informação o mais importante é o que se veicula pela imprensa como factível. A comunicação assim ocupa o posto em que antes reinava triunfante a narração. Benjamin cita no ensaio as figuras do marinheiro mercante e do camponês sedentário, que pela narrativa intercambiavam experiências a cada encontro, o primeiro relatando suas vivências em terras distantes, o segundo seu saber sobre o passado: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”

(BENJAMIN, 1985, p. 198). A disseminação da informação, protagonizada pelas mídias jornalísticas, contribuiu para o afrouxamento desse tipo de troca, pois o que imperou como fonte de “conhecimento” e importância foi a notícia. Benjamin aponta que a narrativa tradicional perdeu valor em função do caráter fragmentário da informação jornalística, sobretudo pelo fato da experiência pessoal não ser mais transmitida de pessoa para pessoa dentro das comunidades, não habitar mais o espaço público por meio da fabulação.

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. (BENJAMIN, 1985, p. 202-203).

Benjamin antevia o desafio que a literatura enfrentaria pela frente, numa sociedade cada vez mais dependente do caráter de urgência e exatidão vinculado à linguagem midiática, em detrimento do “miraculoso” e do tempo vagaroso das narrativas tradicionais: “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre as preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1985, p. 201). Com essas mudanças, a narrativa literária se firmou no século XX justamente pelo caráter fragmentário, indissociável daquilo que constitui a notícia.

O Natimorto traz um personagem literalmente isolado, que passa seu tempo em um quarto de hotel ruminando sobre si, contando “parábolas” e fazendo as decifrações do “tarô tabagista” para a cantora. Alheio ao mundo externo, nega-se ao trabalho, ao lazer, à vida social e à experiência sexual. Apesar de suas histórias serem contadas oralmente, ele é um narrador que não deseja intercambiar experiências com ninguém, sequer com sua ouvinte – não à toa, ao longo da história ele não tem nenhum interesse em conhecer os gostos ou o passado da cantora, não faz perguntas sobre a vida dela, deseja apenas que aquela mulher divida o tempo e o espaço com ele.

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, eu não quero nada mais de você além de sua contemporaneidade.

(O Natimorto, 2009, p. 81)

O Agente idealiza nessa “nova” mulher a possibilidade de um destino diante de um passado infeliz – mas ele não deseja tornar-se feliz ao lado da cantora, quer apenas que ela divida o tempo presente com ele, numa negação a todas as “novidades” do mundo externo. Ele vê a vida social como algo dispensável, e essa efemeridade das relações é o que faz com que ele se identifique com o que é contemporâneo. Ele acredita que tudo aquilo que é construído é destruído, e seu destino como destruidor já estava demarcado nas cartas do tarô.

A Voz – Sua tia lia a sorte para você?

O Agente – Nunca.

A Voz – Por quê?

O Agente – Acho que, por ela gostar de mim, tinha medo de ver o que viria.

A Voz – Ela preferia não saber.

O Agente – Isso. Caso algo ruim viesse a acontecer.

A Voz – Mas você disse que o tarô é justamente uma advertência, para que possamos de certa forma evitar o infortúnio.

O Agente – Mas há males inevitáveis. [...]

A Voz – Então você acredita no que está predestinado?

O Agente – Eu penso que não se foge ao inevitável.

A Voz – Você é um fatalista.

O Agente – “O que consola é o fatalismo”, disse Schopenhauer.

A Voz – Schopenhauer? Você leu Schopenhauer?

O Agente – O suficiente.

A Voz – Ele era um grande fatalista.

O Agente – Eu não penso assim. Acho que ele conseguiu compreender o mundo como ninguém. O que parece ser fatalismo, na minha opinião, é um distanciamento da paixão. Schopenhauer viu o mundo desnudo de seu véu.

(O Natimorto, 2009, p. 63)

Com o passar do tempo dentro do quarto, a euforia que marcava a conexão entre O Agente e A Voz converte-se em disforia, o casal passa rapidamente a se desentender. As histórias que ele narra para a Voz passam a ser cada vez mais mórbidas.

A Voz – Mas você falava do seu amigo.

O Agente – Nós tínhamos, na época, uns dez anos de idade. Havia, próximo a nossas casas, um pastor-alemão muito bravo. Um dia esse cachorro pulou o portão e mordeu meu amigo bem nas nádegas. Meu amigo passou a ter que dormir de bruços, de tão profunda que foi a mordida. Arrancou um pedaço.

A Voz – Credo!

O agente – Imagino que até hoje ele durma de bruços.

A Voz – Mas essa não parece uma de suas histórias.

O Agente – Não, eu ainda não terminei.

A Voz – Ah, bom! Eu estava mesmo estranhando, porque suas histórias sempre se amarram.

O Agente – Depois desse incidente meu amigo desenvolveu um ódio mortal, patológico, pelo cachorro. Ele sempre dizia que iria se vingar.

O Agente – Como no ditado que diz que “vingança é um prato que se serve frio”, meu amigo nutriu seu rancor por muitos anos. Sempre que passávamos perto da casa onde ficava o cachorro, meu amigo se transformava. Ele parava diante do portão como se desafiasse o cachorro e dirigia um olhar muito ameaçador ao animal.

A Voz – E ele realmente se vingou?

O A gente – Dez anos depois.

A Voz – Ele guardou essa mágoa durante todo esse tempo?

O Agente – Foi pior do que isso. Ele a alimentou a cada dia. E então, dez anos depois, quando o cachorro já estava muito velho, cego e doente, meu amigo abriu o portão e, munido de um pedaço de pau, ele bateu no cachorro até despedaçar sua cabeça.

A Voz – Que horror! Que história medonha!

O Agente – Quer outra?

A Voz – Não se for dessa natureza. Por que você contou essa história?

O Agente – Não sei. Foi uma história que me marcou. Além disso, você me pediu uma história e essa foi a primeira que me veio à cabeça.

A Voz – Mas eu não esperava uma história dessas.

A Voz – Essa história é horrível. Eu esperava outra coisa de você.

(O Natimorto, 2009, p. 52-3)

Nos monólogos descobrimos que é o próprio Agente o protagonista das histórias macabras que conta, mas ao contá-las para A Voz ele oculta essa informação, designando esse protagonismo a terceiros, como se não quisesse assustá-la com o fato de aquelas histórias obscuras serem sobre a vida dele. Ao cabo da narrativa, o texto dos monólogos revela ao leitor que não foi o primo que sofreu a queda no poço, mas o próprio Agente: “Se aquela tábua/ não tivesse partido/ eu não saberia/ quem sou” (O Natimorto, 2009, p. 130). “Eu/sou o monstro./ Sou o monstro/ destruidor/ de castelos/ de areia./ Assassino do cão” (O Natimorto, 2009, p. 124).

A história do cachorro é uma das mais emblemáticas na obra, pois carrega referências simbólicas importantes. A imagem do cachorro que morde as nádegas encontra correspondência com a iconografia da carta sem numeração do tarô de Marselha, O Louco. Na imagem um homem caminha, com um traje semelhante aos usados por antigos bobos da corte, ele segura um bastão na mão direita, e com a mão esquerda segura uma vara apoiada no ombro direito, em cuja extremidade há uma pequena trouxa. Suas calças possuem um rasgo que expõe suas nádegas, perto delas um cachorro se ergue, parecendo ter arranhado a parte exposta ou mesmo ter provocado o rasgão. A simbologia do cachorro se relaciona com o tema da melancolia. Em *Saturno nos trópicos*, Moacir Seliar discorre sobre a melancolia, afirmando que no contexto do Renascimento, alguns médicos e filósofos concebiam a melancolia associada ao fator humoral (a influência da bile negra), enquanto outros encaravam a melancolia como uma doença. Havia ainda aqueles que acreditavam que a

melancolia era uma condição da mente – entre esses últimos estava Cornelius Agrippa, que associava a melancolia à capacidade de se prever o futuro.

Cornelius Agrippa, filósofo e médico fascinado pelas ciências ocultas, garantia que a melancolia estava associada à capacidade de prever o futuro. Sob a influência do humor melancólico, dizia, a alma se desliga do corpo, torna-se pura imaginação e, ajudada por demônios (no sentido platônico do termo: seres inspiradores, energizantes, não necessariamente maléficos), vislumbra acontecimentos ainda não ocorridos. (SCLIAR, 2003, p. 79)

Impossível não associarmos essa concepção da melancolia com o comportamento do Agente. Ele não só crê na capacidade de se prever o futuro como também inventa um tarô próprio, o “tarô tabagista”, objeto usado para atrair a atenção da cantora, e fomenta a simbologia dele com sua imaginação, sempre evocada em seus monólogos, que nos mostram como ele tenta manipular a cantora para que ela não o abandone.

Sabemos que Mutarelli delega aos objetos um grande papel na condução de suas narrativas – criando protagonistas solitários, que não se “encaixam” aos padrões sociais, o apego destes a objetos do cotidiano atua como uma tentativa de criar vínculos afetivos com o mundo. Liber Paz afirma que “melancolia e solidão são temas que permeiam toda a obra de Lourenço Mutarelli, calcadas em uma perda de valores e referenciais vista nas relações entre os personagens e seu entorno [...]. Na ausência das pessoas é que se cria o valor afetivo, exercido através de objetos que ganham novo significado” (PAZ, 2011, s/n). Durante a narrativa, o jogo decifrativo não ocorre somente a partir desse baralho que ele cria, pois, em seus monólogos, o personagem joga o tempo todo com a tentativa de revelação por meio das imagens, como o tapete do quarto, no qual ele tenta enxergar algum tipo de mensagem: “Fito os padrões do tapete/Estranhos padrões/ Talvez, advertências” (O Natimorto, p. 20); “Tento, procuro/ decifrar/ os padrões do tapete” (O Natimorto, p. 28); “Procuro, em vão, decifrar os padrões” (O Natimorto, p. 37). Ele também tenta decifrar o rosto do funcionário com vitiligo, que diariamente entrega o café e os alimentos no quarto: “Peço cigarros/ café,/ e prontamente/ sou atendido/ pelo homem/ bicolor” (O Natimorto, p. 94); “Dessa vez dedico maior atenção/ ao desenho que o vitiligo formou. / Parece um mapa, / talvez um tesouro/ que ninguém vai procurar” (O Natimorto, p. 104).

