

**UNIVERSIDADE DE SANTA CRUZ DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS -  
MESTRADO E DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA:  
ESTUDOS LINGUÍSTICOS, LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS**

Douglas Eraldo dos Santos

**DO BURACO E/OU O ABJETO E O MUNDANO NA LITERATURA DE LOURENÇO  
MUTARELLI**

Santa Cruz do Sul  
2022

Douglas Eraldo dos Santos

**DO BURACO E/OU O ABJETO E O MUNDANO NA LITERATURA DE LOURENÇO  
MUTARELLI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado (PPGL). Área de Concentração em Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos, Linha de Pesquisa em Estudos literários e midiáticos da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Dr. Rafael Eisinger Guimarães.

Santa Cruz do Sul

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Douglas Eraldo dos

Do buraco e/ou o abjeto e o mundano na literatura de Lourenço Mutarelli / Douglas Eraldo dos Santos. – 2022.

119 f. : il. ; 29 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Rafael Eisinger Guimarães.

1. Literatura Brasileira. 2. Literatura contemporânea. 3. Lourenço Mutarelli. 4. Abjeto. 5. Corpos. I. Guimarães, Rafael Eisinger. II. Título.

Douglas Eraldo dos Santos

**DO BURACO E/OU O ABJETO E O MUNDANO NA LITERATURA DE LOURENÇO  
MUTARELLI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado (PPGL). Área de Concentração em Leitura: estudos linguísticos, literários e midiáticos, Linha de Pesquisa em Estudos literários e midiáticos da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr. Rafael Eisinger Guimarães

Professor Orientador - UNISC

Dr<sup>a</sup>. Ana Claudia Munari Domingos

Professora Examinadora - UNISC

Dr. João Luis Pereira Ourique

Professor Examinador - UFPEL

Santa Cruz do Sul

Março de 2022

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, é preciso agradecer ao núcleo duro. Aquele núcleo indispensável a qualquer um, que, embora reduzido, constitui-se em mais firme e vigoroso alicerce. Agradeço à minha família, esposa, Gislaine e a meus filhos, Gyann e Agatha que estiveram sempre ali, não apenas dando suporte, mas aguentando firme os distanciamentos que por vezes a vida acadêmica provoca. Sem eles, não haveria tranquilidade e força para pesquisar. Agradeço também à minha mãe, Vilce, pelo esteio que sempre foi, e pelo apoio e palavras de incentivos dos irmãos e da mana, Priscila, que sempre esteve presente em minha vida acadêmica. Também agradeço à madrinha Kika e ao Aldomar que participaram desta caminhada.

Agradecer é tarefa inglória. Não será por esquecimento, mas por incapacidade de colocar no papel, dezenas, certamente centenas de pessoas que trilharam em algum momento a mesma jornada e de algum modo colaboraram para que se chegasse até aqui. Ainda assim, muitos nomes precisam ser nomeados em agradecimento, pessoas que diretamente ou indiretamente contribuíram para a conclusão desta pesquisa.

Agradeço à Unisc e ao conjunto de professores e professoras e toda a equipe do PPGL que nestes dois últimos anos contribuíram significativamente na formação deste pesquisador. Inclusive, àqueles que por alguma razão não estão mais no programa. Todos e todas me propiciaram uma viagem fascinante pelo mundo da literatura - e também pelos aspectos da cognição, da educação e do conhecimento.

Agradeço especialmente à Profa. Dr.<sup>a</sup> Rosangela Gabriel e ao Prof. Dr. Rafael Guimarães enquanto coordenadores do programa e por todo apoio trazido nas horas de maior dúvida ou de incertezas. Sem o apoio direto de ambos, nada disso seria possível.

Ao Prof. Dr. Rafael Guimarães os agradecimentos se ampliam. Agradeço pela generosidade, pelo empenho e pela compreensão enquanto orientador desta dissertação. Os erros e enganos que porventura escapem neste trabalho são todos meus, pois, foi o Rafael sempre presente e incansável em apresentar caminhos e possibilidades a este texto. Mais do que isso, nas horas de maiores angústias e indecisões, apresentou com tranquilidade e serenidade a luz do caminho a ser seguido. Atuou sempre de modo a apontar os pontos fortes do trabalho e a dar toda a liberdade possível a este pesquisador. Quando em dúvida de mim mesmo, sua orientação foi acolhedora e reconfortante, trazendo a confiança necessária ao que se estava fazendo.

Do mesmo modo, agradeço ao prof. Dr. João Luis Pereira Ourique pela importância e relevância que teve não apenas na minha graduação, mas no todo de minha carreira acadêmica. Esta dissertação nasce também das discussões e sugestões do professor Ourique, sempre disposto e parceiro em diferentes ações desde minha graduação, mostrando-me a

importância da consistência teórica e da fuga das simplificações e reduções. Agradeço a ele, ainda, pela apresentação a este leitor de uma das obras desta pesquisa e pelas conversas e debates sobre literatura.

Agradeço também à parceria e apoio mútuo de todos os alunos, alunas e alunes do PPGL-UNISC. O espírito de camaradagem sempre reinou entre nós. Encontrei na Unisc um espírito que nem sempre vimos na vida acadêmica. Em especial, agradeço ainda à turma do mestrado 2020/2021 da Unisc. Que turma sensacional, nos mais variados sentidos - tenho certeza que sem os infortúnios da pandemia, a experiência teria sido ainda mais incrível do que já foi. Em nome de todos, agradeço especialmente ao colega Felipe Nopes, sem ele, dificilmente esta dissertação estaria aqui.

Falando em colegas, alguns surgem, e tornam-se mais que colegas. Agradeço ao Jeean Karlos, que nos conhecemos na graduação, tanto pela amizade, quanto pelas discussões e parcerias acadêmicas.

Também agradeço à Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, à E.E.E.B Pedro Nunes de Oliveira, à EMEF Machado de Assis e a extinta Escola de 1º Grau Incompleto José Bonifácio (estas três últimas de Pantano Grande - RS) por trazerem este curioso estudante até esta dissertação. A educação é tarefa progressiva, não estaria aqui se não houvesse alguma dessas instituições da educação pública no transcorrer de minha jornada.

Agradeço a todos professores e professoras que passaram por minha vida. Todos, de uma forma ou outra, mostraram caminhos a seguir ou de se evitar. Para representar a todos esses professores e professoras, agradeço ao prof. Dr. Paulo Ricardo da Silveira Borges pelo exemplo e dedicação à educação. Seus conceitos e concepções da profissão - como também da língua como coisa viva e social - acompanham-me desde a graduação e imprimem por certo em mim, marcas do professor que sigo me tornando. Educa-se pelo exemplo, não pelas palavras, e essa é uma máxima que o professor Paulo e muitos outros me ensinaram ao longo dos tempos.

Agradeço ainda à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES que viabilizou esta pesquisa. Essa dissertação é também um ato de resistência. Em tempos tão sombrios e estranhos, ao pesquisar, resistimos. Os homens podem tomar as instituições, mas a sociedade pode lutar e resistir para tê-las de volta em seu mais amplo e restrito benefício social e científico.

Por fim, e não menos importante, agradeço à literatura. A tudo que está presente e imbuído nesta palavra tão poderosa e significativa: literatura. A literatura pode ser ou farol ou a venda dos homens e mulheres desse mundo. A literatura, as narrativas, as linguagens... essas coisas tão e unicamente humanas que não deixam de nos instigar e propulsionar a novos feitos.

Viva a literatura!

## RESUMO

Nesta pesquisa propomos a interpretação e a compreensão da literatura de Lourenço Mutarelli a partir de três romances do autor: *O cheiro do ralo* (2002), *O grifo de Abdera* (2015) e *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (2018). Nossa proposta é a de construção de diálogo entre a obra literária e as teorias que subsistem nossa interpretação e apreensão dos elementos constituintes da estética e temática mutarelliana. Partimos, especialmente, das marcas recorrentes da presença do abjeto, do grotesco e do mundano nas narrativas literárias de Lourenço Mutarelli. A presente dissertação começa com uma breve *Introdução e/ou entrando no buraco*, em que discorremos sobre os problemas de pesquisa e hipóteses que nos moveram antes e durante o trabalho. Nesta introdução apresentamos ainda nossas concepções de literatura, bem como as três narrativas pesquisadas além das justificativas e objetivos que sustentam este trabalho. Na sequência o trabalho é organizado e estruturado em dois grandes capítulos. No primeiro capítulo e suas três seções busca-se compreender os corpos e os sujeitos mutarellianos. Na primeira seção deste capítulo evidencia-se o corpo em sua abordagem sociológica. Autores como Arthur Frank (2001), Elizabeth Grosz (2015) e David Le Breton (2007), entre outros, são colocados em diálogo com a obra de Mutarelli. A segunda seção deste capítulo dedica-se a discutir sobre a abjeção e suas relações com a literatura. Julia Kristeva (1988), Márcio Selligman-Silva (2005) e Wellington Furtado Ramos (2019) estão presentes na discussão. A terceira seção encerra o capítulo tratando do corpo grotesco e das relações deste com o realismo grotesco, partindo especialmente de Mikhail Bakhtin (1987). No segundo capítulo do trabalho o sujeito mutarelliano é colocado em sua relação com o mundo. Na primeira seção deste capítulo trata-se do mal-estar na cultura, especialmente a partir da leitura de Sigmund Freud (2020). A segunda seção trata do contexto contemporâneo a que está submetido este sujeito e a literatura de Mutarelli. Fredric Jameson (1997), Gilles Lipovetsky (2004), Jean Baudrillard (1991), Zizek (2002), entre outros, são discutidos. O capítulo encerra com a observação do cenário contemporâneo da literatura brasileira e a demanda e ressurgimento dos realismos a partir de Beatriz Resende (2008), Karl Erik Schøllhammer (2009), Denílson Lopes (2012), Renato Cordeiro Gomes (2012). A presente dissertação encerra com as considerações finais, em que se traz reflexões e proposições de interpretações da literatura de Lourenço Mutarelli.

**PALAVRAS-CHAVE:** Abjeto, Corpos, Grotesco, Lourenço Mutarelli, Realismos.

## ABSTRACT

In this research we propose the interpretation of Lourenço Mutarelli's literature by reading three novels of the author: *O cheiro do ralo* (2002), *O grifo de Abdera* (2015) e *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (2018). Our proposal is to build a dialogue between the literary work and the theories that subsist our interpretation and apprehension of the relevant elements that make up Mutarelli's aesthetic and thematic. We start, especially, from the recurrent marks of the presence of the abject, the grotesque and the mundane in your literary narratives. This dissertation begins with a brief *introduction and/or by entering the hole* in which we discuss the research problems and hypotheses that moved us before and during the work. In this introduction we also present elements such as our conceptions of literature, as well as, we briefly introduce the three researched narratives. Furthermore, we present the justifications and objectives that sustain this work. The research is organized and structured in two large chapters. The first chapter and its three sections seek to understand the Mutarellian bodies and subjects. The first section of this chapter highlights the body in its sociological approach. Authors such as Arthur Frank (2001), Elizabeth Grosz (2015) and David Le Breton (2007), among others, are placed in dialogue with Mutarelli's work. The second section of this chapter is dedicated to discussing abjection and its relations to literature. Julia Kristeva (1988), Márcio Selligman-Silva (2005), and Wellington Ramos (2019) are present in the discussion. The third section closes the chapter by dealing with the grotesque body and its relationship to grotesque realism, departing especially on Mikhail Bakhtin (1987). In the second chapter of the work the Mutarellian subject is placed in its relation to the world. The first section of this chapter deals with unrest in culture, especially from Sigmund Freud's (2020). The second section deals with the contemporary context to which this subject and Mutarelli's literature are submitted. Fredric Jameson (1997), Gilles Lipovetsky (2004), Jean Baudrillard (1991), Slavoj Žižek (2002), among others, are discussed. The chapter closes by looking at the contemporary scenario of Brazilian literature and the demand and resurgence of realisms. Beatriz Resende (2008), Karl Erik Schøllhammer (2009), Denilson Lopes (2012), Renato Cordeiro Gomes (2012) are discussed in this section. This dissertation ends with the final considerations in which reflections and propositions of interpretations of Lourenço Mutarelli's literature are presented.

**KEYWORDS:** Abject, Bodies, Grotesque, Lourenço Mutarelli, Realisms.

*Eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém.*

*Aqui embaixo, as leis são diferentes. (BIQUINI CAVADÃO, 1991)*

*Un pintor nos prometió un cuadro.*

*Ahora, en New England, se que ha muerto. Sentí*

*como otras veces, la tristeza y la sorpresa*

*de comprender que somos como un sueño. (JORGE LUIZ BORGES, 1969)*

*A gente é fraco/ Cai no buraco*

*O buraco é fundo/Acabou-se o mundo. (CANTIGA POPULAR)*

## LISTA DE ABREVIACÕES

HQs – Histórias em quadrinhos

*O cheiro – O cheiro do ralo*

*O grifo – O grifo de Abdera*

*O filho – O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*

UNISC – Universidade de Santa Cruz do Sul

## LISTA DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Zine XXX de Oliver Mulato e recorrência da bunda em Mutarelli..... 20
- Figura 2: Fanzine XXX, de Oliver Mulato encartado em *O grifo de Abdera*..... 24
- Figura 3: “O demônio da vaidade e a coquete” de Geoffroy IV de la Tour Landry.. 58

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E/OU ENTRANDO NO BURACO.....	13
1. DO CORPO AO ABJETO E/OU <i>ANAIS</i> MUTARELLIANOS.....	29
1.1. Eis meu corpo que será dado por vós.....	29
1.2. Do barro vieste, ao barro voltarás.....	54
1.3. O homem que volta para <i>aquele</i> buraco.....	66
2. O MAL-ESTAR E/OU AS VERDES PERNAS DO DIABO.....	80
2.1. Estive no inferno e lembrei de você .....	80
2.2. O sujeito contemporâneo e/ou <i>qua'ka naat</i> .....	89
2.3. Aquele que dança em sua própria casa atrai incêndios.....	97
3. CONSIDERAÇÕES E/OU TODO LIVRO É UMA DESPEDIDA.....	106

## INTRODUÇÃO E/OU ENTRANDO NO BURACO

*O ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser; outro ao interno do mundo.* (MUTARELLI, L., 2011)

Os pesquisadores e as pesquisas são movidos pelas perguntas. Há nisso, talvez, a permanência da saudável rebeldia e curiosidade infantil e a sua fase do *porquê?* Pesquisadores e crianças são curiosos por excelência. O pesquisador adulto expressa sua rebeldia e resistência na não aceitação da saída mais simples, da resposta autoritária e pouco produtora resumida no “porque sim”. As pesquisas e os pesquisadores dizem não ao “porque sim”. Justamente por isso, pensamos que uma dissertação – resultado de uma pesquisa – deva vir esclarecendo aos seus leitores uma cadeia de perguntas, especialmente as que motivaram seus problemas de pesquisa. A estas últimas, as respostas virão (ou não) no engrossamento do caldo, nesse caso, a soma da sustentação teórica e o diálogo construído com o *corpus* de nossa pesquisa. No caso desta pesquisa um *corpus* constituído de três narrativas literárias de Lourenço Mutarelli, *O cheiro do ralo* (2002), *O grifo de Abdera* (2015) e *O filho mais velhos de Deus e/ou Livro IV* (2018). Todavia, antes de adentrarmos aos nossos problemas de pesquisa, decidimos partir de perguntas auxiliares e subjacentes para estruturar nossa introdução, de modo que o possível leitor deste texto possa se guiar ou mesmo se decidir pelo prosseguimento ou não da leitura.