A convivência no ambiente claustrofóbico do quarto de hotel agrava a relação do casal – a cantora sente a necessidade de sair por mais tempo do quarto, desfrutar da companhia de outras pessoas, anseia por sua audição com O Maestro, e passa a permanecer cada vez mais na rua e a dar menos atenção ao Agente. As “lições de vida” das narrativas do protagonista se

tornam cada vez mais “lições de morte” – a cantora, mesmo sem ter plena consciência de conviver com um homem problemático, chega a indagá-lo: “Sabe qual é o seu problema? É que você é tão imaginativo que se perde em suas próprias ideias e fantasias” (O Natimorto, 2009, p. 45). À medida que o interesse dela pelo mundo exterior cresce, O Agente, em sua carência doentia, lê aquilo como uma forma abandono.

Nas saídas constantes do quarto, a cantora conhece pessoalmente o Maestro, o homem responsável pela sua audição, e se envolve sexualmente com ele. Nos diálogos com o Agente ela revela que o maestro havia dito que O Agente era bipolar – informação que em momento algum havia sido revelada nos monólogos. Ela compra uma cigareira para não ter que ver mais as imagens das embalagens de seus maços, numa negação à possibilidade de prescrutar o futuro que O Agente lê no “tarô tabagista”, rompendo assim o contrato entre ambos. Ela alega que é antinatural querer saber sobre o destino, pois ele é imprevisível, e passa assim a desconsiderar as profecias daquele tarô:

O Agente – Engraçado, antes você achava uma ideia brilhante.
A Voz – É realmente uma ideia muito boa para ser aproveitada no campo da ficção.
Foi o que eu disse, que você deveria escrever sobre isso. (O Natimorto, 2009, p. 105).

Mais uma vez, a cantora recomenda que ele se torne um escritor, materialize essas ideias no papel, transforme-as em literatura. O Agente não dá importância para essa recomendação e, cada vez mais sozinho dentro do quarto do hotel, sem ter com quem conversar, volta-se para seu mundo interno. Seus melancólicos pensamentos dominam a narrativa – os monólogos poéticos ocupam páginas inteiras do livro. Percebe-se que o vazio que o protagonista sente não se manifesta necessariamente pela perda de uma pessoa, como sua esposa ou a Voz, mas pela perda da fé na humanidade: “é de humanidade que sofro” (O Natimorto, 2009, p. 127). A progressão de seu estado psíquico é largamente explorada por Mutarelli – se no início, ao conhecer A Voz, O Agente se mostra doce e indefeso, cansado de ser agredido pelo mundo, como ele mesmo afirma, no decorrer da narrativa ele fica cada vez mais perturbado, desvelando nesses momentos sua personalidade obsessiva e agressiva. Sua loucura emerge quando ele está sozinho no quarto, os monólogos revelam o que ele faz com em seu próprio corpo, a automutilação.

Jurei
que ninguém mais

iria me machucar.
 Quem?
 Com ferro fere?
 Mordo
 o lábio
 inferior
 até sentir
 o gosto
 ferrugioso.
 Mutilo
 a mim
 mesmo.
 Por fora
 e por dentro.
 Mordo
 minha língua
 até locupletar
 minha boca
 (O Natimorto, 2009, p. 100)

Cada vez mais antissocial, ele não vê ninguém exceto a cantora e o funcionário do hotel, não mais trabalha, não vê TV ou lê os jornais, fecha as cortinas para não ter que visualizar mais nada do mundo externo. Na recusa, literal, do olhar para o que está fora, ele se fecha em si próprio. Passa a ter poucos cuidados pessoais com seu corpo, a comer menos, a dormir mais, e a vida sexual com alguma parceira se torna improvável diante de sua impotência sexual. Nesse contexto, suas imagens internas eclodem.

Movimento de forma cadenciada
 em busca de um instante de prazer
 de breve prazer intangível.
 Copulo com o meu vazio
 Simulo o sexo que quero vencer
 me fodo
 verto sêmen como se fossem lágrimas.
 Choro
 por um órgão
 reprodutor
 infecundo.
 [...]

Nunca abro as cortinas.
 Nada sei
 sobre o mundo
 lá fora.
 Surpreendo-me
 com meu obscuro
 mundo
 interior.
 Desejo
 de morte.
 (MUTARELLI, 2009, p. 98-9).

Moacyr Scliar alega que a melancolia renascentista influenciou muitos artistas da época, entre eles Albrecht Dürer, que produziu a famosa gravura *Melancolia I*. Essa imagem representa uma mudança de paradigma, segundo Scliar, pois nela a melancolia é uma metáfora, no lugar de ser uma entidade médica ou doença. Na gravura, uma mulher alada está sentada, repousando a mão no queixo: “permanece imóvel, como se lhe faltasse ânimo para movimentar-se [...]. A expressão da face é, naturalmente, sombria” (SCLIAR, 2003, p. 82). O escritor destaca a presença do cachorro dormindo ao lado da mulher alada.

[o] organismo canino, dizia-se então, é dominado pelo melancólico baço. Tratava-se de qualidade, não de defeito. Cães com face melancólica seriam os melhores: um cão alegre, amigável, capaz de confraternizar com os invasores da propriedade, não seria muito confiável. Mas há também o aspecto metafórico: no Renascimento, a memória era frequentemente representada sob a forma de um cão negro. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, mas memória, de qualquer jeito, cuja presença correspondia à obsessão renascentista de evocar, lembrar. De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar, ainda que lembrar ruminando tristes pensamentos. [...]. O melancólico lembra, mas o que lembra é triste: ele se desliga do tempo – dormindo (SCLIAR, 2003, p. 83)

A associação entre o cão raivoso da “parábola” que o Agente conta com o organismo canino melancólico, dominado pela lembrança, sobretudo pela memória triste e o ressentimento, move as atitudes e pensamentos do personagem. Solitário, ele passa cada vez mais tempo dormindo. Na eclosão de um dos seus monólogos, passamos a ter conhecimento que ele já havia sido internado no passado: “Ninguém mais me internará,/ como se o que eu sofro/ fosse loucura. / É de humanidade/ que sofro” (O Natimorto, 2009, p. 127). O que ele tinha de mais precioso e atraía A Voz, o seu dom de narrar, vai se tornando inútil, tal o desinteresse dela pelo “tarô tabagista” e pelas “parábolas”: “nada mais tenho a oferecer/senão/a decifração/ da embalagem/ e histórias/ cada vez mais/ amargas” (O Natimorto, 2009, p. 95). A Voz, abandonando progressivamente o interesse pelo Agente, já não corresponde ao ideal de pureza que ele acreditava que ela tinha. Ele então concebe um plano de vingança: “se a Voz da Ternura tivesse feito sua parte no acordo/ e me permitido/ dela cuidar/ o monstro permaneceria/ dormente/ e o mundo/ estaria/ protegido/ de mim” (O Natimorto, 2009, p. 130), assim ele planeja esquartejar o corpo dela na banheira do quarto para comê-lo aos poucos, num gesto de antropofagia – que aqui também se torna extremamente simbólico diante de sua impotência sexual.

Convidada pelo Maestro, A Voz passa um final de semana em um sítio. Ao voltar para o hotel, ela se depara com O Agente na cama, sujo de fezes, ferido, febril e fraco. Ela o acude e promete que vai cuidar dele. Conta para o Agente como foi sua estada, alegando que o Maestro a fez cantar, mas ao fim da apresentação riu dela, junto com seus convidados: “ele me levou para o sítio como seu fosse uma piada [...] aquele Maestro me usou como seu eu fosse uma prostituta” (O Natimorto, 2009, p. 132). Ela e o Agente se reconciliam, prometendo cuidarem um do outro. A pergunta final que O Agente faz a ela, entretanto, remete aos planos anteriores que ele fazia em seus momentos solitários no quarto de hotel. O Plano de vingança.

O desfecho da obra não nos revela o que houve, assim o final se mostra aberto.

Ela sorri,
comovida.
Toco a maciez de sua pele.
O Agente – Quanto você pesa?
A Voz – Cinquenta e seis quilos, por quê?
O Agente – Por nada.

(O Natimorto, 2009, p. 133).

Há um aforismo de Blaise Pascal que diz: “A grande causa da infelicidade do homem é a incapacidade de estar sozinho, quieto, em seu quarto”. Essa sentença se aproxima muito do que Lourenço Mutarelli nos oferece em *O Natimorto*: um homem que voluntariamente decide viver em um quarto de hotel, desprendendo-se progressivamente de tudo daquilo que o liga às convenções sociais. Ressentido pela traição de sua esposa e de seu patrão, traumatizado pelas experiências da infância, ele toma coragem para se isolar. Literalmente impotente, tenta fazer de seu corpo, isto é, sua existência física, uma simples existência, desprovida de qualquer ligação com aquilo que está externo ao quarto, com qualquer coisa que a sociedade ou o consumo desejam dele. Como o natimorto, que viveu uma vida intrauterina, ele opta pelo confinamento. Para além do espaço físico que lhe proporciona essa sensação de resguardo, ele busca uma forma de abrigo na mulher que aceita lhe fazer companhia, mesmo que seja muito mais para passar o tempo, preencher o vazio com narrativas, do que para viver algo efetivamente com ela. Os dois alimentam a relação pelo fumo e pelo diálogo, a melancolia, a solidão e o pessimismo são a tônica daquelas reflexões que marcam tudo o que aquele homem fala e pensa. Quando as histórias que ele conta já não parecem ter tanta importância para sua ouvinte, quando sua grande sensibilidade passa a ser vista por ela como morbidez, o limiar entre a sanidade e a loucura se faz cada vez mais

presente. E ele passa a ficar dentro do quarto cada vez mais sozinho. A partir desse estopim, deslancham seus pensamentos mais terríveis. E o final da narrativa pode se converter em morte – ou poderia ser só mais um de seus pensamentos doentios?

O *curriculum mortis* está expresso em todas as linhas que marcam a narrativa de Mutarelli: os fracassos do corpo trazidos à tona, a reflexão sobre a vida psíquica em um mundo em que os sujeitos sofrem com o “infarto da alma” (como fala Han), a necessidade de comunicação em um contexto onde o individualismo e o desempenho são palavras de ordem.

O Natimorto é uma obra move o leitor a pensar, mas não só no sentido de refletir sobre os temas filosóficos, sociais ou comunicacionais que envolvem o enredo que vai sendo traçado na narrativa. O livro incita o leitor a executar o exercício da percepção, a ver o invisível, a conjecturar a possibilidade de extrair da literatura algo diferente daquilo que o clichê das imagens oferece. Mas isso tudo não poderia ocorrer sem que Mutarelli se dedicasse à construção de um texto propício para isso.

O aspecto formal que o autor usa para construir seu texto figura um projeto não usual dentro do campo literário: o uso exclusivo de diálogos e seus desdobramentos (isto é, os monólogos do Agente) – o que faz a narrativa ser permeada pelo tom dramático e pelo lirismo, e essa escolha, de antemão, provoca o estranhamento do leitor em relação ao gênero da narrativa. A ficha catalográfica nos informa que o livro é um romance – ousamos dizer aqui que Mutarelli, antes, “transcreve” diálogos e monólogos nessa obra, que por si só formam um romance que nunca se realiza: está no limiar entre aquilo que nasce e morre, é um romance natimorto. Assim como não existe a “pureza” no canto da Voz, que é uma cantora que não canta, não existe uma “pureza” de gênero para o livro que lemos – Mutarelli gesta uma ficção impura, ela é mais a materialização textual de uma escrita em processo do que um romance. A narrativa é criada a partir de um misto de texto dramático, poesia, talvez mesmo um roteiro cinematográfico ou de uma possível HQ, não importam as designações. Esse caráter múltiplo é o que gera a riqueza dessa obra, que já foi, inclusive, adaptada para o teatro e para o cinema⁸¹. A criação da ficção em Mutarelli ocorre por diferentes linguagens, como já apontamos em uma citação no início do capítulo, assim o autor parece querer desafiar não só

⁸¹ O livro foi adaptado para o teatro por Mário Bortolotto, em 2007, e para o cinema foi adaptado por Paulo Machline, em 2011.

o leitor a abandonar a necessidade de um pensamento categórico para a contemplação de sua obra, mas sobretudo provocar aqueles críticos literários que ainda encaram a literatura como uma fórmula, uma estrutura fechada.

Tendo essas questões em mente, voltemos ao aspecto formal do texto escrito. Quando Mutarelli opta pelo uso exclusivo do diálogo em sua narrativa, deixa de lado a instância discursiva do narrador – por isso não temos ali referências retóricas ao ato de escrita daquele texto que lemos, tampouco qualquer mediação que nos enuncie, por exemplo, o momento em que algum dos personagens vai tomar voz na narrativa. Isso traz aos diálogos (do casal) / monólogos (pensamentos do Agente) uma sensação de fluxo em “tempo real” dos acontecimentos, diferente da premeditação que acompanha o agenciamento discursivo do narrador romanesco, que “organiza” o discurso. Desse modo, o texto não traz a apresentação de um perfil psicológico dos personagens – desconhecemos até seus nomes e suas aparências; não temos nele a descrição de espaços ou cenários, e tampouco a delimitação do tempo narrativo. É exclusivamente por meio do diálogo dos personagens que apreendemos informações, como a de que a cantora vem do interior para a capital (mas não sabemos quais são essas cidades), que a trama ocorre predominantemente no quarto do hotel, e a de que nesse lugar essas duas pessoas (A Voz e o Agente) passam o tempo conversando (mas não sabemos quantos dias ou exatamente em que ano estão, apesar de a campanha sanitária com fotos, iniciada por volta dos anos 2000, extrinsecamente poder nos dar uma ideia sobre esse momento).

Em *Como funciona a ficção*, James Wood escreve um pequeno capítulo sobre o diálogo na literatura – ele toma como referência uma apresentação feita pelo escritor Henry Green sobre o tema, para a rádio BBC em 1950. Wood lembra que uma das principais questões que cercavam a escrita de Green era a supressão da marca autoral nos diálogos – a exemplo do emprego de advérbios após as falas dos personagens, usados geralmente para sinalizar a emoção ou sentimento destes (ele exemplifica: “– Você não vem pra casa hoje? – perguntou ela tristemente”). Wood ressalta que Green evitava as explicações nos diálogos, pois considerava essa “assistência autoral” arrogante, uma vez que na vida não sabemos como de fato as pessoas são, ou o que pensam e sentem – portanto, o romancista também não haveria de saber. Ao contar com a “assistência autoral”, o leitor pode se prender a uma versão sobre os fatos, ao passo que o diálogo sem a marca autoral flui de maneira mais aberta, tornando o leitor muito mais responsável por tomar as rédeas e conduzir o sentido da história.

O texto de Mutarelli se aproxima desse tipo de uso do diálogo não explicativo, pois não há ali nenhuma voz discursiva conduzindo a história, há somente as falas/pensamentos dos personagens, e a partir delas o leitor tece suas próprias tecituras e conclusões sobre a trama.

Mutarelli cita em entrevista: “o quadrinho me deu um poder de síntese e uma certa habilidade nos diálogos”⁸². De fato, o autor trabalha na narrativa em questão com um texto mais sintético, e o uso do diálogo contribui para que a história ganhe o tom informal das conversas cotidianas, tornando a comunicação entre os personagens espontânea, e conseqüentemente a leitura mais fluida e acessível para diversos tipos de leitores. Mutarelli emprega em seu texto diferentes recursos para atingir esse fim: no lugar do uso maciço de falas longas ou ininterruptas, usa falas curtas, ágeis, muitas vezes interceptadas por comentários do interlocutor. Além disso, seu texto contém certa dose de sarcasmo, a presença de expressões populares, a recorrência de algumas pontuações, como as reticências, dando a ideia de omissão ou insinuação naquelas conversas. Além disso, há na obra muitos jogos de palavras, esses aparecem, por exemplo, quando o Agente diz para a Voz que sua mulher não é fértil: “Um dia eu acabo me acostumando com esse feto. Nossa! Eu disse ‘feto’, eu queria dizer ‘fato’. ‘Fato’ foi o que eu quis dizer, ‘fato’” (O Natimorto, p. 11); quando a Voz se veste para dormir: “A Voz – Desculpe a transparência do meu *baby doll*. / O Agente – as transparências enganam” (O Natimorto, p. 37); ou quando O Agente lembra de um amigo, cujo pai morreu desenganado: “Um amigo/ um dia/ me disse/ que os médicos/ haviam desenganado/ seu pai./ Perguntei: então eles o estavam enganando?/ Quando desenganado,/ morreu” (O Natimorto, p. 89). Tudo isso gera bastante dinamismo para seu texto.

Diante do exposto, cabe refletir: a ênfase no diálogo (isto é, no gesto de se conversar, narrar histórias e exercitar o pensamento interno), além de ser uma escolha formal para a escrita literária, teria mais algum objetivo nessa obra de Mutarelli? Podemos afirmar que sim. O fato é que, para qualquer um que se atreva a dialogar “de corpo presente”, ou contar histórias, cooptar a atenção alheia em meio a tantos estímulos, sobretudo os do universo visual decorrente dos aparatos tecnológicos, é um desafio. Com a fartura de imagens midiáticas que inundam nossos olhos, o exercício da escuta pela escuta, isto é, a preconização dos meios auditivos nas relações comunicativas de corpo presente, perde lugar para a primazia dos meios visuais ou audiovisuais. Desse modo, a narrativa de Mutarelli nos conduz

⁸² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KrVfHLmc8Oc> > Acesso em: 25 Jan 2021.

também a uma reflexão sobre a comunicação entre as pessoas, sobre o tempo para isso e nisto, e sobre como as imagens atuam nessas relações.

No documentário sobre Lourenço Mutarelli, “A vida com efeito” (2019), dirigido por Eduardo Liron, o próprio Mutarelli fala: “o pensamento é imagem. A gente pensa em imagem, não em palavra”⁸³. Em *O Natimorto*, ele escreve:

A Voz – Mas uma coisa é o que dizemos e outra o que fazemos.
 O Agente – Existe ainda o que pensamos, que não é uma coisa nem outra.
 A Voz – Nem uma coisa nem outra?
 O Agente – É, não é o que falamos e também e também não é o que fazemos.
 (O Natimorto, 2009, p. 81-82).

Como o personagem O Agente afirma, o pensamento não é o que falamos e nem o que fazemos – ele é uma outra coisa. O pensamento é imagem. Por isso a leitura dessa narrativa é um exercício para nossos sentidos. O leitor não visualiza graficamente as fotografias do “tarô tabagista”. Tudo que ele passa a ter conhecimento sobre aquelas “cartas” se dá por meio do que o Agente e a Voz falam sobre elas quando as veem. Na narrativa, temos rica *imageria verbal* porque ela nos traz o que seus personagens expressam verbalmente por meio do fluxo do pensamento, e também o que O Agente pensa sem expressar verbalmente. Desse modo, para nós leitores, torna-se impossível não conceber mentalmente as imagens ali evocadas: como A Voz, também ficamos fascinados ao imaginar as cenas que constituem as “parábolas” do Agente, como aqueles dois personagens, que veem fotografias em consultas diárias ao “tarô tabagista”, também construímos em nossa mente várias interpretações sobre aquelas imagens.

Se nas campanhas publicitárias as fotografias são usadas majoritariamente para atrair o consumidor, de modo que este compre cada vez mais daquele produto que está sendo anunciado, as fotografias das embalagens da campanha antitabagista funcionam (ou almejam funcionar) de forma contrária: têm a função de inibir o consumidor a comprar aquele produto, motivar que o fumante largue o vício. As fotografias do cigarro ganham uma nova significação na narrativa de Mutarelli – distante dos objetivos da campanha antitabagista, elas se tornam os “novos arcanos”. Quem lê a obra talvez não conheça as imagens das cartas do tarô de Marselha, tampouco conheça ou lembre das fotografias contidas nos maços de cigarros,

⁸³ Disponível em: <https://www.reddit.com/r/brasil/comments/fs3rr1/a_vida_com_efeito_document%C3%A1rio_criado_e_liberado/> Acesso em: 08 Jul 2020.

mesmo porque a campanha antitabagista as atualiza no decorrer dos anos – e esse conhecimento visual prévio dessas imagens pouco importa para a compreensão da obra.