Pairando sobre todas as questões que talvez possa se fazer o leitor desta dissertação, a de *por que pesquisar literatura?* Não se trata aqui de uma justificativa, contudo a reafirmação de uma relação construída desde a infância com os livros, com a leitura das mais diferentes formas narrativas. Ao jovem estudante que costumava frequentar as bibliotecas das escolas, que devorava as HQ's de Tex da avó, as aventuras de Jules Verne, Conan Doyle, Coleção Vaga-Lume, etc... a literatura tornou-se companheira e constituidora da sua visão de mundo. E, aqui necessariamente tendo de recorrer à voz em primeira pessoa, foi com a literatura e meu mergulho nas leituras (que percebi, vinham desde o ensino fundamental ou que posteriormente se tornaram mais íntimas quando passo a falar de literatura na internet por meio do Blog Listas Literárias) que me impulsionaram, que me incentivaram a retornar aos estudos; primeiro na graduação, já tardia; e, ora vejam, agora seguindo no mestrado

pesquisando justamente a fonte, o combustível que fez-me retomar a jornada mais fascinante do ser humano: a construção dos saberes, a educação. No caso deste pesquisador, portanto, pesquisar literatura é o que o constitui, mas também é um agradecimento à literatura.

Feita esta pequena digressão pessoal, importa dizer que este pesquisar literário também é impulsionado pela íntima relação entre literatura e sociedade, por reconhecer que a literatura e a sociedade influenciam-se mutuamente de forma dialética e em permanente movimento – e possíveis tensionamentos. Assim, compartilhamos com Antonio Candido a ideia que “a análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra” (CANDIDO, 2006, p.14) numa unificação formadora de um todo indissolúvel em “que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (CANDIDO, 2006, p.14). Nesse sentido, parafraseando Alfredo Bosi, pesquisamos literatura porque, em ser ficção, ela resiste à mentira, abraça e transcende o real, pois o “espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente” (BOSI, 1996, p.27). Ademais, a literatura, em ser também discurso, lembra-nos de que “é o discurso que nos liberta; e é o discurso que estabelece os limites da nossa liberdade e nos impulsiona a transgredir e transcender os limites” (BAUMAN, 2020, p.22). Elucidadas algumas das razões e motivações deste pesquisador e desta pesquisa quanto à literatura, poderíamos então trazer outra pergunta. Por que pesquisar a literatura de Lourenço Mutarelli? Para responder a esta questão precisaremos desenvolver um pouco mais nossas respostas.

Lourenço Mutarelli é um escritor bastante peculiar na literatura brasileira. Quando nos debruçamos a pesquisar sobre o autor, tanto sua autonarrativa por meio de entrevistas e diálogos, quanto por meio de trabalhos de outros colegas pesquisadores, descobrimos que o radical “multi” é recorrente nas descrições sobre o autor. Múltiplo. Multimídia. Multifacetado. Felipe de Crespo Lima, ao considerar Mutarelli um escritor “multimídia”, o coloca na condição de autor contemporâneo que já não detém o sentido de sua obra, pois “não se trata mais de um sujeito uno e indivisível, múltiplo, fragmentado e inconstante” (LIMA, 2014, p.51). Graziela R. Paes (2015, p.2) diz que “Lourenço Mutarelli provou, especialmente nos últimos dez anos, ser um artista multifacetado”. Para Gilberto Araújo (2010, p.69), “a rubrica dos personagens principais do escritor é a vivência de um colapso existencial, que, a despeito da etiologia múltipla e longamente fermentada, possui como estopim o desgaste do relacionamento afetivo”. No caso do autor, o termo “multi” o acompanha desde os quadrinhos. Jairo Macedo Júnior (2016, p.40), ao analisar as HQs de Mutarelli, diz que

“monstruoso, multifacetado em horrores, o mundo gráfico de Mutarelli apoia-se no obscuro para nos alcançar, a contragosto de nós mesmos e à base de toda deformação humana que se quer escondida”.

O fato é que fugir de termos originados a partir do radical “multi” tem se mostrado difícil e mesmo este pesquisador já se aventurou pela definição propondo em artigo “uma leitura multifacetada” do romance *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* (2018), vendo este como “uma sátira de múltiplos pedaços. Não apenas dela, mas em consequência, da sociedade que facilmente se enreda neste tipo de teia, senão escapista, como no caso de George, tentativa última de dar cor ou sentido ao fracasso da existência” (OURIQUE; SANTOS, 2020, p.144). Mas podemos utilizar assim, com tanta liberdade, o termo multifacetado para descrever Lourenço Mutarelli e suas narrativas? Nesse sentido, vale destacar que é preciso certa cautela com o uso da expressão “múltiplo”, pois como demonstra Tânia Pellegrini (2012, p.37) “tentando encontrar rótulos precisos que facilitem a tarefa de classificar a prosa brasileira contemporânea, tornou-se banal adjectivá-la como plural, múltipla, fértil, híbrida etc.”. Feita a ressalva, ao descrever rapidamente a biografia do autor podemos dizer que a questão do múltiplo talvez esteja demasiadamente presente em virtude de sua trajetória pessoal.

Sem exagero algum, talvez pudéssemos reescrever a expressão popular “tem um sol para cada um” para “tem um Mutarelli para cada um”. Nascido em São Paulo, em 1964, Lourenço Mutarelli atua de forma tentacular em diferentes campos artísticos. Artista-polvo de tentáculos habilidosos. Nessa múltipla atuação, consenso é que desperta para as artes no universo dos quadrinhos em meados da década de oitenta. Em entrevistas revela que trabalhar nos Estúdios Maurício de Souza, da Turma da Mônica, acaba estimulando a ideia de trabalhar com quadrinhos. Também destaca os quadrinhos como uma ponte de construção de diálogo e aproximação com o pai, com quem tem relação difícil. Suas primeiras publicações são caracterizadas pelo *underground*, autopublicando em fanzines suas narrativas visuais, que o levaram a ser chamado de “o maior autor brasileiro das histórias em quadrinhos underground” em matéria da revista *Rolling Stone Brasil*. De acordo com Diego Assis (2008), o autor é integrante “de uma geração desgraçada do quadrinho nacional. Jovem demais para fazer parte da turma de Angeli e Laerte, mas velho o suficiente para ser idolatrado pela nova safra de desenhistas e escritores”. Com os quadrinhos Lourenço Mutarelli mantém uma relação “tumultuada”, inclusive com anúncios de abandonos que foram depois revistos. “Nunca fui muito bem recebido pelo pessoal dos quadrinhos” ele costuma repetir. Contudo, a despeito de

sua relação ambígua com os quadrinhos, especialmente após sua “migração” para a literatura, é com os quadrinhos que ele conquista suas únicas premiações, como *1ª Bienal Internacional de Quadrinhos*, o troféu *Ângelo Agostini* e diversos prêmios *HQ Mix*, “considerado o Oscar dos quadrinhos brasileiros” sobre o qual o próprio autor chegou a desabafar: “eu não aguento mais ganhar HQ Mix. Queria não ganhar pelo menos uma vez”. Entre tantas obras cultuadas no gênero dos quadrinhos, *Transsubstanciação*, de 1991, se tornou um clássico com seu “Réquiem [que] narra a suposta história autobiográfica, na qual revela a possível experiência traumática que o levou a desenvolver a síndrome do pânico” (ITAÚ CULTURAL, 2017). No decorrer de sua carreira são 39 publicações em quadrinhos até o momento.

Falar ainda que sucintamente dos quadrinhos do artista nos ajuda a adentrar a alguns dos motivos de trabalhar com o autor em nossa pesquisa. Em que pese nossa percepção não quantificada de que, especialmente a partir de 2014, vejamos surgir um número maior de publicações (teses e dissertações) privilegiando a literatura mutarelliana, notamos que geralmente são seus quadrinhos que recebem maior atenção e interesse nas pesquisas, sendo um dos exemplos de maior impacto e influência o de Líber Paz (2008). E mesmo em ótimos trabalhos em que a literatura do escritor está em discussão, há, parece-nos, a necessidade de explicá-la a partir dos quadrinhos. Milton Júnior Sgambatti (2013), por exemplo, observa a intersecção das linguagens do romance e da *graphic novel* em *Nada me faltará* (2010) em virtude da ausência do narrador. Outro trabalho que merece ser observado é o de Rafael Martins (2014), que trata das relações entre a imagem e a palavra e de que modo ela estrutura a narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa* (2008). Ainda podemos novamente citar aqui a investigação de Felipe Crespo Lima (2014), na qual a literatura mutarelliana é colocada em contato com as artes do cinema e dos quadrinhos.

Nesse sentido, uma das nossas motivações na escolha por pesquisar o autor foi de, especificamente, propor uma análise e interpretação de sua narrativa literária. Queremos somar esforços no ouvir “a voz” da literatura mutarelliana, pois consideramos que ela tem sua voz própria e elementos relevantes a serem pesquisados. Deste modo, no decorrer desta dissertação serão os aspectos dessa literatura que serão discutidos a partir da leitura de três de

seus romances: *O Cheiro do Ralo* (2002)<sup>1</sup>, *O grifo de Abdera* (2015) e *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* (2018).

Isso cobra-nos dizer – ou lembrar – que o ofício da pesquisa implica em escolhas e renúncias, com os enganos e acertos advindos disto. No caso deste trabalho a renúncia se deu ao abrir mão de discutirmos os aspectos gráficos e os quadrinhos do autor, em que pese uma das obras deste *corpus* jogar com o hibridismo estético. Reconhecemos a importância dos quadrinhos e seus signos em sua obra e carreira, todavia, trazê-los para este trabalho não comportaria o tempo e espaço de pesquisa de um mestrado. É uma renúncia arriscada e repleta de implicações, contudo, desde o princípio, nosso olhar sempre foi direcionado à sua literatura, especificamente.

Contrariado e queixoso com os quadrinhos, o próprio Lourenço Mutarelli costuma citar a (boa) recepção entre os literatos. Entretanto, não deixa de ser curioso que em importantes trabalhos acerca da literatura brasileira o autor seja ignorado. Entre estes trabalhos, por exemplo, o de Karl Erik Schøllhammer (2009) que dentre “os inúmeros autores abordados pelo crítico em seu trabalho, entretanto, não consta o nome de Lourenço Mutarelli, senão como simples referência” (SILVA, 2021, p.54). Somamos a isso a ausência de premiações literárias em sua carreira. Nossa escolha foi, portanto, pela literatura do escritor, de modo que, se surgirem, seus quadrinhos virão de forma tangencial neste texto. Obviamente estas escolhas suscitam novas perguntas, mas as traremos mais adiante. Antes precisamos finalizar a questão da multiplicidade de Lourenço Mutarelli.

Como demonstramos, há uma profusão de bons trabalhos que tratam da multiplicidade nas obras e narrativas do autor. Seria desnecessário enumerá-las com tantas boas fontes. Com isso, podemos, com muita síntese, destacar que, além dos quadrinhos e da literatura, Mutarelli coloca seus tentáculos em diferentes meios e formas de arte. Cinco peças de sua autoria foram publicadas em *O teatro de sombras* (Devir, 2007). No cinema, desde o papel do Segurança na

---

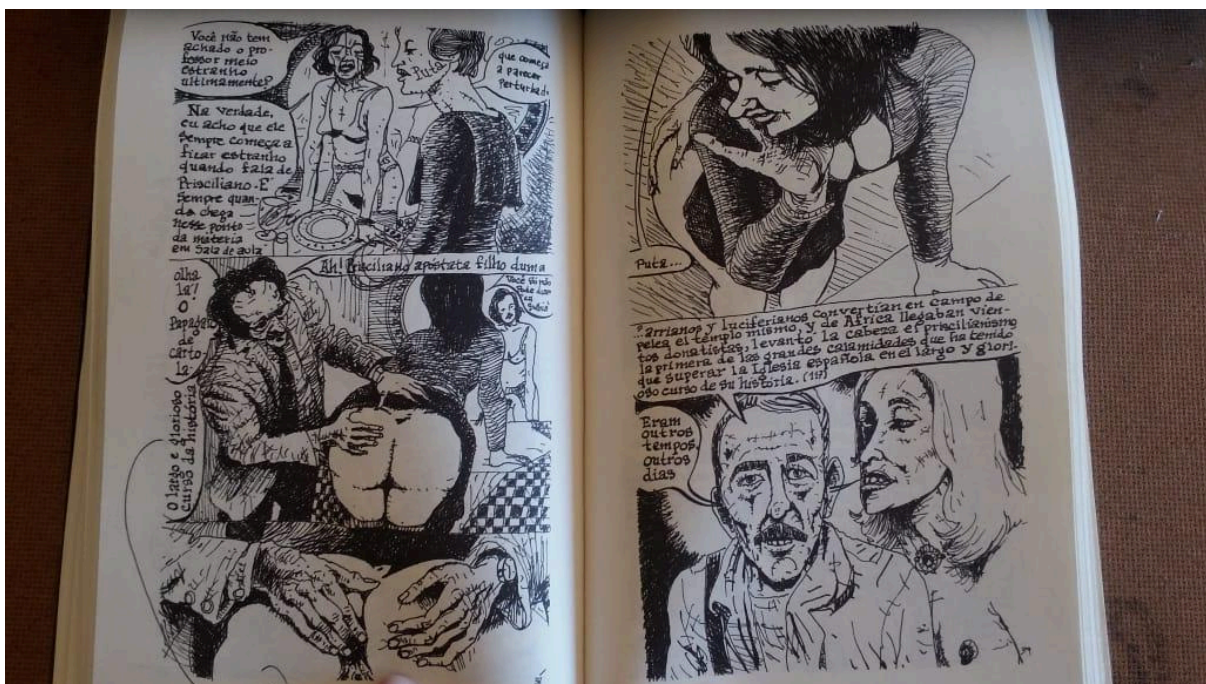
<sup>1</sup> *O Cheiro do ralo* foi publicado pela primeira vez pela editora Devir, especialista em quadrinhos e onde o autor publicava suas HQs. Já se construiu certa mitologia acerca da obra, desde as reticências iniciais da Devir em publicar um romance do autor, como do fato que concretizada a publicação, a partir da leitura da obra por Marçal Aquino, em menos de um mês os direitos de adaptação já tinham sido vendidos para o filme dirigido por Heitor Dhalia (2006). O sucesso da adaptação é geralmente citado como a abertura das portas do mercado editorial para Mutarelli que então assina com a tradicional editora Companhia das Letras. A mudança é vista como aceitação e sucesso do autor na literatura. Nesta pesquisa realizamos a leitura da edição de 2011 de *O Cheiro do Ralo*, reeditada então pela Companhia das Letras. Pensamos que essa nota se justifica, visto que a mudança de editores confere ao livro certo caráter de palimpsesto. Deste modo, nossa interpretação, portanto, se dá a partir desta “nova” obra, assim, possíveis elementos relevantes da publicação original que se percam neste trabalho é nossa culpa.

adaptação de *O cheiro do ralo* (2006), tem atuado também como ator. Em *Natimorto* (2009), dirigido por Paulo Machline, atua como o Agente e protagonista da trama. Não atua apenas em adaptações de sua literatura. No celebrado *Que horas ela volta?* (2015) está no papel de Carlos. Em 2019 a editora Antofágica publicou novas edições de Kafka com noventa e três ilustrações de Lourenço Mutarelli. Em 2008/2009, escreve o texto da *Websérie Corpo Estranho* dirigida por Danilo Solferini e Donizeti Mazonas. Ao todo são trinta e quatro episódios de curta duração em duas temporadas. A multiplicidade parece-nos, portanto, uma observação válida. Contudo, em se tratando de Mutarelli, tudo parece fosco e sob o signo do ambíguo. Do mesmo modo que sua literatura, por exemplo, revela-se múltipla, carrega marcas recorrentes e persistentes a constituir certa unidade. Os espaços confinados, o grotesco, os personagens mundanos, a relação com o sexo e com os corpos. O abjeto. Tudo isso parece repetir-se em sua obra.

Deste modo, não deixa de ser interessante o que diz o próprio autor em sua autoficção tardia *O grifo de Abdera*: “Acho que já falei que todos os meus livros são o mesmo. É, de alguma maneira, sempre a mesma história. Um homem, que tem sempre a minha idade, sofre algo que afeta de forma irreversível sua vida” (MUTARELLI, 2015, p.53). Em entrevista a Manuel da Costa Pinto no programa *Arte 1 Com Texto* ele reafirma isso em palavras muito próximas. Com isso queremos dizer que nossa escolha por pesquisar a literatura do escritor também está motivada por algumas marcas recorrentes em seu trabalho, que, a despeito do múltiplo, aventam a sensação de *déjà-vu*. Nelas, há certa unidade aparentemente mascarada ou nublada pela forma múltipla com que ele subverte e trabalha com a linguagem. Nos romances do autor, o múltiplo, o multifacetado traz de modo recorrente o duplo, desdobramento e cópia do uno. Assim, ao curioso que também é pesquisador a pergunta salta, por que o homem múltiplo necessita retornar sempre ao mesmo ponto? Essa pergunta nos será importante. Em *O Cheiro do ralo* o narrador-protagonista “tenta justificar” sua misantropia pela repetição do mantra “a vida é dura” (MUTARELLI, 2011, p.14). “O cheiro é do ralo. A vida é dura” (MUTARELLI, 2011, p.16). Em sua autoficção, quiçá ficção, *O grifo de Abdera*, o desencanto existencial persiste: “a primeira HQ que publiquei em parceria com o Paulo começa com a frase: a vida é uma piada de mau gosto” (MUTARELLI, 2015, p.243). No *zine* encartado no livro veremos ainda “a vida é tão desnecessária”, mantra radicalizado em George, de *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*, “sentiu um vazio que nunca tinha sentido. Intenso. Sentiu como se sua vida sempre tivesse sido desnecessária” (MUTARELLI, 2018, p.218). Essa postura recorrente nas narrativas de Lourenço Mutarelli nos leva a um dos

nossos problemas de pesquisa, o de como, ou de que forma os sujeitos na literatura mutarelliana constroem e concebem uma visão de mundo tão radical? Que elementos ou condições propiciam que tais personagens sejam marcados pela paranoia, extremada pela falta de sentido que estes sujeitos encontram em suas vidas, e que se revela tão persistente nas narrativas de Mutarelli? Ainda que a autoridade do autor sobre sua obra seja um tanto relativa, concordamos que há essa impressão do multifacetado mascarar ou encobrir a questão única e persistente nos seus romances, como se na multiplicidade tivéssemos sempre a mesma história. Decidimos investigar então os mecanismos que levam a essa percepção, que poderá ou não ser confirmada no final deste trabalho.

Além da visão desencantada para com a existência, atentamos ainda para a repetição das fixações – normalmente relacionadas ao corpo e ao abjeto – nas narrativas mutarellianas. Dentre as fixações, a mais notória, a presença recorrente do ânus nos três romances analisados. *O cheiro do ralo* toda a ação está centralizada na fixação de seu narrador-protagonista: “Penso na bunda. Rosebud. Se eu morresse agora como Welles, ninguém encontraria meu Rosebud. Se aquela bunda estivesse comigo agora, eu ia brincar tanto com ela. Eu brincaria com ela como um garoto brinca com seu Rosebud” (MUTARELLI, 2011, p.20). Rosebud, como o narrador chama a garçonete, intertexto e metáfora do objeto do desejo. Na imagem do *zine* encartado em *O grifo de Abdera* a cena parece reproduzir o já visto em *O Cheiro do Ralo*. Na fala do personagem – duplo do narrador do romance –, o ânus é alçado à posição de “largo e glorioso curso da história”. Bunda que em *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* se mantém. “– Eu vou dar, mas só a bunda” diz Sarah Jane a George e Peter às margens do *Medicine Lake*. “Ali se forjou a impressão de todas as mulheres em George” (MUTARELLI, 2018, p.41). O ânus – na linguagem mutarelliana, o cu – é um buraco o qual o autor não consegue escapar em suas narrativas.



**Figura 1:** Zine XXX de Oliver Mulato e recorrência da bunda em Mutarelli (Foto: Arquivo pessoal)

Partindo desta recorrência em sua obra, podemos então compartilhar outra questão que mobiliza nosso problema de pesquisa, de que forma tais fixações repercutem na abjeção e se apresentam e se articulam na construção dos protagonismos e nos corpos-personagens nestes romances? Tudo isso vivenciado em espaços ordinários e mundanos. Aqui, talvez, a necessidade de elucidarmos brevemente a que mundano nos referimos e que nos é tão importante para figurar o título desta dissertação. Não se trata aqui da acepção que tem o mundano como as coisas do mundo, até porque todas as coisas são e estão no mundo. O mundano para nós mergulha nas distintas possibilidades desta palavra, mas especialmente aquilo “voltado para os prazeres sensoriais/aquele que se consagra aos prazeres imediatos e à vida social” (AULETE, 2011, p.952), o mundano para nós é a mundanidade do “desregramento, libertinagem” (AULETE, 2011, p.953). Tais questões nos levam a mais perguntas. Qual a relação do mundano e do ordinário com tudo isto? Por que escrever a partir destes espaços ordinários habitados por personagens ordinários? Partimos de problemas como estes em nossa tentativa de compreender como e por que nos romances de Lourenço Mutarelli acabamos por nos defrontar com um naturalismo radicalizado e potencializado.

Se tivermos alguma capacidade de convencimento, a esta altura o leitor deste texto também terá visto algumas questões curiosas e relevantes que justificam e mobilizam a

pesquisa nas narrativas literárias de Lourenço Mutarelli. Todavia, talvez não tenhamos ainda explicitado por que escolhemos os três romances sugeridos para a pesquisa.

Para nossa investigação partimos de algumas hipóteses. Em sua construção literária, Mutarelli joga com a estética e com a linguagem produzindo algo novo; não se trata, talvez, apenas da pressão estética do Realismo<sup>2</sup> sobre nossa literatura, mas justamente de uma subversão, não apenas dos gêneros literários, mas da própria linguagem. Questionamo-nos se em sua obra o autor não acaba por refletir certo embate inconcluso, uma espécie de acerto de contas entre o homem pós-moderno e o moderno; e todas as paranoias que acabam por constituir estes sujeitos. Desconfiamos também que, a partir do mundano e do ordinário, Lourenço Mutarelli é fortemente marcado pelas filosofias e ideologias do século XX. Seus personagens ainda procuram respostas que nem os tempos de fé, tampouco a racionalidade iluminista, foram capazes de fornecer *in finito*. Talvez por isso o corpo seja em sua literatura o combustível das ações humanas – isso em suas acepções mais radicais descambadas ao abjeto e ao escatológico. São essas suposições que pretendemos discutir no decorrer desta dissertação.

Mas antes de tratarmos dos romances que constituem o *corpus* de nossa investigação, pensamos ser necessário justificar a razão da quantidade de obras. Até o presente momento em que escrevemos este trabalho, Lourenço Mutarelli publicou oito romances. *O Cheiro do Ralo* (Devir, 2020 e Companhia das Letras, 2011); *O Natimorto* (DBA, 2004 e Companhia das Letras, 2009); *Jesus Kid* (Devir, 2004 e Companhia das Letras, 2021); *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* (primeiro romance do autor pela Companhia das Letras, 2008); *Miguel e os Demônios* (Companhia das Letras, 2009); *Nada me faltará* (Companhia das Letras, 2010); *O grifo de Abdera* (Companhia das Letras, 2015); *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* (Companhia das Letras, 2018). Uma dissertação de mestrado, ainda que fruto do trabalho concentrado do pesquisador, também é uma produção coletiva. Os orientadores, especialmente, são coautores de uma dissertação, sempre dispostos a pontuar acréscimos e

---

<sup>2</sup> Quando falamos em pressão estética do Realismo pensamos no sentido de como tal estética impacta diferentes momentos da literatura. Nesse sentido, pensamos, converge para o que diz Tânia Pellegrini (2012, p.38) “Um desses cânones é o Realismo, cujos temas retirados da matéria social com muita frequência têm sido elaborados sobre os tons e semitons da violência. Isso leva a cogitar que continuamente vêm emergindo novas formas de realismo, multifacetadas e complexas, procurando dar conta de representar ordens reiteradas da experiência humana, agora peculiares às sociedades contemporâneas. Assim, não há como negar a presença ainda de condições sociais bastante semelhantes àquelas do “mundo hostil” do qual surgiu o realismo, tornando o problema da representação menos simples do que parece”. Tal complexidade, desconfiamos, está presente e é estruturante das narrativas de Lourenço Mutarelli em que o Realismo é uma das questões circundantes ao seu trabalho.

cortes necessários, indicação de bibliografia, etc. No caso desta dissertação, a participação de colegas e professores nas diferentes rodadas de discussão do projeto propiciadas pela Unisc também contribuíram para seu desenvolvimento. Essas discussões sabiamente apontaram para a redução inicial de obras a serem trabalhadas, entre cinco e seis na primeira versão do projeto. Essas discussões coletivas são relevantes porque literalmente orientam-nos para questões muito práticas, por exemplo, o tempo exíguo do mestrado que impede uma pesquisa que demande maior tempo. Essa foi uma das razões pela definição dos três romances como *corpus* de trabalho. A outra razão, em parte, encontra respostas em nossos problemas de pesquisa. Eles nascem da nossa experiência de leitura de Mutarelli. É nossa leitura pregressa do autor que desperta atenção para suas marcas recorrentes. Por isso precisamos de certa pluralidade de “material” de pesquisa. Nossos questionamentos demandam a leitura e pesquisa de um conjunto minimamente substancial de narrativas do escritor. Três foi a quantidade que pensamos atender a esse mínimo substancial, do mesmo modo que possibilitasse a pesquisa dentro do exíguo tempo de duração do mestrado. Resolvida esta questão, a pergunta que pode emergir é por que estas obras, especificamente?

Dentre nossos objetivos está o de analisar a trajetória literária de Lourenço Mutarelli. Em razão disso, nossa escolha recaiu então por trazer para o *corpus* os dois polos capazes de dar certo aspecto de linearidade diacrônica à pesquisa. Por isso, o primeiro – e mais antigo – e o mais recente trabalho do autor foram escolhidos. *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* traz para o trabalho uma questão interessante para além de ser o último trabalho publicado até então. Seu contexto de produção é totalmente diverso do restante de sua obra. O livro foi produzido sob encomenda para a *Coleção Amores Expressos*. Pelo projeto – que causou certa polêmica no Brasil –, dezenas de autores foram enviados a cidades espalhadas pelo mundo onde ficaram por um mês, financiados pelo projeto. Como resultado, cada um deles teve de escrever um romance ambientado na cidade visitada e que contasse com uma história de amor. O escritor foi enviado para Nova Iorque segundo ele porque era o único da lista que não conhecia a *maçãzona*. A viagem ocorreu em 2007. “Ele concluiu seu livro sobre Nova York no começo de 2009. Diz que a Companhia das Letras fez uma série de restrições - por exemplo, contra as citações que abriam cada capítulo” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2013). Lourenço Mutarelli, como outros autores convidados pelo projeto, sofreu com bloqueios criativos durante a escrita sob encomenda (a angústia gerada pode ser lida em *O grifo*). No caso dele, a primeira versão foi atirada ao lixo e, antes de ele cumprir com as demandas do projeto, escreveu *O grifo de Abdera* em 2015. Para nossa pesquisa, além do fato de a obra ser

a mais recente, parece-nos muito significativa que, mesmo sendo a única obra do autor ambientada noutro país e pela peculiaridade envolvendo sua criação, traga as marcas recorrentes de seu trabalho: o grotesco, os espaços confinados, o desencanto existencial, corpos-personagens marcados pelos expurgos da abjeção, o ordinarismo, etc. Também, como em *O Cheiro do Ralo*, a bunda é uma fixação de seu protagonista. Há uma unidade muito forte entre a primeira e a mais recente publicação do autor a despeito de suas diferenças.