Mutarelli explora o universo do tarô pelo texto escrito – e nenhum objeto poderia atender tão bem a essa ideia de percepção corporal, performance oral ou criação imagética, do que o tarô. Ele é um jogo muito antigo, foi largamente utilizado na Idade Média por populações que não dominavam o texto escrito – por essa razão, segundo Bete Torii, “o tarô foi o primeiro livro que permitiu que os analfabetos fossem capazes de refletir e meditar sobre sua salvação eterna e a busca de si mesmos”⁸⁴. As populações que não dominavam a codificação da escrita desenvolveram sua capacidade de narrar por um meio não-verbal: as imagens oriundas do tarô – elas serviam para estimular a cognição das pessoas, o que tornava as histórias contadas mais ricas de *imageria* verbal, o que tornava cada história única, sem a necessidade um manual de instruções de “como narrar”.

Ricamente ilustradas, as cartas [do tarô] não continham linguagem escrita. Numa época onde a prática da escrita e leitura se encontrava limitada na região (consequência de um longo período na Idade Média com povos ágrafos e pouco acesso ao estudo do latim) a representação pictórica se tornou uma maneira efetiva de transmitir mensagens estimulando a cognição (SOUZA, 2016, p. 3).

O tarô é considerado um livro de imagens, vinculado historicamente às práticas orais de comunicação. É por isso que até hoje se usa o termo *leitura* para as cartas do tarô, pois a representatividade do jogo como narrativa resistiu ao tempo, mantendo-se uma prática comum em várias culturas, mesmo que muitos ainda encarem o tarô apenas como misticismo ou superstição. Dentro desse contexto, a leitura de qualquer tarô, seja qual tipo de baralho for, exige do indivíduo que lê o jogo o conhecimento sobre a simbologia das lâminas, porém a história que ali deverá ser descortinada a partir daquela simbologia é de responsabilidade do consultor. Portanto, a leitura das cartas carece de mediação, o tarô só ganha “vida” a partir da performance do indivíduo capaz de extrair daquelas imagens simbólicas uma narrativa, é ele quem produz o sentido da história ali evocada, e isso se dá pelo tom dialógico vinculado à oralidade: o corpo presente.

Essa “contação” é evocada na narrativa de Mutarelli: temos um protagonista que narra histórias oralmente. Ele nunca escreve essas histórias que cria, apesar de a Voz aconselhá-lo a se tornar um escritor – não escreve porque sabe que, para se contar histórias, não é pré-requisito para ninguém ser um autor literário. Essa ênfase que Mutarelli dá à oralidade,

⁸⁴ Disponível em: <http://www.clubedotaro.com.br/site/h23_17_marselha.asp> Acesso em: 31 Mai 2019.

sobretudo com o uso do tarô, expõe a possibilidade de se narrar por meio de imagens – o que nos mostra que uma narrativa não se restringe a gêneros textuais, e muito menos à escrita alfabética. Mutarelli constrói uma narrativa sem precisar fazer dela um romance.

Tradicionalmente, a leitura do tarô não é feita apenas com o objetivo de se conhecer o futuro, pode ser também uma forma de ocupação de um tempo ocioso: “desde a época em que surgiu e se popularizou, o Tarô é conhecido principalmente como um sistema de adivinhação, um passatempo ou distração” (PELLEGRINI, 1985, p. 8). “Contamos histórias apenas para passar o tempo. Para nos distrairmos” (O Natimorto, 2009, p. 58), fala o personagem O Agente. O isolamento do casal no quarto é por si só um meio propício para ambientar aquilo que o personagem almeja fazer ali: mais do que tentar predizer o futuro, ele deseja usar sua voz para contar histórias, quer que suas narrativas sejam ouvidas. “Desligando-se” dos meios de comunicação externos, ele fermenta seu pensamento e imaginação para narrar suas “parábolas”, mas também para trazer sua ouvinte para suas histórias, ao utilizar imagens que atraem a atenção dela e a colocam como participante daquele jogo: o “tarô tabagista”. Por meio das narrações dialógicas, Mutarelli traz nessa obra a performance vinculada à narrativa oral, mas faz isso por meio da palavra escrita. E essa palavra escrita evoca o tempo todo o pensamento/corpo nesse processo.

Mesmo que Mutarelli não faça de sua obra um romance propriamente dito, temos uma narrativa. Mesmo que nessa narrativa não tenhamos um narrador típico de romances, temos um personagem que narra histórias oralmente. Em meio a esse bojo, o grande “trunfo” de *O Natimorto* reside na criação de uma ficção que por si só se narra, encontrando sua força comunicativa por meio da performance de seus personagens – que pensam, falam e trazem o corpo como produtor inicial de e final de toda e qualquer imagem.

3. 3 – O corpo como peça de resistência

Ao longo do século XX, a imagem foi tema de debates protagonizados por diferentes áreas do conhecimento, destacando-se as teorias da comunicação, nesse campo, sobretudo com a invenção e popularização de diferentes mídias eletrônicas, foi grande o interesse pelas condições técnicas que permeavam a produção de imagens, atreladas aos seus suportes

tecnológicos – assim muito se discutiu sobre os meios técnicos, mas pouca atenção foi dada à dimensão humana, a saber, o corpo, como gerador e utilizador desses meios.

O corpo, como ferramenta comunicacional em si, foi reconhecido por teorias dessa área, mas os aspectos intangíveis sobre a relação entre percepção corporal e imagem não foram largamente explorados. Hans Belting pontua, por exemplo, que o corpo foi excluído das variantes da semiótica: “a teoria dos signos [...] fez uma separação entre o mundo dos signos e o mundo dos corpos, já que os signos se acomodam bem ao sistema social e se baseiam em convenções. Reduzidas a signos icônicos, as imagens dirigem-se à percepção cognitiva, e não à percepção sensorial, relacionada com o corpo” (BELTING, 2014, p. 25). O historiador alemão afirma que a função da imagem é a de simbolizar a experiência entre os seres humanos e o mundo – uma imagem, por si só, nada comunica, ela precisa do corpo para evocá-la, assim, toda imagem carece de um olhar que a “anime”, o que faz o corpo ser um produtor inicial e final das imagens, uma vez que elas habitam nossa mente e são performadas por nossos corpos. As imagens “acontecem” por um veículo de transmissão, um *meio*⁸⁵, mas esse meio vai muito além de um objeto físico que funciona como portador da imagem.

Todo exercício de percepção se dá pelo corpo, é ele que intermedeia nossa relação com o mundo, é veículo de comunicação, suporte da cultura, uma forma complexa que tem como característica a presença, exige tempo e espaço para existir. As imagens que geramos e consumimos atuam na produção de subjetividades – o imaginário humano constituiu a base de todas as imagens que conhecemos, mas apesar de sermos seres que produzem e consomem imagens, não somos imagens, somos corpo. Belting alega que uma obra de arte, seja um quadro, escultura ou gravura, é um objeto que possui uma história, que pode ser classificado e exibido, porém a imagem que habita esse suporte é algo que ultrapassa essas delimitações técnicas, pois sempre reside no limiar entre uma existência física e mental: “devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o

⁸⁵ O uso do termo *meio* pode encontrar alguma resistência pelo fato de sua associação comum com os *mass media*, entretanto Belting esclarece que sua acepção não repousa numa abordagem sobre a imagem meramente como meio de comunicação em massa, mas antes na “necessidade [das imagens] de meios e do uso *dos* meios para elas nos serem transmitidas e se nos tornarem visíveis” (BELTING, 2014, p. 14). Para esclarecer a diferença entre imagem e meio, ele dá como exemplo o funcionamento das práticas iconoclastas: “a simples eliminação de uma estátua pública ou de um quadro não pode garantir o que ela, em última análise, isenta, a saber, o esquecimento ou o desprezo pela imagem nas mentes” (BELTING, 2014, p. 15). Norval Baitello Júnior explica o uso do termo *meio* para além de seu uso comum como sinônimo de meio de comunicação em massa: “Na língua da qual vem o latim e quase todas as outras famílias linguísticas europeias, o indo-europeu, essa palavra [meio] já existia, ‘*medhyo*’, e já significava ‘meio’, ‘espaço intermediário’. E ela poderia ser traduzida hoje, em tradução livre, por ‘meio de campo’. Assim, a mídia não é outra coisa senão o ‘meio de campo’, o intermediário, aquilo que fica entre uma coisa e outra” (BAITELLO, 2005, p. 31).

vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível” (BELTING, 2014, p. 20).

O corpo produz imagens não só por meio dos artefatos de gerar imagens, mas também pelo aspecto simbólico pelo qual as imagens emergem em nossa consciência imaginante. Nessa perspectiva, o nascimento das imagens advém da prática cultural da criação de símbolos, e é a experiência histórica que faz surgir imagens que se reciclam continuamente na produção de sentido, gerando tanto novas imagens quanto novos processos de simbolização.

a experiência da imagem expressa também uma mudança na experiência do corpo, o que faz com que a história cultural da imagem seja também de maneira análoga uma história cultural do corpo. [...] As imagens não nasceram no mundo por partenogênese. De fato, nasceram de corpos concretos da imagem, que deslanchavam o próprio efeito de material e formato. Não esqueçamos que as imagens tiveram a necessidade de adquirir um corpo visível, posto que eram objeto de rituais no espaço público oferecidos para a comunidade. (BELTING, 2014, p. 30-33).

Propondo uma iconologia crítica, Belting atenta-nos para as formas de consumo das imagens na sociedade atual, e aqui entra a relação a questão do coletivo. Sabemos que as primeiras imagens formadas pelos seres humanos possuíam uma corporalização material, podiam ou não ser visíveis em um espaço público, mas de um modo ou outro faziam parte dos rituais que constituíam as comunidades – os corpos assim dividiam o mesmo espaço e partilhavam os mesmos aspectos simbólicos das imagens – desse modo essas imagens possuíam “presença corpórea no espaço social” (BELTING, 2014, p. 39). Com o advento dos meios técnicos de produção, mudamos progressivamente nosso modo de lidar com as imagens e nossa relação com o tempo e o espaço – conseqüentemente, com a percepção de nossos próprios corpos.