Tendo escolhido estas duas obras para análise, queríamos uma terceira narrativa para compor o *corpus* da pesquisa. Nenhuma escolha está livre de ser problemática ou questionável. Poderíamos escolher entre outras seis narrativas para compor o trio deste projeto. Sem entrarmos em maiores especificidades, o que podemos dizer é que indícios e leituras de outros bons trabalhos sobre o autor apontam para as recorrências aqui citadas. Mas para retomar sobre nossa escolha, esta recaiu sobre *O grifo de Abdera* por uma razão específica que a diferencia dos demais livros de Mutarelli. Há indícios de certa rendição do autor à autoficção nesta obra, embora Mutarelli confesse que “nem estava pensando nisso, até que alguém escreveu, acho que no Facebook, que eu “me rendi à autoficção”” (SUPLEMENTO PERNAMBUCO, 2015). Autoficção ou não, o *Grifo* de fato traz referências a eventos facilmente verificáveis, como, por exemplo, a discussão sobre a participação do Brasil na Feira do Livro de Frankfurt. “*A Folha de São Paulo* lançou uma polêmica questionando a ida de setenta escritores à Alemanha com verba pública” (MUTARELLI, 2015, p.43) e aí mistura tudo: “imaginem quando, ao ler este livro, descobrirem que muitos que estavam lá nem escritores eram” (MUTARELLI, 2015, p.43). Há uma boa dose de ambiguidade na afirmação, é bem verdade. O autor sabe como poucos jogar com o ambíguo. Entre o “estica-e-puxa” do que pode ou não ser autobiográfico no livro, o fato de trazer *insights* sobre outras publicações do autor pesou na inclusão dele na pesquisa. Assim como a questão metaliterária. Do mesmo modo, a soma dos elementos recorrentes nas narrativas do autor já citadas, também justificam sua presença nesta pesquisa. Neste livro há ainda a intersecção da literatura e dos quadrinhos mutarellianos com a inserção do *fanzine XXX* do duplo do narrador, Oliver Mulato, encartado no livro.



**Figura 2:** Fanzine *XXX*, de Oliver Mulato, encartado em *O grifo de Abdera* (Foto: arquivo pessoal)

Agora já explicitados os porquês das escolhas nesta pesquisa e as razões desta de trazer estes três livros, antes de realizarmos uma breve apresentação de cada uma das obras, gostaríamos de dizer que a proposta deste trabalho será sempre a do diálogo. Do diálogo entre nossa leitura e interpretação dos três romances com a abordagem teórica que sustenta e argumenta nossas reflexões com os problemas em debate neste trabalho. Desse modo, implica dizer que a leitura e a discussão das narrativas mutarellianas estarão presentes em cada um dos próximos capítulos. Ou seja, optamos nesta dissertação por não organizar nossa escrita, cuja pesquisa do *corpus* é trazida em capítulo separado ao estado da arte, como se cada coisa estivesse colocada em caixas distintas. Essa organização tradicional auxilia enquanto estrutura, mas pensamos que para este trabalho poderia interferir na noção de diálogo que é proposta. Assim, a cada capítulo nossa intenção é dissecar as narrativas pesquisadas, pondo-as em constante conversa com o estado da arte, que, espera-se, possa sustentar, colaborar e auxiliar com nossa argumentação.

Deste modo, a presente dissertação está construída em dois grandes capítulos que subdividem-se em três seções cada. Estes dois capítulos constituem a espinha dorsal dos diálogos propostos e nos levam à parte final com nossas reflexões. Também, cada um desses

capítulos é marcado pela epígrafe desta introdução com a metáfora mutarelliana sobre os buracos do ralo.

*Um leva ao interno do ser.* É o caso do primeiro capítulo “Do corpo e/ou *anais* mutarellianos”. Neste capítulo, em sua primeira seção, discutimos a questão do corpo à luz dos corpos-protagonistas nas narrativas de Lourenço Mutarelli. São esses corpos que abjetam, que transgridem e que sintonizam e transmitem suas relações com o mundo. Nesta seção a abordagem sobre o corpo é colocada em diálogo com os corpos-personagens de Mutarelli. Para entender o corpo partimos da sociologia do corpo como elemento auxiliar na interpretação dos corpos mutarellianos e as relações que estes constroem. A segunda seção é dedicada à conversa entre a obra de Mutarelli e os estudos sobre abjeção, perversão e literatura. A relação destes corpos-protagonistas marcados por traços grotescos, exagerados em sua radicalidade é posta em interlocução com o realismo grotesco e a discussão deste em especial por Bakhtin na terceira seção do capítulo.

*O outro buraco leva ao interno do mundo.* E nisso temos a proposta do nosso segundo capítulo “o mal-estar e/ou as verdes pernas do Diabo”. Neste capítulo os sujeitos, os corpos-protagonistas, são colocados em relação com o mundo. Na primeira seção do capítulo partimos da leitura freudiana para observar esses sujeitos num contexto em que demonstram certo mal-estar com a cultura. Na segunda seção, tentamos compreender o sujeito contemporâneo tão marcado pela opressão da fragmentação herdada da pós-modernidade e o atirar desse sujeito a certo embate e paixão pelo real. Vale ressaltar que em ambas seções o que se busca é trazer o elemento teórico como força sustentadora do diálogo permanente com as obras pesquisadas neste trabalho. Desta forma, sustentação teórica e a literatura de Mutarelli intercambiam-se em possíveis encontros e ressonâncias. “Aquele que dança em sua própria casa atrai incêndios” encerra o capítulo em seção que procura em síntese tratar das principais discussões acerca das ficções contemporâneas brasileiras. Nesta seção há certa tentativa de libertar a literatura de Lourenço Mutarelli, sequestrada nas mais influentes abordagens sobre o assunto.

Vencidos estes dois grandes capítulos e suas seções, encerramos a presente dissertação compartilhando nossas últimas reflexões, que menos conclusões, tratam-se de proposições e possibilidades de interpretação da literatura de Lourenço Mutarelli. Dito isso, e tendo em vista que as narrativas pesquisadas estarão presentes e somadas a cada parte desta

dissertação, antes do encerramento desta introdução consideramos ser importante apresentar aos leitores uma síntese de cada uma das obras pesquisadas.

*O cheiro do ralo* (2002) é destas obras de difícil classificação. Mas isso, como vimos e seguiremos vendo, parece-nos mais uma das marcas mutarellianas. O livro é narrado por seu protagonista não nomeado. Dono de um antiquário no centro de São Paulo, o homem vive envolto com o cheiro de um ralo entupido. Esse ralo e a fixação do homem pela bunda de uma garçonete são motrizes da ação do romance. O narrador aqui demanda esse olhar específico porque parece habitar um entrelugar em que as fronteiras estão um tanto esgarçadas. Isso porque a narrativa *action and cut* ao mesmo tempo que nos remete às narrativas pós-modernas, entra em contradição, pois nestas “o narrador se subtrai da ação narrada” (SANTIAGO, 2019, p.15). Em *O cheiro do ralo*, embora o narrador não se subtraia da narrativa, antes pelo contrário, mesmo assim permanecem elementos da narrativa pós-moderna em seu narrar; entretantes, Santiago (2019, p.422) diz que nas narrativas pós-modernas “o espetáculo torna a ação representação [...] os personagens observados, até então chamados de atuentes, passam a ser atores do grande drama da representação humana”. É um pouco do que ocorre em *O cheiro do ralo*. O narrador é ator deste drama humano; em determinado momento distancia-se de si mesmo vendo-se em uma cena; é ator, mas também diretor. Diretor que escolhe as cenas do entra e sai em sua loja. O drama humano então é narrado em linguagem próxima do cinema e televisão. Ação. Corta. *Action and cut*.

Ele entra. É um revólver o que traz em suas mãos. Chuto. Ele agradece. Diz que não sei como ele precisa daquilo.  
Conta nota por nota.  
O cheiro vem do ralo.  
As histórias que esse revólver há de ter.  
Ele diz que estou amarelo. Amarelo é o teu cu, infeliz.  
A mocinha entreabre a porta. Telefone para mim. Ela diz. (MUTARELLI, 2011, p.24).

Serão muitos os “atores” a entrar e sair de cena no transcorrer da narrativa. É como se estivéssemos naquelas lojinhas em que a sineta anuncia a entrada de um novo cliente. No caso de *O cheiro do ralo* os que entram na loja estão à mercê do cinismo e misantropia de seu narrador-protagonista. Do início ao final do romance ele faz questão de dizer e demonstrar que não gosta de gente. Nesse vai e vem, cujos corpos-protagonistas, atores do drama humano, retratam este amálgama do centro urbano de São Paulo, o narrador atira-se às suas

questões existenciais, ao fedor advindo do ralo e, claro, à busca obsessiva pela bunda de Rosebud. Aparentemente poder-se-ia pensar ser a história de um velho tarado no centro de São Paulo aficionado pela bunda de uma garçonete. Como em literatura as visões simplistas são as únicas escolhas erradas, no decorrer deste trabalho veremos as implicações complexas presentes nesta narrativa.

Já em *O grifo de Abdera* (2015), se temos ainda uma narrativa em primeira pessoa, esta está nomeada e explícita. O narrador é o próprio Lourenço Mutarelli. Por esse motivo o romance é visto por leitores como a rendição do autor à autoficção. Mas como em sua obra tudo é fosco e difuso, essa não é uma questão de todo resolvida. O narrador Mutarelli neste romance tem a consciência despertada e conectada a um de seus duplos, Oliver Mulato. A questão é discutida no artigo “O duplo, o triplo, o múltiplo: a fragmentação radical do Eu em *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli”, que, dentre outras coisas, observa que “entre a ilusão e a patologia que é ou pode ser o duplo, [o autor] radicaliza seu fracionamento e multiplicação do Eu numa tentativa de apreensão dos tantos reais que lhe sejam possíveis” (SANTOS, 2021, p.106). São múltiplos os duplos do autor que se apresentam em diferentes corpos-personagens. Oliver Mulato é um quadrinista que escreveu uma história em quadrinhos desenhada a partir de velhos filmes pornográficos alemães e franceses. O quadrinho está encartado como uma das partes de *O grifo de Abdera*, nomeada como *O livro do duplo*, num interessante movimento de trazer numa mesma publicação duas artes mutarellianas, a literatura e a *graphic novel*. A narrativa do livro divide-se em pincelar a carreira de Lourenço Mutarelli, no romance, uma identidade formada por dois outros duplos, que ao receber uma velha moeda passa a acompanhar toda a tragédia existencial de Oliver Mulato, professor separado que é resgatado de uma pensão degradada por Gilda, mulher que ao cabo desfigura Oliver esquartejando-o. Oliver Mulato, o duplo de Lourenço Mutarelli, é considerado pelo narrador, protagonista da narrativa.

*O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* (2018) é uma trama bastante bizarra e marcada por uma espécie de dadaísmo “ctrl+c” e “ctrl+v”, com textos retirados da internet ou do jogo de referências que vai do erudito ao popular. Escrito por encomenda e ambientado nos Estados Unidos, narra em terceira pessoa a jornada de Charles/Albert/George, um homem de vida medíocre que aproveita a primeira oportunidade para adentrar a uma nova vida envolvendo-se com uma estranha instituição envolvendo alienígenas. Em Ourique e Santos (2020), discutimos como este romance equilibra-se em diferentes gêneros, especialmente entre a ficção científica e a sátira. Na obra, estão presentes os homônimos retirados do site

*murderpedia* para nomearem quase todos os personagens do livro. (Quase) todos os corpos-personagens são homônimos de assassinos *serial killers*. Na obra, o protagonista Charles/Albert/George acaba em Nova Iorque, cidade cenário, onde conhece a especialista em demônios Sarah/Trudi. A questão do simulacro parece-nos também significativa no romance, como visto em Santos (2021). Todavia, este é um trabalho que, se olharmos para a sinopse, parece não contribuir com nenhuma problematização complexa digna de estudos. Justamente por isso, desconfiamos, é também capaz de encarnar as ambiguidades marcantes em Mutarelli, de modo que, no decorrer desta argumentação talvez possamos desconstruir a percepção inicial sobre o livro. Isso porque, a despeito da estranheza do enredo, a persistência dos corpos-personagens incomodados consigo mesmos, portadores de fixações e obsessões e da construção de relações e ações abjetas dão solidez ao uno nas narrativas do autor.

Por fim, esperamos que a presente introdução possa ser eficiente na proposição do trabalho que segue. Nosso convite ao leitor é chamá-lo a entrar num buraco. Um buraco onde habitam os corpos-personagens-protagonistas mutarellianos. E buraco aqui não deve ser visto de forma pejorativa ou simplória. A expressão buraco, tão cara à literatura mutarelliana e a nós também, surge em toda a sua complexidade semântica, tanto que o dicionário apresenta duas dezenas de significações para a palavra, das quais destacamos:

3. Abertura natural ou artificial que atravessa um corpo sólido ou uma superfície; ORIFÍCIO... 5. Ruptura ou rasgo (num tecido, papel, etc.) 6. *Anat.* Nome comum a vários orifícios ou canais anatômicos... 7. *Pop.* O ânus 13. Local isolado, de difícil acesso... 14. *Fig.* Espaço, real (físico) ou imaginário (abstrato, emocional ou psicológico), não ocupado por coisa alguma; VAZIO... 15. *Fig. Restr.* Sentimento de perda, de falta; VAZIO... 16. Lacuna de elementos, de conteúdo, etc., que representa uma falha, uma falta... 18. *Fig.* Crise ou situação muito problemática, de grande dificuldade... 19. *Fig.* Estado moral ou emocional muito ruim... (AULETE, 2011, p.247).

Entrar no buraco no sentido deste trabalho é um convite a transpassar a superfície das narrativas mutarellianas. Do mesmo modo, é adentrar ao espaço em que se abrigam os corpos de seu universo narrativo. Por conseguinte, nos moveremos pelas trincas e fendas capazes de nos proporcionar, ao final deste trabalho, uma nova perspectiva dos dramas e questões abordados em sua literatura. Uma literatura unificada pela presença recorrente de um buraco abjeto, o ânus.

## 1 – DO CORPO E/OU ANAIS MUTARELLIANOS

*Porque na Idade Média o cu representava o inferno. É isso. Eu sei que é. E o ralo é o cu do mundo.* (MUTARELLI, L., 2011)

*Mi culo es del tamaño de um cenicero y mi coño es del tamaño de uma cesta de picnic.*  
(MUTARELLI, L., 2015)

*George é o homem que volta para aquele buraco de bunda, do qual, na verdade, nunca conseguiu sair.* (MUTARELLI, L., 2018)

Adentrar à literatura de Lourenço Mutarelli é dispor-se a uma jornada pelo corpo, pelos corpos-personagens que ele constitui, significa e renova com e por meio da linguagem. Neste capítulo compreenderemos inicialmente aspectos do corpo que nos auxiliem na leitura e interpretação dos corpos mutarellianos. Em seguida nos dedicamos a dois aspectos imprescindíveis nessa jornada: a compreensão e observação destes enquanto corpos que abjetam e que se constituem notadamente com marcas do grotesco. Olhar para o abjeto e para o grotesco, pensamos, talvez seja uma das exigências na compreensão do “estranho” universo de Lourenço Mutarelli.

### ***1.1 – Eis o meu corpo que será dado por vós***

Por que o corpo ainda nos interessa? Nas análises mais radicais a seu respeito, caso de Jean Baudrillard, por exemplo, que chega dizer da possibilidade do “fim do corpo, da sua história e das suas peripécias” (BAUDRILLARD, 1991, p.129), o corpo pode até mesmo deixar de existir. Essas visões radicais, catastróficas de um lado, ou utópicas de outro, como algumas visões do pós-humanismo<sup>3</sup> e suas consequências ao corpo não são desconhecidas nem desconsideradas por nós. Todavia, no decorrer deste trabalho, não devem ser trazidas à discussão, uma vez que nos parecem distintas ao corpo que será tratado nesta seção.

---

<sup>3</sup> Nesse aspecto, a leitura de Calazans (2011) é sugerida.

Pensar e discutir a literatura de Lourenço Mutarelli e suas relações com o corpo, desconfiamos, suscita muito mais a necessidade de compreendermos suas ligações com a teoria e a cultura destes últimos dois séculos: em síntese, os traumas, os dilemas e os conflitos pulsantes que nos trazem da Modernidade a uma Pós-modernidade ainda no divã. O que o Iluminismo clareou, a segunda dilacerou, ao evidenciar que o mundo prosseguia com muito mais perguntas que propriamente respostas. A Pós-modernidade, a seu modo, põe em xeque as duas grandes metanarrativas que as sociedades humanas construíram enquanto tentativa de entender a vida: a religião e a ciência. O corpo não está alheio a tudo isso; do mesmo modo é tanto *agente* quanto *paciente* dessa querela. Segundo Arthur Frank, “o conflito modernista entre o corpo como constante em um mundo de fluxo e o corpo como a epítome desse fluxo é levado adiante no pós-moderno”<sup>4</sup> (FRANK, 1991, p.40, tradução nossa). Esse capítulo é uma tentativa de olhar para o corpo dentro desses contextos.

Assim, a despeito de qualquer vaticínio ou previsão, os corpos continuam a abastecer a literatura, este bom-pedaço do imaginário social, com provocações e reflexões emanadas da corporeidade e os dilemas e estranhamentos que esta ainda atíça nos homens e nas mulheres<sup>5</sup>. Entrementes, é preciso dizer que este é um jogo duplo, pois se os corpos levam suas discussões para a literatura através da linguagem e do discurso, com todos os jogos aí existentes, a literatura ao tratar do corpo devolve a ele questionamentos e reflexões que trabalham para seu entendimento. Nesse sentido, haverá sempre algo de conciliação nesta relação. Especialmente quando da transgressão, da rebeldia, da subversão da linguagem. Nesse caso, uma literatura abjeta como a descrita por Julia Kristeva, versões de um apocalipse enraizado “onde as identidades (sujeito / objeto, etc.) não existem ou apenas escassamente mostram-se um - duplo, difuso, heterogêneo, animal, metamorfoseado, alterado, abjeto”<sup>6</sup> (KRISTEVA, 1982, p.207, tradução nossa). Talvez não seja coincidência que autores presentes e estudados no já clássico estudo *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, da pensadora francesa sejam recorrentemente citados nas narrativas de Mutarelli, caso de Kafka e Borges, por exemplo. Numa visão antropofágica da leitura (e escritura), este “apocalipse” é engolido, é regurgitado, e o produto desta regurgitação, assim como pode ferir, pode

---

<sup>4</sup> The modernist conflict between the body as constant in a between male and female, and male domination, which we must world of flux, and the body as the epitome of that flux, is now attempt to comprehend, is ultimately the control, the carried forward in the postmodern.

<sup>5</sup> A discussão contemporânea dos gêneros mostra-nos a necessidade de rompermos qualquer visão binária restrita a homem ou mulher. Reconhecemos estas discussões e debates, entretanto, na perspectiva das narrativas de Lourenço Mutarelli essa discussão ampla acerca dos gêneros não se justifica na presente pesquisa.

<sup>6</sup> where identities (subject/object, etc.) do not exist or only barely so—double, fuzzy, heterogeneous, animal, metamorphosed, altered, abject.

cicatrizar, colar, ligar. É o discurso em ação, e o “discurso é aquilo que nos faz enquanto nós o fazemos” (BAUMAN, 2020, p.22). Mas voltemos a Mutarelli e o corpo.

Discutiremos neste capítulo e se tivermos êxito demonstraremos que a questão do corpo – e do abjeto – é constituinte importante e basilar das narrativas de Lourenço Mutarelli. Contudo, para compreender o corpo – ou os corpos – nas narrativas e personagens mutarellianas, é preciso, antes, tratar do corpo e das perspectivas sociológicas que o acompanham. Considerando isso, o diálogo proposto entre a sociologia do corpo e a literatura de Lourenço Mutarelli parte da metáfora destas duas ciências enquanto irmãs. Para além de simples irmãs, que por vezes se atiram às rivalidades, mas *irmãs siamesas* tal qual propõe Bauman (2020, p.25), obrigadas a “parar muito antes de separar nossos caminhos” e condenadas “a compartilhar os mesmos empreendimentos e a coordenar nossos movimentos”. O diálogo proposto nesta pesquisa é nossa tentativa de coordenação de movimentos na compreensão dos corpos mutarellianos.

A partir disso é preciso considerar então o que diz Arthur Frank (1991, p.42, tradução nossa) que “a sociologia do corpo entende a corporificação não como um resíduo da organização social, mas, ao contrário, entende a organização social como sendo a reprodução da corporificação”<sup>7</sup>. O autor será discutido de modo recorrente neste capítulo, pois sua análise para uma sociologia do corpo parece-nos muito interessante na abordagem e compreensão da corporeidade nas narrativas de Lourenço Mutarelli. Especialmente quando o teórico avança em questões de dominação e apropriação, dependentes em grande parte da história da sociedade humana (princípios políticos de classe e dominação de gênero). Como nos diz Arthur Frank, “o feminismo nos ensinou que essa história começa e termina com corpos”<sup>8</sup> (FRANK, 1991, p.42, tradução nossa). Essa dissertação é também uma dissertação do corpo. Para tanto, é preciso considerar que a abordagem do corpo permanece um desafio.

Em texto publicado em 1994 Elizabeth Grosz demonstra as complexidades e exigências para tal empreitada. Segundo ela, “o corpo continua a ser um ponto cego conceitual, tanto no pensamento filosófico ocidental dominante quanto na teoria feminista contemporânea” (GROSZ, 2015, p.47). A autora problematiza a relação entre filosofia e feminismo e a tendência destes em “compartilhar uma visão comum do sujeito humano como um ser constituído por duas características opostas dicotomicamente: mente e corpo”

---

<sup>7</sup> The sociology of the body understands embodiment not as residual to social organization, but rather understands social organization as being about the reproduction of embodiment.

<sup>8</sup> Feminism has taught us that that story both begins and ends with bodies.

(GROSZ, 2015, p.47). Na argumentação, contrapõe Espinosa e Descartes observando suas visões filosóficas do corpo. Do mesmo modo, pontua os debates que partem do feminismo em relação ao corpo e dá espaço mesmo para as contradições internas ao movimento. É possível que, no decorrer deste capítulo vejamos mais de suas observações, pois, segundo Arthur Frank, “o interesse atual no corpo como tema de investigação parece ter três fontes próximas, que podem ser rotuladas, grosso modo, como modernismo, pós-modernismo e feminismo”<sup>9</sup> (FRANK, 1991, p.39, tradução nossa). Ou seja, não podemos adentrar a uma reflexão sobre o corpo desconsiderando essas três fontes. Tanto Grosz quanto Frank colocam o feminismo como elemento essencial na discussão sobre o corpo, pois que “trazer os corpos de volta é, como programa de pesquisa teórica e empírica, tornado pensável e imperativo pelo programa político prático do feminismo”<sup>10</sup> (FRANK, 1991, p.41, tradução nossa). Pensamos que as narrativas de Lourenço Mutarelli corroboram com esta observação. O feminino é constituído em sua literatura de forma muito peculiar e persistente, como perceberemos.

Também pensamos que seja importante localizar o *interesse atual* descrito por Frank. No texto aqui discutido ele se propõe a uma revisão analítica da década (1980), trazendo para a sociologia um debate, segundo ele, bastante prolífico noutras áreas, como filosofia, história, biologia, psicologia, etc., e no qual a sociologia deveria também apresentar suas contribuições. Neste processo ele assume perante seu leitor não ter considerado autores clássicos e canônicos a respeito do corpo como, por exemplo, Mauss ou Mary Douglas. Em movimento semelhante ao de Frank, assim como já apontamos que não trataremos de discussões extremamente síncronas acerca do corpo, que nos dias atuais parecem bastante influenciadas por uma possibilidade da “extinção” corpórea, os leitores deste capítulo perceberão que os debates propostos estarão alicerçados em publicações que datam especialmente do início da década de noventa. É o caso do texto de Elizabeth Grosz (1991) já citado, de *A Sociologia do Corpo*, de David Le Breton (1992), e do próprio texto de Arthur Frank (1991), que no arrabalde de sua revisão traz junto as publicações da década de oitenta sobre o tema, especialmente Brian Turner (1984) cuja tipologia do corpo será importante a ele. “O que temos pode ser um funcionalismo, mas é um funcionalismo crítico, informado não apenas por análises marxistas, mas também por análises feministas e foucaultianas”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Current interest in the body as topic of investigation seems to they must be gathered up and given some organization in which have three proximate sources, which can be roughly labelled as certain interconnections are specified, at least as topics for modernism, postmodernism, and feminism.

<sup>10</sup> The present point need only be that feminism now set much of the theoretical and empirical agenda.

<sup>11</sup> What we have may be a functionalism, but it is a critical one, informed not only by Marxist but also by feminist and Foucauldian analyses.

(FRANK, 1991, p.44, tradução nossa). Para Frank (1991, p.44, tradução nossa) “as categorias de Turner mostraram-se altamente robustas em sua capacidade de ordenar materiais empíricos sobre o corpo na sociedade”<sup>12</sup>. É a partir da tipologia de Turner que ele proporá sua própria tipologia; diz “que em vez de organizar a literatura sobre o corpo, do quadro teórico que é original e analítico, em categorias, apresento-as como complementares à tipologia de Turner”<sup>13</sup> (FRANK, 1991, p.37, tradução nossa).

As três publicações mencionadas com ênfase constituem a espinha dorsal da análise do corpo nesta seção. Não obstante, outras leituras devem ser agregadas, mas será a esses três textos (Frank, Le Breton e Grosz) que recorreremos de forma mais contundente. Especialmente às tipologias corporais propostas por Arthur Frank, cujas algumas delas se mostraram interessantes quando colocadas em diálogo com os corpos-personagens-protagonistas mutarellianos.

Observar o corpo a partir da sociologia significa dizer que é pensá-lo a partir da “compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários” (LE BRETON, 2007, p.7). Em sentido semelhante, Grosz (2015, p.84) diz que “o corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas”. Guacira Lopes Louro (2004, p.75) lembra que os corpos carregam marcas determinadas nos “lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo”. Consonantemente, Frank (1991, p.48, tradução nossa) sugere que “os corpos existem entre os discursos e as instituições”<sup>14</sup>; mais que isso, para ele, os corpos “não surgem fora dos discursos e das instituições; eles emergem de outros corpos, especificamente corpos de mulheres”<sup>15</sup> (FRANK, 1991, p.49, tradução nossa). Em sua análise o autor não desconsidera que os corpos empíricos possuem limitações reais, concluindo desse modo que o que chama de *corpo* “é constituído na intersecção de um triângulo equilátero cujos pontos são as *instituições*, os *discursos* e a *corporeidade*”<sup>16</sup> (FRANK, 1991, p.49, grifos do autor, tradução nossa).

---

<sup>12</sup> [...] Turner’s categories prove highly robust in their capacity for ordering empirical materials about the body in society.

<sup>13</sup> I now discuss the literature within a theoretical framework which is both original and analytical, presented as complementary to Turner’s (1984) typology.

<sup>14</sup> I suggest that bodies exist among discourses and institutions.

<sup>15</sup> Bodies, of course, do not emerge out of discourses and institutions; they emerge out of other bodies, specifically women's bodies.

<sup>16</sup> I am calling “the body” is constituted in the intersection of an equilateral triangle the points of which are *institutions*, *discourses* and *corporeality*.

A tríade proposta por Arthur Frank parece-nos de algum modo colaborar na superação do “caráter *ficcional* do corpo” (LE BRETON, 2007, p.32, grifo nosso). Não no sentido de tornar inválida ou imprecisa a afirmação, antes pelo contrário, de reafirmação, pois o verbo superar nesse caso é empregado enquanto auxílio ao pesquisador na compreensão de seu objeto. Ou seja, estabelecendo caminhos; possibilidades que surgem em ter-se presente o corpo enquanto “uma ficção”, mas “ficção culturalmente eficiente e viva”, ou seja, “o corpo é uma linha de pesquisa e não uma realidade em si” (LE BRETON, 2007, p.32-33). Ademais, temos de considerar que “de uma sociedade para outra, a caracterização da relação do homem com o corpo e as definições dos constituintes da carne do indivíduo são dados culturais cuja variabilidade é infinita” (LE BRETON, 2007, p.30). Além disso, quanto ao desafio de compreender o que é o objeto corpo e sua existência, também precisamos observar que “o corpo é um processo, uma recursão hermenêutica de oposições que se encontram em perpétua reconstituição”<sup>17</sup> (FRANK, 1991, p.47, tradução nossa), ou seja, “o governo do corpo nunca é mais do que uma ordem provisória”<sup>18</sup> (FRANK, 1991, 47, tradução nossa). Por conseguinte, Le Breton (2007, p.8) lembra que “emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural” e, a fim da superação de algumas das ambiguidades que envolvem o referente corpo, “uma das primeiras preocupações do sociólogo consiste em identificar a ‘natureza’ do corpo cujas lógicas sociais e culturais pretende questionar” (LE BRETON, 2007, p.31).

Que corpo pretendemos discutir nesta seção, então? A essa altura precisamos especificar de quais corpos estamos falando aqui. Na introdução deste trabalho apresentamos as obras pelas quais decidimos pesquisar as narrativas – os romances – de Lourenço Mutarelli. Temos ali uma exposição genérica das três publicações pesquisadas; neste capítulo iniciaremos nossa “entrada” de maneira mais efetiva a elas. Deste modo, os corpos mutarellianos dos quais temos falado tratam-se dos corpos – ou representação dos corpos das personagens (corpos-personagens) habitantes nestas respectivas obras. Dito isto, surgem novas perguntas: que corpos habitam estes romances? Quais suas características? Seus comportamentos? Qual o espaço social em que se encontram estes corpos? Quais destes corpos-personagens concentram nossa maior atenção?

Dentre outras características que dispõe ao corpo, David Le Breton (2007, p.7) lembra que “moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor

---

<sup>17</sup> The body is process, a hermeneutic recursion of oppositions which are themselves in perpetual reconstitution.