Um exemplo disso se dá quando podemos compartilhar, por meio de uma chamada de vídeo, a simultaneidade do tempo com alguém que mora em um país distante, mas o compartilhamento do espaço com a pessoa é abolido nessa relação. Os aparelhos eletrônicos mais usados hoje, tais como celulares e computadores, são telas que abrangem um sem fim de imagens, que disputam a atenção de nosso olhar a todo momento, roubando horas e horas de nossa rotina, pois a maioria das atividades humanas requer dependência desses meios. As relações assim passam a ser mediadas cada vez mais por esse tipo de virtualidade – nele o

desejo de supressão do espaço físico das relações sociais ocorre em várias instâncias, basta considerarmos a atual iminência de realidades virtuais (a exemplo do metaverso).

O poder dos novos meios ultrapassa a capacidade dos nossos órgãos corporais [...]. Esta dependência dos meios técnicos desencadeia uma crise tanto na consciência do corpo como no trato com as imagens. Armamo-nos de próteses visuais e deixamos aos aparelhos o controlo da nossa percepção, isto suscita uma dupla abstração na experiência com as imagens e com o vivido corporal, já que a experiência se efetua por intermédio de uma mediação técnica que não controlamos fisicamente. Algo de semelhante se verifica no que diz respeito à produção de imagens dos *mass media*, ao lhe conferirmos uma autoridade superior à própria experiência do mundo (BELTING, 2014, p. 42).

Enquanto as imagens não possuem tempo, sendo eternas ao serem continuamente recicladas, nossos corpos são finitos, a consciência do corpo diante da perenidade das imagens é algo que se encontra em baixa em uma época onde a imagem do corpo é a tônica. A necessidade de consciência do corpo é urgente – e parte desse processo reside em compreendermos como se relacionam corpo e imagem. Belting assevera que imagens possuem a capacidade de transitar entre uma existência física e mental, é nesse sentido que, aproximando imagem de imaginário, o historiador utiliza termos da neurobiologia para distinguir as imagens endógenas das exógenas.

Enquanto as imagens endógenas (internas) habitam nosso corpo físico em nossos sonhos, imaginação e pensamentos, as exógenas (externas) carecem de um corpo imaginal para serem transmitidas, um *meio* externo – as mídias que funcionam como suportes das imagens. Ele ressalta que os termos não devem ser pensados pela via do dualismo: “representações internas e externas, ou imagens mentais e físicas, devem ser consideradas como dois lados de uma mesma moeda. A ambivalência das imagens endógenas e imagens exógenas, que interagem em vários níveis diferentes, é inerente à prática da imagem da humanidade” (BELTING, 2006, p. 35). Desse modo, esclarece que apesar de nosso cérebro constituir o cerne das imagens endógenas, reagimos às imagens exógenas, que, no entanto, tendem a dominar nessa relação. Norval Baitello, a partir desse conceito de Belting, afirma:

O século XX deu um forte impulso na produção exacerbada de imagens exógenas ou externas. Elas estão em todos os lugares, invadiram todos os espaços, ocupam todos os suportes possíveis, com grande insistência e repetitividade. Quando as imagens endógenas extrapolam e ocupam obsessivamente nossos pensamentos, elas nos possuem e nos infernizam a vida psíquica. Quando as imagens exógenas extrapolam e ocupam também obsessivamente os espaços em que vivemos, elas nos coíbem a vida interior, impõem-nos padrões, medidas, atitudes, induzem-nos a ser e a fazer coisas sem termos tempo de tomar as decisões. (BAITELLO, 2012, p. 95-96).

Isso nos mostra que, mesmo que nossos órgãos sensoriais tenham sido os mesmos ao longo da existência humana, a percepção esteve sujeita às mudanças culturais, e o turbilhão de imagens a que nossos corpos são expostos atualmente, à medida que os meios tecnológicos são criados e usados, transforma nossa capacidade perceptiva. Sedutoras e hipnotizantes, as imagens exógenas fazem parte de nossa vida, mas a saturação de seu consumo traz consequências para nossos corpos que sequer podemos calcular a médio prazo.

Baitello reflete que vivemos a era da iconofagia, isto é, somos não somente devoradores de imagens, mas também somos devorados por elas: “as imagens devoram as pessoas [...] somos assediados por imagens exógenas, sobretudo as imagens midiáticas que, inflacionadas, impedem-nos de gerar nossas próprias imagens, devorando-nos a capacidade de imaginação” (BAITELLO, 2012, p. 108). Desse modo, o autor disserta que hoje as imagens possuem grande poder sobre nossos corpos, que por sua vez aspiram à imutabilidade da imagem. Mas corpo e imagem são duas coisas diferentes: “o corpo se transforma com uma velocidade que lhe é própria, enquanto a imagem é feita para não se transformar, para não envelhecer (o que às vezes envelhece é o seu suporte)” (BAITELLO, 2012, p. 91-92). Não há lugar mais ululante para os corpos-imagens hoje do que as redes sociais, que a todo instante ofertam uma enxurrada de conteúdos audiovisuais que tentam nos impor a adesão a determinados estilos de vida, a padrões de comportamento e a desejos de consumo. Sabemos que esses meios instigam as pessoas a moldar seus corpos e personalidades de acordo com aquilo que veem – não sem surpresa, por exemplo, o Brasil se mantém como um dos países que mais realiza cirurgias plásticas em todo o mundo⁸⁶.

Dedicar-se à barra de rolagem das redes sociais, com sua fatura de imagens, é um hábito comum para a maioria da população de várias partes do mundo. Saber o que acontece em todos os lugares pelos jornais digitais, ficar por dentro dos memes no Facebook, acompanhar os *trending topics* do Twitter, bisbilhotar as *selfies* de *influencers* no Instagram, paquerar pelo Tinder, reproduzir em vídeo os desafios do Tik Tok, receber notificações dos canais do Youtube, enfim, manter-se online para estar aparentemente a par do que acontece se tornou uma necessidade para muitos, gerando até uma patologia recente: o FOMO, expressão do inglês *Fear Of Missing Out*, algo que no português seria traduzido como “medo de ficar de fora”. Citado pela primeira vez nos anos 2000, o FOMO designa um tipo de ansiedade gerada

⁸⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/saude/noticia/2022/07/03/mamas-rinoplastia-e-lipo-brasil-esta-entre-paises-que-mais-fazem-cirurgias-plasticas-veja-lista-e-ranking.ghtml>> Acesso em: 15 Dez 2022.

pela necessidade constante de se manter conectado para saber o que as outras pessoas estão fazendo ou como elas estão reagindo àquilo que é postado nas redes. O indivíduo acometido por essa patologia se sente angustiado e inseguro quando fica longe da internet, o que resulta em mau humor, estresse, desconforto e pode ainda associar-se a depressão.

Baitello pondera que atualmente vivemos o excesso de luzes exteriores, com as quais nos acostumamos por meio do uso de telas eletrônicas que vinculam os conteúdos audiovisuais, e a preconização do órgão visual muitas vezes nos torna alienados em relação a nossa consciência corporal, nublando os outros órgãos do sentido indissociáveis do sentido de presença (como tato e olfato) e incapacitando-nos de produzir imagens próprias, de exercer a capacidade imaginativa, de ter um momento para ponderar sobre aquilo que vemos antes que outra imagem salte aos nossos olhos na barra de rolamento de nossos celulares. Nossa sociedade hoje, “por banir os traços e as marcas do tempo, por banir o envelhecimento, a lentidão, por desvalorizar e, por fim, também banir a proximidade, oferece às crianças, jovens e adolescentes um horizonte obscurecido pelas excessivas luzes dos holofotes de um falso presente, um presente *in effigie*, sem corporeidade, sem presença” (BAITELLO, 2005, p. 30).

As imagens das luzes exteriores inclinam nossos corpos à dedicação às aparências, e isso dificulta o gesto de nos voltarmos à interioridade, perscrutando nossas sombras, escrevendo nosso *curriculum mortis*. O corpo assim deseja ser imagem – a publicidade há muito tempo funciona com essa premissa, pois historicamente impõe padrões e símbolos que constantemente são atualizados com o objetivo de criar anúncios publicitários que atuam diretamente em nossa relação com nossos corpos: seja pela externalidade do corpo físico, seja pela internalidade onde reside nossa mente. As imagens advindas dos meios midiáticos, nos quais o apelo publicitário sempre se faz presente, são feitas para serem consumidas, “consumimos imagens em todas as suas formas: marcas, grifes, tendências, atributos, adjetivos, figuras, ídolos, símbolos, logomarcas” (BAITELLO, 2005, p. 54). As imagens possuem grande poder sobre os corpos, e nosso olhar é preconizado nessa finalidade de consumo. A inflação das imagens torna nossa visão fatigada, impede-nos de tomar o distanciamento necessário para a contemplação, promovem uma cegueira da percepção.

O mundo da visibilidade é o mundo da visão exacerbada e a visão é um sentido de distância, ao contrário dos sentidos do olfato, do paladar e do tato. Dessa forma, a visão não requer presença, possibilitando as substituições pelas imagens, enquanto que os sentidos de proximidade exigem a presença física, a corporeidade. E quando se privilegiam a distância e as imagens visuais, só o que pode ser visto assume o *status* de valor. Ora, o equilíbrio comunicacional do homem pede a presença

distribuída de distância e proximidade, a visão como um preparo para a proximidade, a proximidade como um passo para a vida afetiva. A era da visibilidade, entretanto, nos transforma a todos em imagens, invertendo o vetor da interação humana, criando a visão que se satisfaz apenas com a visão (BAITELLO, 2005, p. 30).

Pensar sobre as imagens mobiliza nossa reflexão não só sobre aquilo que fazemos com elas em uma relação funcional, mas sobretudo o que elas podem fazer com nossos corpos – por essa razão, para Belting, “dizer-se que ele [o corpo] se apresenta como uma *pièce de résistance* que astuta e subtilmente enfrenta a torrente imaginal que jorra dos voláteis *mass media* contemporâneos” (BELTING, 2014, p. 47). O corpo, como uma peça de resistência, precisa ter seu lugar ativo nas consciências sobre as visualidades, desse modo, é preciso que reconheçamos que “nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra os meios fabricados” (BELTING, 2014, p. 69). Mas quais seriam essas formas de resistência “corporal” em mundo dominado pela imagem midiática?

Uma das formas seria o resgate de nossos sentidos, exercendo a capacidade de percepção para além do *modus operandi* midiático, no qual a velocidade informativa é imposta pelo mundo luminoso das telas. Ter intervalos para observar o invisível – o exercício da escuta, a valorização do tête-à-tête, a experiência tátil com as coisas que fazem parte do cotidiano, a importância de um abraço, da ocupação do espaço público das cidades, a capacidade de deixar outras formas de imaginário – para além daquilo que o consumo capitalista impõe – surgirem e se presentificarem nas nossas mentes. Destacamos ainda como forma de resistência o exercício da leitura e da escrita, atividades que exigem algo para além da visão imediata, existem também tempo, e por isso mesmo inclinam nossos corpos ao exercício imaginativo: “a imaginação é a atividade em processamento, de avaliação, de reflexão sobre o mundo e sobre nós mesmos; é uma atividade criativa e produtiva que pondera sobre a conveniência ou não dos padrões sugeridos pelas imagens exteriores” (BAITELLO, 2012, p. 96). Ao fim e ao cabo, a imaginação tem sido uma forma de resistência que escapa a qualquer controle público. E os livros de literatura, nesse sentido, são um dos únicos espaços ainda não “colonizados” pela publicidade.

A linguagem permite uma *imageria* verbal quando transformamos palavras em imagens mentais próprias. As palavras estimulam nossa imaginação, enquanto a imaginação, por sua vez, transforma as palavras nas imagens que elas significam. Neste caso, é a linguagem que serve como um meio para transmitir imagens. Mas aqui também ela necessita do nosso corpo para preenchê-las com experiências

peçoais e significado; esta é a razão pela qual a imaginação tem geralmente resistido a qualquer controle público (BELTING, 2006, p. 38).

Construir imagens por meio das palavras é uma tarefa árdua – e todo bom escritor sabe disso. Leitura e escrita requerem tempos próprios – decodificação, e para decodificar é necessário decifrar, e decifrar exige tempo. A leitura de um livro é um gesto que evoca a lentidão, permitindo-nos exercitar o caráter contemplativo, indo na contramão da velocidade que acompanha o consumo das imagens midiáticas, pois exige de nosso pensamento um respiro, um desligamento do mundo exterior em busca de nossas imagens primordiais. A literatura pressupõe um tempo próprio que reside na história que lemos, mas também perpassa o próprio gesto da leitura, que exige nossa dedicação. O momento de iniciada a leitura compreende um tipo de desligamento do mundo externo, imagem explorada diversas vezes em obras de arte como as pinturas românticas, nas quais os personagens abandonam seu corpo numa poltrona, numa cama ou numa cadeira enquanto leem. Esse gesto da leitura exige que nos afastemos minimamente do afã das novidades externas, como as que contemplam as notícias e imagens midiáticas – daí a dificuldade que as pessoas hoje têm para se afastar das telas, especialmente de seus celulares cheios de notificações, que convocam à autoprodução de que fala Han. Lembro aqui de Mutarelli que, ao ser perguntado em entrevista se lia muito, responde: “Eu leio. Não como gostaria, porque, às vezes, quando estou lendo, me sinto culpado por não estar produzindo”⁸⁷. Impossível, mesmo pra quem trabalha com literatura, não ter uma identificação com essa fala.

A produção e a crítica da literatura contemporânea necessitam indagar o porquê os hábitos de consumo das imagens de uma “vida eletrônica” prosperam ante as práticas que nos estimulam à desconexão permanente – esse gesto que a leitura de literatura nos ensina a ter, quando nos exige um tempo contemplativo para a compreensão. Onde se encontra – ou que caminhos pode encontrar – o escritor de literatura nesse cenário? Sérgio de Sá aponta que apesar de os meios de comunicação de massa comumente serem vistos como inimigos da escrita e da arte em geral, é fato que, na literatura atual,

a comunicabilidade passa a ser valor importante. Performance. O artista divide-se entre a necessidade de entreter para se aproximar do público (já que o entretenimento é um traço forte e inegável do mundo-*media*) e a tentação, ainda, de experimentar [...]. Esses estímulos mediáticos têm sido, em alguns momentos, positivos para a literatura brasileira contemporânea. Ela saiu da torre do castelo, se

⁸⁷ Disponível em: <<https://universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/3/>> Acesso em: 02 Mai 2023.

interessou pelo mercado e pelo leitor, deixou um pouco de lado a vontade de ser genial, percebeu que se não fizesse isso seria engolida. Prestou atenção às exigências desse novo leitor-espectador. Por isso esteve presente na mídia (SÁ, 2010, p. 19-20).

No entanto, como o próprio crítico aponta, mesmo que os estímulos midiáticos tenham sido positivos para literatura em alguns momentos, isso não anulou o fato de que “[a literatura] não foi redescoberta pelo grande público, que não consegue se situar frente aos novos autores porque o interesse por literatura é de baixa densidade, e encontra vagarosamente o respaldo necessário na academia” (SÁ, 2010, p. 19-20). Diante desse cenário, Sá identifica em grande parte das produções contemporâneas da literatura brasileira a presença do “personagem-escritor”, considerando sintomático esse detalhe: “o personagem-escritor não está à vontade nesse mundo onde informação é poder, como nos diz o lugar-comum. E como ele lida com ela? No conflito entre conhecimento narrativo e conhecimento informacional, o primeiro joga o segundo para escanteio” (SÁ, 2010, p. 34). A presença desse tipo de personagem nas narrativas atesta que a necessidade da autorreferencialidade acaba sendo uma questão ética diante do enfraquecimento do mercado literário – tal como faz Lourenço Mutarelli na construção da visibilidade de seu *curriculum mortis*. Assim, muitas das ficções atuais trazem um narrador ou um personagem que se vê dividido entre fazer parte do sistema midiático ou, num ato de negação (caso mais raro hoje), isolar-se desse sistema, desenvolvendo uma literatura sem enfoque na recepção. Sá avalia que navegar na onda do sistema pode significar reproduzir as estruturas das mídias ou do *best-seller*, uma vez que esta trabalha com imagens que, apesar de sedutoras, no fundo são reprodução de fórmulas que se repetem visando o sucesso de vendas. Se manter à margem de tudo também não parece uma alternativa viável, uma vez que não adianta criar e experimentar para ninguém – e além disso, é possível retirar muito da mídia em prol da literatura.

Para Sá, o ideal é que o escritor contemporâneo tente se equilibrar entre esses dois lados, não abandonando a ideia de se comunicar com o público, mas também não fazendo uma adesão irrestrita a ele: “não há mais um (lado de) fora do consumo. A literatura tenta abrir uma brecha estética aí, por meio de um rearranjo imprevisto da linguagem até então estereotipada, empacotada para consumo em larga escala” (SÁ, 2010, p. 28). A partir dessa premissa, o livro pode ser um meio de comunicação de massa, mas isso se dá a partir do conteúdo, e de um conteúdo que alcance a performance esperada, como por exemplo o formato *best-seller*. Sá rememora Silviano Santiago quando frisa que a escritura literária não depende do mercado da mesma forma que o cinema ou a televisão dependem, e discorre sobre

isso quando cita a distinção feita por Santiago entre o romancista de qualidade, a autor recordista e o intelectual participante.

Ou melhor: arte, indústria cultural e política, devidamente separadas no “tabuleiro literário do novo milênio”. O vencedor, segundo os padrões em voga nos meios, é certamente o autor recordista, o que melhor faz render o livro no mercado neoliberal, o representante da indústria (o exemplo de Santiago é Paulo Coelho). A equação? Simples: vende mais, alcança grande público, ganha mais espaço. Tem o que poderíamos chamar de *valor mediático*, isto é, o que pode ser transformado em notícia, publicidade e entretenimento – a tríade básica que conforma os meios –, com a menor quantidade possível de entraves à comunicação (SÁ, 2010, p. 35).

Na literatura contemporânea atual, os aparatos tecnológicos e comunicacionais constituem o meio de trabalho de todos os escritores, e o próprio gesto de escrever e divulgar uma obra literária perpassa pelas mídias eletrônicas. Ainda assim esse olhar tenso ou condenatório ao universo midiático existe, e isso é bastante positivo dentro de uma dimensão ética sobre *fazer literatura*, é útil como *um material para a literatura*, no sentido de o escritor poder usar sua escrita e seu espaço de divulgação exatamente para trazer à tona o problema de como a literatura não pode simplesmente se ater a um valor midiático.

Isso tudo exige uma potência da literatura: ressaltar aquilo que os meios eletrônicos e a publicidade não são capazes de nos oferecer, isto é, a capacidade imaginativa, reflexiva, e o aguçamento de nossa *capacidade de pensar pelo tempo das imagens da literatura*. Não obstante, isso evidencia que “construir outras imagens, com as quais as pessoas não estão habituadas, configura risco. Lidar com imagens fora do repertório significa não pertencer à lógica dos *media*, não estar adequado ao tempo, ao espírito do tempo” (SÁ, 2010, p. 14). Adequar-se ao mundo das mídias e produzir com qualidade, como vemos, é um desafio, um desafio que foi aceito por Lourenço Mutarelli. O autor possui consciência sobre a importância da capacidade imaginativa individual frente ao domínio da exorbitância de imagens midiáticas a que somos expostos. Por isso, o exercício da percepção é um requisito fundamental para todo leitor de sua obra – em *O Natimorto* Mutarelli explora imagens por meio do diálogo e do pensamento de seus personagens, que não apenas veem imagens, mas refletem sobre elas e criam as suas próprias. O autor, ao evocar imagens através da palavra por meio do texto literário, preconiza a importância de se *pensar por imagens* de que fala Calvino, da necessidade da consciência do corpo ante a imagem, proposta por Belting e Baitello, e da relevância de se produzir uma literatura que não de atenha aos valores midiáticos, de que fala Sá.