<sup>18</sup> The government of the body is never more than a provisional ordering.

semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”. Nesse sentido, é importante observar quais espaços sociais constituem a literatura mutarelliana. Talvez a descrição feita pelo padrinho e prefaciador do autor em sua estreia na literatura com *O cheiro do ralo* (Devir, 2002), o escritor Valêncio Xavier, permaneça válida e com alcance a toda a obra que se seguiu. Para Xavier, a narrativa de Lourenço Mutarelli “faz uma descrição visual com uma prosa urbana moderníssima, que podemos chamar de um neorrealismo citadino, e, ao mostrar o dia a dia do zé-povinho paulistano, nos dá uma visão do povo brasileiro” (XAVIER apud MUTARELLI, 2011, p.7).

Os corpos-personagens mutarellianos ocupam o espaço urbano. O espaço urbano de São Paulo, especialmente. Das narrativas aqui analisadas tão somente *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* não tem como espaço a capital paulista (pelas razões apresentadas na Introdução desta dissertação). Todavia, se o espaço geográfico não é o mesmo, os espaços sociais que o protagonista deste último romance frequenta em Nova Iorque não diferem muito dos bares estilo “pé-sujo” os quais frequentam os corpos-personagens paulistanos de Mutarelli. Além disso, há de se dizer que no trecho final da narrativa o protagonista George virá ao Brasil embebedar-se em botecos mato-grossenses enquanto conta histórias de ETs.

Em *O Cheiro* a ação fragmentada e visual ocorre em dois ambientes predominantes ao longo da narrativa. A sala do antiquário por onde desfila um amálgama de corpos-personagens que entram e saem da loja de quinquilharia – além do próprio narrador. Esse espaço é marcado pela claustrofobia sempre citada nas obras mutarellianas, do banheiro desta sala, especificamente do seu ralo, provém a ação ou o questionamento existencialista do romance: “esse ralo a quem eu mesmo dei vida. Esse ralo é para onde projetei o escuro que sou [...] O ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser, outro ao interno do mundo” (MUTARELLI, 2011, p.170). O narrador, um cínico desprovido de escrúpulos – já não sabe se o fedor - a degradação de tudo - vem dele ou do ralo entupido. Essa dúvida constituirá o conflito da narrativa. Uma narração num estilo *action and cut*, que remete à linguagem do cinema ou da televisão, o zé-povinho paulistano desfila, via de regra, em busca de dinheiro pela troca de alguma velharia com história. Implícito aos corpos-personagens que adentram à loja é que, independentemente de quais sejam suas histórias, são corpos-personagens em ou com alguma vulnerabilidade. A loja é onde tudo acontece; junto do apartamento de luz sombria em que o homem parecido com o cara da Bombril vive e passa o tempo vagaroso dos finais de semanas; sempre solitário. Ali elucubra sobre sua postura – e conversa com um olho de vidro pelo qual passa a reconstituir o pai

simbolicamente – e assiste aos programas de televisão a cabo. Afora estes dois espaços, há o bar em que conhece “sua *Rosebud*” e onde surge a fixação pelo *derrière* da moça. O espaço, óbvio, popular, com seus lanches gordurosos propícios à escatologia que acabam impulsionando.

Os bares na obra de Mutarelli serão sempre os da estética do “pé-sujo”. Esses botecos também serão visitados pelos corpos-personagens de *O grifo de Abdera*. Serão locais de encontro entre os múltiplos do narrador – que curiosamente é Mutarelli, como já mencionamos brevemente sobre o livro na Introdução deste trabalho. Aqui também o cenário é a cidade de São Paulo. Há vários espaços popularescos, entre eles o de uma escola pública, “Fases”, cujas paredes “são todas manchadas e cheias de rachaduras. Os móveis são velhos. O avental dos funcionários, amarelado” (MUTARELLI, 2015, p.25), e que, na escatologia das personagens mutarellianas, será renomeada por alunos desinteressados e professores angustiados como “Fezes”. Também a pensão podre de onde Oliver Mulato é “resgatado” por Gilda. Um cortiço. O espaço urbano e mundano habitado por vidas mundanas – é marcado sempre pelo “martelo” mutarelliano de que “*a vida é tão desnecessária*”. Também vale frisar aqui os passeios de Oliver, o duplo, pelas zonas de prostituição em espaço público. Os espaços que percorrem as personagens mutarellianas, portanto, mais que urbanos, são espaços que se situam no limiar entre o popular, o “pé-sujo” e o degradado. São espaços mundanos observados pelos narradores sempre pelo viés da opressão e do claustro que estes espaços implicam a si e aos demais.

Realizada a breve contextualização dos espaços sociais em Mutarelli, podemos então partir aos corpos-personagens que os habitam. Teremos em suas narrativas corpos-personagens masculinos e femininos. Corpos-personagens presumidamente heterossexuais – em constante ação (ou atividade) sexual. Nas narrativas pesquisadas neste trabalho, em um único momento as relações sexuais vão além da heterossexualidade. “Então, de repente Paul largou o corpo sobre a moça quase a esmagando e, enquanto ela arriou, Paul tentou abocanhar o bigulim do amigo” (MUTARELLI, 2018, p.73). O evento considerado como “incidente” pelo protagonista de *O filho mais velho de Deus*, George, marca o fim de sua relação de amizade com Paul e das noites promíscuas de sexo a três. Afora este momento, todas as demais relações são pautadas pela heterossexualidade. Desse modo, percebemos, portanto, nas narrativas mutarellianas, corpos-personagens masculinos e femininos fortemente marcados pela relação binária (ou dualista) entre homem e mulher. Essas relações dualistas estão implicadas e constituídas de muita simbologia.

Nesse momento, voltaremos à questão sobre quais corpos-personagens concentramos nossa discussão neste trabalho, os corpos-personagens-protagonistas. Contudo, não se pode olhar para esses corpos-personagens-protagonistas, todos masculinos, abjetos e com suas fixações sexuais recorrentes, sem falar como a partir destes corpos-personagens o feminino está constituído em Mutarelli. A mulher, o feminino, estará sempre construída pelo olhar do homem. Esse olhar, de modo geral, não apenas coloca o feminino como mero objeto de desejo, mas também enquanto produto de consumo,

Tá legal. Tá certo. Então vai:  
Eu seria capaz de pagar.  
Pagar? Pagar para quê?  
Pagar para que você tire a roupa.  
O que você pensa que eu sou?  
Ela fala ironicamente. Meio rindo.  
Uma puta. Eu não sei brincar.  
Uma vagabunda.  
Ela finge indignação.  
[...]  
Quanto você pagaria para me ver? Quanto você pagaria para eu me rasgar para você? De quatro, com a bunda empinada?  
Toma, toma. Abro a gaveta e começo a jogar dinheiro em cima dela.  
(MUTARELLI, 2011, p.119-120).

As mulheres em *O Cheiro do ralo*, por exemplo, não são mais que objetos dos fetiches e das taras do protagonista-narrador. Estão elas à mercê de seu poder, como a relação com a personagem Balanga que trataremos ainda nesta seção. Em alguns casos a mulher é sequer um corpo inteiro. Para o narrador é como se esta fosse apenas um pedaço. É o caso de Rosebud, cujo único interesse do narrador é a bunda e a fixação que esta causa nele. A bunda é transformada explicitamente em objeto de desejo. “Esta bunda que tanto sonhei. Agora está aqui ao meu lado. Nua. Liberta. Mas não sabe o que faz. Imagino poder ver esta cena do alto, este retrato patético, do patético dessa nossa miserável condição” (MUTARELLI, 2011, p.172), diz o narrador, para em seguida compará-la à promessa de um quadro de que trata Jorge Luis Borges em seu poema “The unending gift”, “Sigo Borges, ao não ter, o quadro se torna incessante, ilimitado” concluindo e concordando que “há na promessa algo imortal” (MUTARELLI, 2011, p.173). A conquista da bunda leva-lhe a certo vazio, como o experimentado em suas sessões onanistas. Por fim, a constituição do corpo-personagem feminino como objeto parece ficar ainda mais nítida “e, assim, mais uma coisa a bunda se

torna. Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado” (MUTARELLI, 2011, p.173). O corpo não mais que uma coisa.

A mulher-objeto em *O grifo* será Marina, “ah, Marina, Marina, Marina [...] a personificação do desejo [...] o que torna Marina ainda mais desejável é que ela parece não se dar conta do quanto é gostosa. Parece que Marina não percebe a desproporção de seus órgãos sexuais” (MUTARELLI, 2015, p.70-71). O olhar objetificador é persistente, “queria apenas trepar com ela. Nem que fosse só uma vez em toda a sua vida. Ele só queria poder desvendar aquela mulher-monumento e fodê-la feito um cachorro” (MUTARELLI, 2015, p.82).

Em *O Filho mais velho de Deus* o olhar masculino para o feminino não é diferente. As mulheres – todas elas – espécies de *pin ups* popularescas a incendiar o desejo dos corpos-personagens masculinos, como a primeira visão de George de Sarah/Trudy em que “consegue constatar a imensidão de suas tetas. A cintura fina. Os lábios carnudos” (MUTARELLI, 2018, p.159). A visão “aquece seu cérebro e dá um calorzinho no peito também. E na boca do estômago. E no bigulim” (MUTARELLI, 2018, p.159). Nesse romance as mulheres reproduzem a busca pela primeira experiência sexual com Sarah Jane que ia dar, mas só a bunda. Quando as mulheres não reproduzem este imaginário, caso da esposa Sheryl, jocosamente chamada de Spok, o distanciamento se torna inevitável. Assim, “as únicas mulheres com quem nosso George foi homem mesmo, pra valer, foi com prostitutas” (MUTARELLI, 2018, p.70). A prostituta, nas palavras de Luce Irigaray, “implicitamente tolerada, explicitamente condenada” (IRIGARAY, 2017, p.207), é então para George um uso em que se troca, assim, “por já ter sido usado [é] que o corpo da mulher tem preço. No limite, quanto mais ele serviu, mais ele vale” (IRIGARAY, 2017, p.207). Nesse sentido, o que Irigaray quer demonstrar é que mesmo na relação com a prostituta – e na prostituição – a mulher teve sua natureza consumida e “tornou-se mais uma vez um simples veículo da relação entre homens” (IRIGARAY, 2017, p.207). Essa percepção pode nos ser interessante.

A constituição do feminino nos romances de Mutarelli está alienada e outorgada ao masculino. A mulher e sua sexualidade, tal como explícito nos corpos-personagens-protagonistas, é simbolizada pelo homem. O homem aqui, espécie de macho primitivo escancarado pelas palavras naturalistas que expressa. Tendo isto em vista, cabe aqui refletir sobre o que diz Arleen B. Dallery (1997, p.62) partindo das discussões de MacKinnon (1981) que “se a sexualidade da mulher não existe como um fato social independente — se é o produto das projeções masculinas — então a mulher não existe”. Em

sua argumentação Dallery (1997, p.63) lembra que “mesmo quando o discurso é "sobre" mulheres, ou quando as mulheres são os sujeitos que falam, elas ainda o fazem de acordo com códigos falocráticos”. Reforça que “as práticas discursivas masculinas ou falocêntricas têm historicamente moldado e demarcado o corpo da mulher para ela mesma. Na verdade, o corpo da mulher é excessivamente determinado” (DALLERY, 1997, p.69). Não seria o caso, portanto, de se questionar ou mesmo perguntar se nos romances mutarellianos há corpos-personagens femininos? Se não são as mulheres em suas narrativas meras projeções dos desejos de seus corpos-personagens masculinos? Talvez não seja absurdo dizer que nas narrativas mutarellianas as mulheres não existem. Que tudo não passa de uma relação de/entre e sobre homens.

Aventar a possibilidade da não existência do feminino nas narrativas mutarellianas em virtude de serem todas elas projeções dos desejos dos protagonistas e por eles simbolizadas, leva-nos novamente à questão de qual corpo terá a atenção concentrada neste trabalho. Desde a elaboração do nosso projeto, o recorte proposto é o de analisar os protagonismos em Mutarelli. Portanto, os corpos que aqui serão discutidos com maior atenção serão os corpos-personagens-protagonistas. São eles que abjetam, que têm impressos em si as fixações e as paranoias. São marcados pela radicalidade. Corpos que sofrem permanentemente seus pequenos apocalipses, que os levam a uma visão radical da própria existência. Para além disso, são os corpos cuja relação para com outros corpos existe sempre através do conflito. Queremos então entender um pouco destes corpos-personagens-protagonistas. Neste sentido, embora não concentremo-nos nos corpos-personagens femininos, estes, por sua vez, da forma como estão dados nas narrativas estudadas, serão fundamentais na compreensão dos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos já que, conforme lembra David Le Breton (2007, p. 65), “a condição do homem e da mulher não se inscreve em seu estado corporal, ela é construída socialmente”.

Pensando nessas construções sociais, por conseguinte, devemos lembrar que “constituir o corpo envolve o trabalho prático de formular um dentro e um fora, e desenvolver uma prática corporal em que dentro e fora se reproduzam”<sup>19</sup> (FRANK, 1991, p.46, tradução nossa). Daqui para frente tentaremos fazer esta constituição dos corpos-personagens-protagonistas nas narrativas de Lourenço Mutarelli. O corpo-personagem-protagonista nos romances mutarellianos é um corpo masculino cuja idade

---

<sup>19</sup> Constituting the body involves the practical work of formulating an inside and outside, and developing a bodily practice in which inside and outside reproduce each other.

regula com a do próprio autor quando da escrita da obra. Esse homem será essencialmente uma figura solitária e como vimos, expressando sempre um grande desencanto com a vida. Em *O cheiro do ralo*, esse homem vive sozinho e passa o tempo entre botecos, a sala de seu antiquário e o apartamento vazio e pouco iluminado em que passa os finais de semana. É um misantropo que procura sempre reforçar sua aversão ao social: “eu sei o que Freud falou sobre o medo. Sei o que falou dos fantasmas. Os fantasmas são a culpa. Mas eu desconheço esse sentimento. Eu não gosto de ninguém, nunca gostei [...] isso não é a porra do conto de natal” (MUTARELLI, 2011, p.34). O narrador não nomeado de *O cheiro do ralo* inicia outra trajetória comum aos corpos-personagens masculinos de sua literatura. Todos eles homens separados, cujos relacionamentos com o feminino chegam ao fim de forma conturbada. Neste romance o corpo-personagem-protagonista não somente rompe o noivado a um mês do casamento “com os convites na gráfica” (MUTARELLI, 2011, p.22), como se regozija ao fazer “Ela” humilhar-se. “Ela diz: Me possui. Eu te amo, querido. Mesmo que você não me ame, mesmo que haja uma vadia entre nós, vamos nos casar. Eu aceito. Eu aceito tudo. Eu deixo você vir por trás” (MUTARELLI, 2011, p.22).