A performance na escrita está “preocupada não com a literariedade do texto, mas com o projeto de experimentação da escrita em jogo” (BEIGUI, 2011, p. 31). Mutarelli nos mostra em *O Natimorto* um aspecto performático de sua própria função como artista: a capacidade de criar imagens através da palavra não é apenas estética, mas também uma proposta ética em um mundo saturado pelo clichê da imagem, tornando-se funcional em um país onde viver de arte, ainda mais se esta arte é associada a práticas como a ilustração, ainda é difícil. Mutarelli, produzindo sua literatura de ficção, evoca a importância do imaginário em um mundo saturado de imagens, e sua obra convida o leitor a evocar suas imagens internas, exercitando a capacidade perceptiva. O corpo – de quem escreve e de quem lê – é sempre relevante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como objetivo refletir sobre a produção ficcional de Lourenço Mutarelli, investigando a inter-relação entre imagem e palavra em suas obras. Para tanto, trouxemos as narrativas *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* e *O Natimorto* – um musical silencioso, e as entrevistas e outras modalidades de fala pública do autor (palestras, bate-papos, etc), produções aqui lidas como narrativas performáticas. A analogia que o autor faz, de seu trabalho com a ação de defesa do polvo, explicita bem o modo como encara a função do artista no mundo contemporâneo: um gesto de produção de presença, da defesa de sua arte, de sua fala como figura pública, mesmo em meio a todas as adversidades encontradas pelo caminho: com o mercado, nas relações comunicativas, com uma época em que ser escritor exige muito mais do que somente publicar livros ou ter seguidores nas redes sociais.

Trouxemos aqui algumas abordagens sobre a trajetória de Mutarelli na artes e na vida – que ao fim e ao cabo são ambas ficcionalizadas pelo autor. O “exercício de morrer” mutarelliano esteve presente em vários momentos de sua existência, tanto no falso sequestro que sofreu no início da carreira até os dois infartos sofridos em meio a uma pandemia. A morte e o fracasso, desde o início de sua carreira, são temas presentes em seus traços e textos, e igualmente encontrados nas entrevistas em que compartilha todo esse arsenal de exercícios de morte – assim como fez também Jean-Luc Nancy, ao refletir filosoficamente sobre a substituição de seu “coração original” por um ou outro. A consciência sobre o corpo, que se relaciona intimamente com nossa capacidade de compreensão sobre a morte, torna-nos mais capacitados para lidar subjetivamente com nossas dores – ao contrário do que o discurso publicitário do bem-estar e farmacológico visam, que é o afastamento desse tipo de consciência. Sem termos literalmente *tempo* para encarar esse tipo de reflexão, acabamos por acreditar que podemos tudo, que somos capazes de ser sempre melhores independente da situação que vivemos, que podemos e somos nossos próprios empresários – Han nos lembra que isso é o motivo do “infarto da alma”, do esgotamento daqueles que já não sabem mais lidar com esse ambiente em que todos parecem disputar uma corrida consigo mesmos.

É com Leandro Konder e sua ideia de *curriculum mortis* que se torna mais fácil de entender a proposta ética de Mutarelli em seu trabalho como autor. As adversidades, que nunca abandonaram seu discurso, continuam a existir quando o autor reclama da baixa

remuneração pela venda de suas obras, da sua situação de “falido”, quando fala sobre seus bloqueios criativos, quando aborda a dificuldade de fazer obras por encomenda, ou mesmo diante de suas reflexões sobre o desafio de produzir imagens em um mundo saturado delas. Sem ceder totalmente aos ditames do sistema, Mutarelli critica sua editora, defende o cigarro, autodenomina-se alienado em relação às pautas atuais, alega que faz livros pra quem não gosta de ler e, por meio dessas e outras atitudes, constrói um referencial de si mesmo enquanto artista. Em tudo isso, reside o fracasso como um discurso, usado não para atrair a pena dos demais, mas sim incitar a autocrítica e seu desdobramento. Konder explica como isso se dá: “o desdobramento da autocrítica, não mais numa crítica ao outro, mas uma crítica à falta de autocrítica dos outros” (KONDER, 1983).

Buscando um equilíbrio entre a arte e o campo midiático, Mutarelli produz seu *curriculum mortis* na sociedade do desempenho. Mas esse gesto só é possível a partir daquilo que Han chama de contemplação, decorrente do tédio profundo. Mais do que nunca, faz-se necessária a reflexão sobre nossas vivências e fracassos. “O tempo intermediário é um tempo sem trabalho, um tempo lúdico [...]. O cansaço tem um fato de desarme. No olhar longo e lento do cansado a decisibilidade cede lugar a uma serenidade. O tempo intermediário é um tempo da in-diferença como amizade” (HAN, 2015, p. 77). O tempo simbólico e analógico devem ser retomados nas reflexões sobre o mundo contemporâneo, uma vez que a vida e o corpo precisam de pausas que possibilitem a criatividade, a sanidade mental.

Pudemos atestar nesse trabalho também sobre como Mutarelli é um artista múltiplo, que trabalha com a imagem em todas as suas possíveis vertentes: como constructo pictórico, mas também como exercício de imaginação. Por meio dos livros publicados pelo autor aqui investigados, *Quando meu se encontrou com o ET fazia um dia quente* e *O Natimorto – um musical silencioso*, percebemos que em ambos a fotografia é um elemento presente. Na primeira obra, a fotografia serve de imagem-base para a composição de pinturas – evocando a capacidade narrativa das ilustrações; na segunda ela é uma imagem que subverte sua função publicitária – o incentivo ao antitabagismo – para ser fomentadora de histórias. O corpo é evocado e a morte também. Seja o corpo/memória do pai idoso que passou o fim da vida em um asilo, apegado à mistura de fotografias de sua família com a de estranhos; seja o corpo/memória do agente musical que fuma constantemente, sofre com a impotência sexual e opta por isolar-se da sociedade, contando histórias dentro de um quarto para sua única

ouvinte. Desenhos, pinturas, textos escritos – tudo é gerado pelas mãos, tudo evoca o corpo, e o corpo nos lembra de nossa finitude, nossas limitações, nosso *curriculum mortis*.

As imagens em Mutarelli são elevadas a um novo status de significação, são imagens recicladas de outras imagens, trazendo em si as marcas próprias que toda a imagem possui: sua capacidade de permanência, seu caráter atemporal. Sabemos que hoje “a atividade ótica individual é transformada em objeto de observação e administração. Nesse campo, não temos mais acesso à contingência e à variabilidade do mundo visível [...] assistimos à diminuição das capacidades mentais e perceptivas em vez de sua expansão e modulação” (CRARY, 2016, p. 43). A obra de Mutarelli opera de modo contrário, busca em sua construção a imagem como liberdade criativa, o exercício da expansão da percepção individual do leitor, verdadeiro responsável por operar o sentido daquilo que vê/ouve.

Percebemos também, no processo de escrita desse trabalho, que os livros de Mutarelli alcançaram grande aceitação de público ao longo do tempo que marca sua carreira, ainda assim, parte da crítica literária até hoje torce o nariz para sua produção ou não possui interesse em conhecê-la, talvez pelo fato de suas obras não se enquadrarem nas categorias estabelecidas pelo literário, classificações da “boa literatura”. Mas, como o próprio Mutarelli sugere, talvez isso se deva também por seu nome ter vindo dos quadrinhos, considerados por muitos críticos uma “arte menor”. No entanto, pesquisadores mais recentes, que já acompanhavam e continuam acompanhando as produções do autor, têm se dedicado na escrita de dissertações e teses nas quais a rica obra mutarelliana é matéria de reflexão – muitas delas estiveram presentes nas citações usadas no trabalho. É nesses espaços de pesquisa, mas também em resenhas e comentários de leitores em plataformas de leitura e de vídeos, que a obra do autor é escrutinada, encontrando assim leituras críticas mais atentas, que fazem jus à criatividade empregada na confecção das narrativas. Nessas leituras não há consenso sobre as obras, que terminam por ser sempre um material de fronteira entre várias formas de arte, gerando um leque de interpretações possíveis.

Não podemos deixar de citar também a entrevista como gesto performático de composição da obra mutarelliana. O autor cria a si próprio como personagem de sua obra – mas no lugar de se manter nas páginas dos livros, leva esse personagem para os espaços públicos em que ganha voz – ali ele conta histórias criando imagens, fazendo-nos assim mergulhar nas cavernas subterrâneas de sua imaginação. Ele narra, responde perguntas, interage com o público. É falando de si próprio que o autor traz “para jogo” seu trabalho,

instiga os ouvintes/expectadores a buscarem sua ficção – é nesse espaço que hoje a literatura encontra suas brechas para tentar angariar leitores. Esse gesto é a base estrutural do *curriculum mortis* do artista, compartilhado a cada momento em que o autor leva seu corpo até o público.

Sabemos que na contemporaneidade o trabalho de todo escritor perpassa por questões pertinentes à imagem midiática. Por essa razão, muitos deles têm tirado desse aspecto um substrato para a criação: “uma das alternativas de abordagem é o deter-se intensamente sobre o estereótipo para que ele se autodestrua. Capítulos curtos, frases curtas. E a repetição como estratégia. Repetição que é característica da mídia, modo acelerado de não espantar o espectador totalmente imerso numa cultura *fast* – o leitor-zapeador” (SÁ, 2010, p. 46), como vimos nas obras ficcionais trabalhadas nessa tese, essa estratégia de produção mais minimalista é adotada por Lourenço Mutarelli. Em suas obras, ele nos mostra o potencial da palavra e da imagem como ficções, independe do tamanho ou formato do texto, do gênero das obras ou do modo como essas produções circulam. Essas questões sobre a obra de Mutarelli nos mostram que escritor contemporâneo precisa estar “conectado” não só ao seu computador para o gesto da escrita, mas a uma realidade comunicacional e de mercado que o coloque como um intelectual capaz de refletir e abordar sobre sua situação nesse contexto midiático, pois “o papel do intelectual sul-americano é transgredir a partir da exposição das limitações do original mediático. A afronta não é mais contra a literatura. A negação deve ser direcionada ao *já-visto* ou *já-escutado* no lugar do *já-dito* ou *já-escrito*” (SÁ, 2010, p. 65).

Se o *modus operandi* da mídia é a exorbitância de imagens e sons, a literatura trabalha com o universo desmedido das palavras em movimento, levando o leitor a produzir suas imagens próprias, a busca pelo discernimento em suas experiências com o mundo externo. A imagem alcançou um patamar de importância que na Modernidade estava circunscrito ao texto, a confabulação de imagens mentais que a literatura gera no ato da leitura ficou ofuscada pela imagem fabricada, embalada e distribuída pelos meios de comunicação, e isso não restringe o problema à competição clichê entre literatura e mídia. Se assim fosse, nos dias atuais a literatura já estaria derrotada há tempos, tendo-se em conta que a preferência da maioria da população está assentada ao meio visual do virtual, e historicamente assistimos apenas ao início dessa relação.

Portanto, a questão que vigora para quem cria narrativas, quem deseja construir imagens pelo viés da palavra, está em como retirar um substrato imagético de um mundo

saturado de imagens; em como lidar com um arcabouço de informações nas quais somos diariamente submergidos e tirar todos nós, leitores, desse quase afogamento de um modo salutar. Essa é a proposta ética de Lourenço Mutarelli – sua obra reside em tocar nas feridas humanas escondidas pela roupagem que o mundo do consumo nos veste, resgatar o sobrenatural, as formas primevas de conhecimento, a memória cultural e o lugar que ocupa nosso corpo vivo – a proposta de sua obra reside, enfim, numa tentativa de resgate da percepção individual frente a um mundo dominado pela imagem midiática, na alternativa de como lidar com tudo isso por meio da arte e da escrita contínua de um *curriculum mortis*. Disparando sua tinta como defesa, assim como faz o polvo, o autor cria com suas imagens formas de *resistência*. Evoca imagens que pensam, e nos instiga a pensar por imagens próprias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BAITELLO, Norval. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker Editora, 2005.
- _____. *O pensamento sentado – sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Unisinos, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-mortedo-autor-2.pdf>> Acesso em: 20 Fev. 2020.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: *Revista Aletria*. n. 1, v. 21. Jan-abr, 2011. p. 27-36.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Trad. Artur Mourão. KKYM+EAUM: Lisboa, 2014.
- _____. Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. Ghrebh: *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 32-60, jul. 2006. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%208/04_belting.pdf>.
- _____. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BETHONICO, Marina; DUBOIS, Philippe. A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem. In: *ARS* (São Paulo), v. 14, p. 55-72, 2016.
- BITTENCOURT, Bia. Retrato Pintado – Juazeiro do Norte e Crato. In: *Cordel e Fotopintura em uma viagem ao sertão nordestino*. Coincidência – intercâmbios culturais Suíça - América do Sul (2017-2020). São Paulo, Ceará e Suíça. Disponível em:

<https://southamerica.prohelvetia.org/app/uploads/sites/20/2019/01/zurique-cariri_pages_dez_18PORT.pdf> Acesso em: 09 abr 2022.

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. In: *Sociologia & Política*, Curitiba, n. 26, p. 31-42, jun. 2006.

BRASIL. Ministério da Saúde. Instituto Nacional de Câncer José Alencar Gomes da Silva (INCA). O controle do tabaco no Brasil: uma trajetória. Rio de Janeiro, INCA, 2012.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da literatura: uma literatura fora de si*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRUNO, Fabiana. Uma antropologia das “supervivências”: as fotobiografias. In: SAMAIN, Etienne (Org.). In: *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTIEL, Luis David. *A medida do possível... saúde, risco e tecnobiociências*. [online]. Contra Capa Livraria. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999. 204 p.

CESTARI, Guilherme Henrique de Oliveira. *Não confie em ninguém: existe verdade por trás da fotografia?* In: Revista Discursos Fotográficos, Londrina, v.8, n.13, p.253-257, jul./dez. 2012.

CHIODETTO, Eder. Fotopinturas – Coleção Titus Riedl. In: *Arte Brasileira: além do sistema* (Catálogo). Curadoria: Paulo Sérgio Duarte. São Paulo: Galeria Estação, 2011.

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. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

CRARY, Jonathan. *24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono*. Trad. Joaquim Toldo Jr. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Trad. Daniel Pellizari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Mária Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Quando as imagens tocam o real*. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 30 nov. 2012.

DIÓGENES, Paulo César Rodrigues. *Sobre máquinas de escrita e remistura: o método cut-up de William Burroughs*. Línguas & Letras - Estudos de Linguagem e Cultura, v. 13, n. 25, p. 343-370, 2012.

DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, Papyrus, 1994.

_____. Da imagem-traço à imagem ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. In: *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.13, n.22, p.31-51, jan./jul. 2017.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FABRIS, Annateresa. *Invenção da fotografia: repercussões sociais*. São Paulo: EDUSP, 2008.

FARINACCIO, Pascoal. Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli. In: *Est. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 42, p. 241-253, jul./dez. 2013.

FERNANDES, Caroline. *Concepção e desmoronamento da imagem paterna no livro Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*. Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS Porto Alegre, v. 12, n. 3, jul.-set. 2019.

FERRÉZ, Reginaldo. Mutações do apocalipse. In: MUTARELLI, Lourenço. *Capa Preta*. São Paulo: Comix Zone, 2019.

FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* Trad. Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2012.

GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Trad. Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água: 1996.

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

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUAZINA, Liziane. O conceito de mídia na comunicação e na ciência política: desafios interdisciplinares. In: *Revista Debates*, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 49-64, jul.-dez. 2007.

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Trad. Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

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.

KIM, Joon Ho. A fotografia como projeto de memória. In: *Cadernos de antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: UERJ. 17 (2): 227-247, 2003.

KONDER, Leandro. O curriculum mortis e a reabilitação da autocrítica. In: *Revista Presença*, nº 1, novembro de 1983. p. 125-130.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história: as tramas da representação fotográfica. In: *Projeto História*, São Paulo, v. 70, p. 9-35, Jan.-Abr., 2021.

KURAMOTO, Emy. *A representação disruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

LIMA, Felipe Crespo. *O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli*. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

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

MACEDO, Jairo. *O grotesco nas histórias em quadrinhos brasileiras: bestiários do humor e do medo em Francisco Marcatti e Lourenço Mutarelli*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UNB, Brasília, 2016.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

_____. *O Quarto Iconoclasmo e Outros Ensaios Hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In: SAMAIN, Etienne (Org.). In: *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

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. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

MCCLLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho. São Paulo: Makron Books, 1995.

MELIM, Regina. *Perfomance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

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

_____. A estranha arte de produzir efeito sem causa. [Entrevista concedida a Cláudio Rossi]. In: *Revista Ide*, São Paulo, 31(47), p. 170-179, ago, 2008.

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

_____[et al.]. *O Grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *O Natimorto - um musical silencioso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

MUTARELLI, Lucimar Ribeiro. *Lourenço Mutarelli e a representação do herói*. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/nphqeca/agaque/ano3/numero1/agaquev3n1_2.htm> Acesso em: 30 Set 2019.

NANCY, Jean-Luc. *O intruso*. Trad. Tradução: Pricila C. Laignier. Paris, Éditions Galilée, 2000.

OLIVEIRA, Joaquim Adelino Dantas. *Com as bestas no vale das sombras: a questão do subterrâneo na obra de Lourenço Mutarelli*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio Grande do Norte - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Natal: 2018.

PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011.

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

_____. *Ressignificações dos artefatos e do cotidiano nos quadrinhos de Mutarelli e Quintanilha*. 2011. Disponível em: <https://jornadas.eca.usp.br/anais/1asjornadas/q_sociedade/liber_paz.pdf> Acesso em: 10 Dez 2021.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In *ArtePensamento*, 1992. Disponível em: <<https://artepensamento.ims.com.br/item/ver-o-invisivel-a-etica-das-imagens/>> Acesso em: 23 mai 2022.

PELLEGRINI, Domingos. Apresentação. In: GODO, Carlos. *O tarô de Marselha*. 2. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 2020.

PIRES, Anderson da Silva. A ficção contemporânea de Lourenço Mutarelli: as histórias em quadrinhos como extensão da literatura. In: *Anais do XV Congresso Internacional ABRALIC*. Rio Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2017. v. 1. p. 1-10.

PISANI, Heloísa. *O cheiro do ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e a transposição para o cinema por Heitor Dhalia*. 2012. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2012.

RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra nem ar no ar: reflexões sobre literatura latinoamericana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: Hildebrando, A.; Nascimento, L.; Rojo, S. (orgs). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: Nelap/Fale/UFMG, 2003.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: Depoimento*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

_____. Entrevista a Helena Bomeny e Lúcia Lippi Oliveira. *Estudos Históricos, Arte e História*, Rio de Janeiro, n.30, 2002/2. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/336.pdf>> Acesso em: 01 Out 2020.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. In: *Revista Ohun*, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor – literatura e mass media*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *Revista O percevejo*, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, núm. 39, jan-jun, 2012, pp. 129-148, Universidade de Brasília.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Anylan Bezerra. *Análise de imagem dos autorretratos de Telma Saraiva*. Trabalho de Conclusão de Curso. Licenciatura em Artes Visuais - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Narrativas impuras*. Recife: Cepe Editora, 2021.

SOUZA, Kelma A. M. de. Do Tarô Europeu Medieval ao Tarô no Brasil Contemporâneo: Simbologia e Espiritualidade Através da Evolução Imagética. Universidade Metodista de São Paulo. XI Conferência Brasileira de Comunic. Eclesial. Centro Universitário Adventista de São Paulo, p. 1-14, ago. 2016. Disponível em: <<https://portal.metodista.br/eclesiocom/edicoes-anteriores/2016/arquivos/do-taro-europeu-medieval-ao-taro-no-brasil-contemporaneo-simbologia-e-espiritualidade-atraves-da-evolucao-imagetica>> Acesso em: 08 set. 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

URZEDO, Luma; KHALIL, Marisa. O extraterrestre: esse ser maravilhoso de todos os tempos. In: *Revista Abusões*. n.8, v.8, ano 05, 2019.

VOGEL, Daisi Irmgard. Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação. In: *Estudos em Jornalismo e Mídia* (UFSC), Florianópolis (SC), v. vol.2, n.2, p. 123- 132, 2005.

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