Já Oliver Mulato de *O grifo de Abdera*, é um homem cuja contusão no joelho inicia sua derrocada sonhando-lhe a seleção de voleibol e legando-lhe uma carreira de professor de educação física, espécie de atestado de seu fracasso. Oliver surge na trama morando em um quarto de pensão insalubre após a separação de Martha que “ganhava o triplo como gerente administrativa de um laboratório multinacional” (MUTARELLI, 2015, p.18). Entretanto “tudo ia bem. Até o Diabo mostrar suas verdes pernas” (MUTARELLI, 2015, p.18). Ele conhece Martha já depois da contusão, da transição do jovem extrovertido e que fazia sucesso com as mulheres para o homem com a autoestima abalada. Foi nesse momento que conheceu Martha, a quem teve de batalhar para conquistar. No exato momento em que “aquele cara extrovertido começou a ter uma vida mais interna” e quando “os livros acabaram convencendo Oliver de que a vida não deve ser celebrada” (MUTARELLI, 2015, p.19). A relação de Oliver com Martha é então resumida:

No terceiro encontro íntimo Martha engravidou. Casaram e viveram juntos até as vésperas das bodas de prata. No ano passado, Martha o deixou. No ano passado Oliver perdeu um dente da frente. No ano passado Oliver foi demitido. No ano passado Oliver trocou tudo o que tinha por um quarto de pensão na rua França Pinto, Vila Mariana. Nem banheiro havia no quarto. (MUTARELLI, 2015, p.19).

Foi nesse mesmo período que “Oliver começou a *hablar español* e reproduzir filmes pornôns alemães e franceses” (MUTARELLI, 2015, p.19). O *hablar* de Oliver, nesse caso, é a manifestação do Transtorno de Tourette que o faz proferir palavras obscenas em espanhol: “Su padre tiene la polla suave y tu madre tiene el culo peludo y usted no nació, tu madre te cagaste” (MUTARELLI, 2015, p.24). Todavia, é preciso reforçar a duplicidade dos corpos-personagens-protagonistas em *O grifo de Abdera*. “Apesar do protagonista desta história ser Oliver, vou ter que falar de mim muitas vezes” explica o narrador, Lourenço Mutarelli, “afinal, também sou ele” (MUTARELLI, 2015, p.19). No romance o corpo-personagem-protagonista está duplicado, fenômeno visto por Freud (2019, p.67-69) como “a identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar de seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu”. Devemos considerar, inclusive, as consequências do fenômeno do duplo ao corpo, “o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações” (FREUD, 2019, p.67-69). Outro elemento interessante sobre Oliver é que diferentemente de *O cheiro do ralo*, em *O grifo* o corpo e o funcionamento deste corpo, do corpo-personagem-protagonista, é descrito de forma mais explícita ao leitor. As características, marcadas pelas “deficiências” traumáticas são trazidas pelo narrador. O joelho. Os dentes. Dentre os corpos-protagonistas analisados será aquele a ser mutilado.

O terceiro<sup>20</sup> corpo-personagem-protagonista aqui discutido possui três nomes. Três homônimos. Charles/Albert/George. Ao chegar em Nova Iorque “Albert só queria uma nova vida” (MUTARELLI, 2018, p.16). O corpo-personagem-protagonista abandona a vida medíocre que levava em Minneapolis onde tinha um trabalho mediano para se envolver com um grupo secreto cujos “fundos vêm de políticos, igrejas protestantes, famílias ricas que não confiam no governo e acreditam em conspirações” (MUTARELLI, 2018, p.28). É quando o protagonista acaba mexendo com “algo que envolvia o governo e a Igreja. O governo, a Igreja e répteis” (MUTARELLI, 2018, p.29). Antes dessa nova jornada, em seu passado como Charles Noel Brown, nome que lhe conferiu o apelido também homônimo de Peanuts, sofrera com alcoolismo e era casado com Sheryl. “Quando bebia, ficava agressivo. E repetia as coisas. Sheryl, sua esposa, reclamava muito disso” (MUTARELLI, 2018, p.34). No caso de

---

<sup>20</sup> Observamos os duplos em *O grifo de Abdera* como “um” corpo-personagem-protagonista

Charles/Albert/George é importante observar como ele acaba procurando em todas as mulheres sua primeira experiência sexual com Sarah Jane. Sheryl talvez fosse o oposto de suas idealizações. “Ele, que sempre teve uma tara por peitos grandes, acabou se casando com ela. Sheryl não tem peito nem homônima [...] nem quadril. E na primeira recaída Ele disse tudo isso a ela” (MUTARELLI, 2018, p.34). Na verdade, o que podemos perceber é que George parece-nos uma versão repetida dos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos, geralmente resumidos a esta situação “[...] Ele estava vivendo sozinho num flat, já não tinha mulher ou amigos. Não andava mais com Paul, e no fundo, no fundo, como diria seu pai, a vida vinha sendo bastante desnecessária” (MUTARELLI, 2018, p.60).

Lourenço Mutarelli diz ser minimalista na construção e constituição de seus personagens. “Tento dar o mínimo possível para que de alguma forma os leitores completem isso” (CANAL ARTE 1, 2019). Isso pode ser percebido quando as características físicas de seus personagens nem sempre são dadas de forma explícita. Não raro os corpos-personagens-protagonistas acabam sendo descritos por outros corpos-personagens. Isso nos parece mais evidente em *O cheiro do ralo*. “Ela me disse que eu parecia com o cara do comercial da TV” (MUTARELLI, 2011, p.11). “Nossa! O senhor está amarelo” (MUTARELLI, 2011, p.71). “O senhor parece com aquele cara do comercial do Bombril” (MUTARELLI, 2011, p.68). O protagonista não apenas tem a identidade diluída na ausência de um nome, como suas feições são de certo modo transmorfas – evocando também o duplo. Em determinado momento alguém lhe diz “Nossa, você parecia outro. Você se transfigurou” (MUTARELLI, 2011, p.148). A natureza transmorfa do corpo-personagem-protagonista se torna evidente na seguinte passagem:

Essa cara que o senhor usa não é sua.  
Jura?  
Essa cara é a do comercial.  
É uma máscara que eu uso.  
É porque o senhor não tem cara. É máscara mesmo. Se tirar, fica só um buraco. (MUTARELLI, 2011, p.158-159).

A transfiguração corpórea nas narrativas mutarellianas é recorrente. Também a veremos em *O filho mais velho de Deus*: “e, depois de duas horas pisando a cidade e divertindo as pessoas com sua cara disforme, George entra no café Europa” (MUTARELLI,

2018, p.47). No caso desse romance, a figura transmorfa não está reduzida apenas ao protagonista. “E Sarah assume outra forma. Gelatinosa. Translúcida. De aparência úmida e pegajosa” (MUTARELLI, 2018, p.271). Transmorfia que no duplo é uma presença constante, haja visto que o Eu encontra-se duplicado em um Outro ou muitos Outros como no caso de *O grifo*.

Vejamos que até este momento conseguimos traçar algumas características comuns aos corpos-personagens-protagonistas de Mutarelli. Este breve esboço permite-nos avançar um pouco mais na ação de compreensão desses corpos. Essa tarefa a partir de agora estará ainda mais alicerçada nas proposições de Arthur Frank. Ele propõe (1991, p.51) “quatro perguntas que o corpo deve fazer a si mesmo ao empreender uma ação em relação a algum objeto”<sup>21</sup>, sendo que “essas perguntas fornecem os quatro contínuos dentro dos quais os tipos de uso do corpo podem ser conceituados”<sup>22</sup> (FRANK, 1991, p.51, tradução nossa). Por meio destas perguntas é que o Frank (1991) gera a matriz para sua tipologia dos corpos a partir das quatro dimensões propostas: controle, desejo, relacionamento com os outros e autorrelacionamento. Essas dimensões levam então aos *tipos* propostos “o corpo *disciplinado*, o corpo *espelhado*, o corpo *dominante* e o corpo *comunicativo*”<sup>23</sup> (FRANK, 1991, p.53, grifos do autor, tradução nossa). Devemos, todavia, ter sempre em consideração a lembrança de Frank (1991, p.53, tradução nossa) que “nenhuma teoria baseada em uma tipologia de tipos ideais jamais capturará a riqueza do mundo empírico”<sup>24</sup>, de modo que encontraremos possíveis limitações. Além disso, a lembrança deve ser feita para que não tomemos nossa argumentação como uma verdade, mas sim, observação de possibilidades que podem ou não ser confirmadas; estando elas sempre em discussão.

A primeira dimensão citada por Frank é a do controle. Nessa dimensão “o corpo deve se perguntar quão previsível será seu desempenho”<sup>25</sup> (FRANK, 1991, p.51, tradução nossa). O autor lembra o controle e previsibilidade dos heróis épicos quanto a seus corpos, “o que os torna heróis é que seus corpos são totalmente previsíveis para eles, enquanto para nós, mortais, as performances do corpo apresentam um grau maior de contingência”<sup>26</sup> (FRANK, 1991, p.51, tradução nossa). Pensando na dimensão do controle proposta por Frank, podemos

---

<sup>21</sup> I propose four questions which the body must ask itself as it undertakes action in relationship to some object.

<sup>22</sup> These questions then provide the four continua within which types of body usage may be conceptualized.

<sup>23</sup> [...] These are: the *disciplined* body, the *mirroring* body, the *dominating* body, and the *communicative* body.

<sup>24</sup> [...] no theory based on a typology of ideal types will ever capture the richness of the empirical world.

<sup>25</sup> The body must ask itself how predictable its performance will be.

<sup>26</sup> What makes them heroes is that their bodies are utterly predictable to them, while for us mortals the body's performances present some greater degree of contingency.

então nos questionar qual a posição dos corpos-personagens-protagonistas em Mutarelli em relação a esta dimensão. Quão previsível será o desempenho destes corpos? Tendo em vista o que vimos até agora, a própria rendição destes corpos ao abjeto e o afastamento destes do modelo do herói épico, podemos insinuar que a previsibilidade não seria um de seus atributos. A dimensão do controle será relevante, por exemplo, para o corpo disciplinado. Disciplina, entretanto, não é algo que podemos encontrar nos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos: “Quase nem dá tempo de abrir a porta. Corro ao banheiro. Devolvo. Esvazio os intestinos. Grosso e delgado. Esse lanche ainda me mata” (MUTARELLI, 2011, p.29). Nos romances de Mutarelli a escatologia fecal é sempre uma das formas de indisciplina do corpo: “deixa a roupa sobre a pia e inutilmente senta no vaso e tenta defecar. Ele sabe que tem algo errado. Vem cagando fino” (MUTARELLI, 2018, p.40). No caso de George, outro exemplo da indisciplina de seu corpo é que “há alguns meses Ele está sofrendo de disfunção erétil. O pau só fica duro na base” (MUTARELLI, 2018, p.42). O corpo-personagem-protagonista mutarelliano é, portanto, imprevisível e indisciplinado.

A segunda dimensão segundo Arthur Frank é a do desejo (1991, p.51, tradução nossa) “aqui a questão é se o corpo está sem ou produzindo desejo”<sup>27</sup>. Assim como as outras dimensões possuem seus pontos de inflexão, nesta se dá no “momento no qual ao final do contínuo se volta para o outro”<sup>28</sup> (FRANK, 1991, p.51, tradução nossa). Citando Luc de Heusch (1989) Arthur Frank (1991, p.51, tradução nossa) fala da mitologia dos corpos de reis africanos, em que “ele igualmente produz seus próprios desejos, que vão para o excesso. A este corpo nada é negado, até que no auge de seu excesso seja ridicularizado e finalmente sacrificado”<sup>29</sup>. Em nossa análise das narrativas de Lourenço Mutarelli cremos que outro fator relevante para a nossa análise é quando diz que “a cultura do consumo torna o problema do desejo agudo”<sup>30</sup> (FRANK, 1991, p.51, tradução nossa). A sociedade do consumo e a condição pós-moderna estarão presentes no decorrer desta dissertação. Sobre a dimensão do desejo, convém ainda dizer que “nenhum desejo é insatisfatório e... nenhum desejo pode ser plenamente satisfeito”<sup>31</sup> (SCHWARTZ apud FRANK, 1991, p.52, tradução nossa), lembrança pertinente quando posta em diálogo com as narrativas ora estudadas e na citada referência a Borges em *O cheiro*.

---

<sup>27</sup> Here the question is whether the body is lacking or producing.

<sup>28</sup> [...] its flip-point, or the moment at which one end of the continuum resolves back into the other.

<sup>29</sup> It equally produces its own desires, which run to excess. This body is denied nothing, until at the culmination of its excess it is mocked and ultimately sacrificed.

<sup>30</sup> Consumer culture makes the problem of desire acute.

<sup>31</sup> [...] ‘no desire is unfulfillable and... no desire can be fully satisfied.’

O desejo é uma dimensão importante ao analisarmos os corpos-personagens-protagonistas mutarellianos. Como já pudemos perceber, a produção do desejo está radicalizada nesses corpos. Poderíamos dizer que chegam a remeter um desejo primitivo, solto das amarras culturais. O desejo dos corpos-protagonistas trilham a transgressão, rumam para o abjeto. Um desejo que não pode ser controlado,

Ela vai. Sem que ninguém perceba, tiro o olho do bolso. O deixo escondido em minha mão. Direciono para sua bunda. Hoje a calça é de lycra.

Putaquepariu.

[...]

Ela vira. Dessa vez ela empina mais o rabo. Aperto bem forte o pau. Nisso ela vira o rosto em minha direção. Me flagra. Minha cara não pôde esconder. Ela solta um sorriso. Meu pau quase não cabe nas calças.

[...]

Você. Esse teu corpo. É perfeita. Você é um sonho. O paraíso é você. Essa tua bunda é demais.

Ah! Só a bunda?

Não. Você todinha.

[...]

Com a mão no pau faço um vai e vem.

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

Lava a lata demoradamente. A pia é baixa.

A bunda empina até não poder mais.

Ejaculo com força. Até fecho os olhos. (MUTARELLI, 2011, p.42-44).

O desejo irrefreado é uma marca recorrente nos três corpos-protagonistas mutarellianos analisados nesta pesquisa. Em *O cheiro do ralo* o protagonista não se nega a nenhum de seus desejos. Mais do que isso, usa todas as ferramentas que lhes são possíveis para satisfazê-los. No decorrer do livro transará com diferentes mulheres. Todas essas relações são marcadas pela autoridade do poder ou pela relação de consumo. Relação de consumo como vimos no caso de George, de *O filho*, única em que ele então é capaz de sentir-se homem de verdade. Oliver, em *O grifo*, também procura uma prostituta de rua para satisfazer seus desejos: “Na segunda-feira depois do expediente, Oliver levou a puta grávida para estrear a casa” (MUTARELLI, 2015, p.223). Outro aspecto relevante na questão dos desejos destes corpos-personagens-protagonistas é o onanismo, a masturbação: “George não se aguenta. Tira o pau pra fora e bate uma punheta ali mesmo, no carro. E Ele esporra muito no tapete de plástico do veículo. Então ele apoia a cabeça no volante e é tomado por um vazio, Um vazio tão vazio” (MUTARELLI, 2018, p.223). Notemos que o vazio recorrente,

citado após a realização dos desejos dos corpos-personagens-protagonistas de Mutarelli, resulta menos em satisfação e sim neste vazio que de certo modo dialoga com o efeito que sente ao enfim ter sua “Rosebud”. Parece sempre voltar ao “presente” do poema de Borges. A realização, então, em vez de satisfazer, leva justamente ao contrário. Nenhum desejo pode ser plenamente satisfeito.

Retomando a fala de Frank (1991, p.51, tradução nossa) sobre os corpos de reis africanos, “a este corpo nada é negado, até que no auge de seu excesso seja ridicularizado e finalmente sacrificado”<sup>32</sup>. Esse é um mito que em duas das três narrativas parece se reproduzir nos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos. Em *O cheiro do ralo* o corpo do cínico narrador será “sacrificado” por uma das mulheres que abusa, Balanga. Em *O Grifo*, quando Oliver retoma as rédeas da vida e a sua autoestima e quando “mal sabíamos que isso tudo era apenas a melhora da morte” (MUTARELLI, 2015, p.225), seu corpo é mutilado por Gilda, que “como que possuída passou a golpeá-lo no rosto” (MUTARELLI, 2015, p.238). Nas narrativas de Lourenço Mutarelli o desejo vem carregado pela obsessão e pelos desfechos trágicos.

A terceira dimensão importante para Arthur Frank é a da relação com o outro. Esta dimensão parte do seguinte questionamento: “o corpo se relaciona consigo mesmo como monádico e fechado em si mesmo, ou como diádico, existindo em relação de mútua constituição com os outros?”<sup>33</sup> (FRANK, 1991, p.52, tradução nossa). Frank usa o exemplo da mulher sagrada medieval enquanto corpo monádico. Já o corpo diádico, constituído na relação com o outro, “conforme descrito por Knauff, entende-se como um meio através do qual o Eu e o outro se conectam”<sup>34</sup> (FRANK, 1991, p.52, tradução nossa). E aqui, especialmente na perspectiva deste trabalho, o dizer de Frank (1991, p.52, tradução nossa) mostra-se relevante na observação dos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos: “como veremos na literatura, no entanto, essa relação diádica pode ser de dominação e força, já que pode ser aberta e comunicativa”<sup>35</sup>. A quarta dimensão é a da autorrelação com o corpo, cuja pergunta a ser feita é se “a consciência corporal associa-se ao seu próprio ser, particularmente à sua superfície, ou se dissocia dessa corporeidade?”<sup>36</sup> (FRANK, 1991, p.52, tradução nossa).

---

<sup>32</sup> This body is denied nothing, until at the culmination of its excess it is mocked and ultimately sacrificed.

<sup>33</sup> Does the body relate to itself as monadic and closed in upon itself, or as dyadic, existing in relation of mutual constitution with others?.

<sup>34</sup> [...] as described Knauff, understands itself as a medium through which self and other are connected.

<sup>35</sup> As we will see in the literature, however, this dyadic relation can be one of domination and force as often as it can be open and communicative.

<sup>36</sup> Does the body consciousness associate itself from that corporeality?

Como dissemos, essas dimensões geram as matrizes para a discussão de Frank e proposição de sua tipologia de uso do corpo. “À medida que o corpo responde a todas as quatro questões de sua relação com o objeto (por exemplo, é previsível ou contingente, etc.), surge um estilo típico do uso do corpo”<sup>37</sup> (FRANK, 1991, p.53, tradução nossa). Todavia, devemos considerar Frank (1991, p.53, tradução nossa), quando diz: “quero enfatizar que esses tipos representam estilos de uso do corpo”<sup>38</sup>. Além disso, é importante considerar “que os corpos empíricos não ficarão muito tempo com um tipo de uso; novamente, a verdade é uma bagunça”<sup>39</sup> (FRANK, 1991, p.53, tradução nossa). Nesse sentido, a partir da noção de que “a verdade” é marcada pela bagunça, podemos considerar Elizabeth Grosz (1992, p.83) quando diz que “deve-se recusar modelos singulares, modelos baseados num tipo de corpo como a norma pela qual todos os outros são julgados” e sim “um campo plural, múltiplo, de ‘tipos’ de corpos possíveis” (GROSZ, 1992, p.83). Tais lembretes são importantes no sentido de que não se propõe aqui que a tipologia possa servir como caixa de aprisionamento. Ela não representa uma totalidade. A própria linguagem de Mutarelli existe exatamente num não-lugar ou num entre-lugar que qualquer tentativa de delimitação de fronteiras será, no mínimo, arriscado.

Desse modo, nossa aproximação à tipologia de Frank com os corpos-personagens-protagonistas dá-se no sentido de observarmos seus respectivos usos e relações. Além disso, como estamos falando em tipos de uso do corpo, isso implica dizer que nossa análise se dá a partir dos usos predominantes desses corpos. Além disso, vale ressaltar que como não é de nossa intenção discorrer sobre a proposta de Arthur Frank, mas sim colocar em diálogo sua teoria com as narrativas pesquisadas, dedicaremos atenção ao tipo de corpo em sua tipologia ao qual os corpos-personagens-protagonistas de Lourenço Mutarelli parecem demonstrar maior aptidão e pertencimento. O que leva-nos a dizer de antemão que o “corpo disciplinado” e o “corpo comunicativo” pouco têm a colaborar ao entendimento dos corpos-personagens-protagonistas estudados neste trabalho.

Resta-nos então duas tipologias de Frank a observar com maior atenção: o “corpo espelhado” e o “corpo dominante”. Pensamos que não se pode desconsiderar totalmente o corpo espelhado deste jogo. O corpo espelhado é previsível, mas por razões distintas do corpo

---

<sup>37</sup> As the body responds to all four of the questions of its object relatedness (e. g., is it predictable or contingent, etc.), a typical style of body usage emerges.

<sup>38</sup> I want to emphasize that these types represent styles of body usage.

<sup>39</sup> Of course empirical bodies will not stay long with one type of usage; again, the truth is a mess.

disciplinado: “O meio do corpo que espelha é o consumo; a partir do consumo, o corpo torna-se tão previsível quanto os objetos colocados à sua disposição”<sup>40</sup> (FRANK, 1991, p.61, tradução nossa). De acordo com o autor (FRANK, 1991, p.61, tradução nossa), “o corpo espelhado se abre para um mundo exterior, mas monádico em sua apropriação desse mundo”<sup>41</sup>. Poderíamos dizer que a apropriação deste exterior é egoica. Não se deve desconsiderar o contexto de sociedade de consumo em que estão inseridos autor e narrativa, tampouco o caráter egoico de seus protagonistas. Todavia, o consumo do corpo que espelha é visto num sentido um tanto distinto do consumo visto em Marx: “O corpo espelhado encontra seu meio paradigmático de atividade no consumo, mas o consumo tem menos a ver com a aquisição material real do que com a produção de desejos”<sup>42</sup> (FRANK, 1991, p.62, tradução nossa). Para este corpo, “o que conta é a produção e reprodução sem fim do desejo, do corpo à imagem do mundo e do mundo à imagem do corpo”<sup>43</sup> (FRANK, 1991, p.63, tradução nossa). É possível que encontremos elementos do corpo espelhado nos corpos mutarellianos. Mas diferentemente do corpo espelhado cujo passeio no shopping traduz-se no próprio consumo, os corpos-personagens-mutarellianos não se satisfazem com o voyeurismo simulacral. Desconfiamos que os corpos predominantemente masculinos e a relação que estes estabelecem com o feminino estão fortemente construídos nos medos e angústias que constituem o corpo dominante.

Para entender o corpo dominante deve-se de antemão compreender que “corpos são, pelo menos na literatura, corpos exclusivamente masculinos. Portanto, é impossível considerar o corpo dominante sem questionar também a construção do corpo masculino”<sup>44</sup> (FRANK, 1991, p.69, tradução nossa). Como vimos, parece-nos que também é do corpo masculino que se tratam as narrativas mutarellianas. Os exemplos trazidos até então reforçam esta perspectiva. De acordo com Frank (1991, p.69, tradução nossa), “entre as quatro dimensões da corporificação, o que conta de forma preeminente para os corpos dominantes é a sua sensação de carência, caracterizada por Gregor como ansiedade e medo”<sup>45</sup>. Neste

---

<sup>40</sup> The medium of the mirroring body is consumption; based on consumption, the body becomes as predictable as the objects made available for it.

<sup>41</sup> [...] the mirroring body is open to an exterior world, but monadic in its appropriation of that world.

<sup>42</sup> The mirroring body finds its paradigmatic medium of activity in consuming, but consumption is less about actual material acquisition than it is about producing desires.

<sup>43</sup> What counts is the endless producing and reproducing of desire, of the body in the world's image and the world in the body's image.

<sup>44</sup> [...] dominating bodies are, at least in the literature, exclusively male bodies. Hence it is impossible to consider the dominating bodies without also questioning the construction of the masculine body.

<sup>45</sup> [...] among four dimensions of embodiment, what counts preeminently for dominating bodies is their sense lack, characterized by Gregor as anxiety and fear.

contexto o autor então enfatiza que “teorizar o corpo dominante é manter a relação entre masculinidade e carência”<sup>46</sup> (FRANK, 1991, p.69, tradução nossa).

A esta altura imaginamos que a relação entre masculinidade e carência nas narrativas mutarellianas já tenha sido percebida. Nas três narrativas pesquisadas neste trabalho temos protagonistas cuja masculinidade está marcada pela carência, a despeito do desejo que produzem seus corpos. George, em *O filho mais velho de Deus*, como vimos, encontra-se sempre em situação de fragilidade perante o feminino. O alcoolismo e a disfunção erétil são reflexos em seu corpo. A impressão que ele tem das mulheres – do feminino – mostra-se construída a partir de elementos isolados. Sarah Jane que lhe deu, mas deu só a bunda por três vezes, e a mãe, “O tempo lhe ensinaria que nem toda mulher é Sarah Jane” (MUTARELLI, 2018, p.41), e então ele passa a conceber que “talvez todas as mulheres sejam como sua mãe. Frias” (MUTARELLI, 2018, p.81). A relação de carência inclusive também aqui está explicitada: “Paul era um misógino. George não. George era um banana. Um banana sem autoestima.” (MUTARELLI, 2018, p.71). Oliver Mulato, em *O grifo*, também tem explicitado o problema de autoestima. Está sempre em posição inferiorizada ao feminino de acordo com suas perspectivas. Sentindo-se nessa posição inferior, seu corpo e seus atos transmitem a degradação cujo reflexo corporal é então os palavrões em espanhol de sua Síndrome de Tourette. De modo algum é coincidência que, ao julgar estar retomando as rédeas de sua vida, o comportamento se extravase através do desejo. As intenções para com Marina, o sexo com a puta grávida e o distanciamento de Gilda, responsável por seu resgate da sarjeta, e que sente-se traída pelo abandono de Oliver são exemplos dessa questão.

A relação entre masculinidade e carência pode nos parecer mais evidente nestes dois livros que em *O cheiro do ralo*. Entretanto, apenas uma impressão superficial pode dar a transparecer que o cínico protagonista de *O cheiro do ralo* de modo algum demonstre carência. Toda a narrativa está demarcada pelas demonstrações de poder deste corpo-personagem-protagonista sobre outros corpos. No entanto, se não explícita, a relação de carência se torna inegável quando se percebe que o homem, em vez de controlar, está sendo controlado. “Ela deveria ser diferente [...] não era para acontecer dessa forma. Ela devia ser mais acanhada, mais coitadinha. Aí eu pagava. Aí ela mostrava a bunda meio contrariada [...] eu tinha o poder e estava no comando. Ela está quebrando as regras” (MUTARELLI, 2011, p.51). O feminino não é aceito pelos corpos-personagens-protagonistas em uma posição que

---

<sup>46</sup> Hence to theorize the dominating body is to entertain the relation of masculinity and lack.

não na de submissão. Em *O cheiro do ralo* essa relação se dá de forma ainda mais radical. Por isso, há no personagem a impressão de tudo estar errado em sua vida após a cena que acaba sendo um dos pontos de inflexão da narrativa. A mulher para qual ele armara a armadilha e havia proposto “o jogo” é que acaba ditando as regras. Ao fim, com ela no controle e ele entregue à luxúria, percebe a inversão das “regras”. “Sou parte vazio [...] ela continua juntando [o dinheiro] [...] quando me olha sorri [...] ela brinca a sério. Eu também não sei brincar [...] sem encanto. Sem graça [...] eu te ligo. Ela Diz. Ela sai” (MUTARELLI, 2011, p.123). Para o protagonista é como se este fato despertasse e fosse responsável pelos seus azares futuros. Um deles, o espancamento coletivo que sofre de clientes prejudicados. Dominação e submissão estão, portanto, impressas nos corpos-personagens mutarellianos.

Para Frank (1991, p.71, tradução nossa), “a qualidade essencial dos corpos dominantes é a construção de seu desejo como falta”<sup>47</sup>, cujo conceito parte da ideia de “falha básica”<sup>48</sup> “que deriva de uma crise no processo de individuação de separação da mãe”<sup>49</sup> (FRANK, 1991, p.71, tradução nossa). Assim, nos corpos dominantes, “quando outra relação diádica é combinada com uma sensação fundamental de falta, o corpo se volta para o domínio dessa outra relação. O outro torna-se um sub-humano”<sup>50</sup> (FRANK, 1991, p.71, tradução nossa). Isso significa que “o corpo dominante precisa procurar outros, como inimigos sub-humanos que pode combater, e através da luta, viver”<sup>51</sup> (FRANK, 1991, p.71, tradução nossa). Não estamos, obviamente, falando de Freikorps<sup>52</sup> nas narrativas mutarellianas, todavia seus corpos-personagens-protagonistas parecem enfrentar a mesma sensação de que “só agora reconhecemos quão pouco em casa estamos dentro de nós mesmos”<sup>53</sup> (THEWELEIT apud FRANK, 1991, p.79, tradução nossa). Assim, “a necessidade de dominar o outro é uma necessidade de controlar a projeção da contingência interna que”<sup>54</sup> amedronta o corpo dominante e, por conseguinte, “o corpo dominante é perpetuamente ameaçado por novas contingências, novos movimentos e, em última instância, nova vida que deve ser reduzida à

---

<sup>47</sup> [...] the essential quality of dominating bodies is the construction of their desire as lack.

<sup>48</sup> Arthur Frank parte do conceito de “falha básica” dos estudos feitos por Balint e Theweleit.

<sup>49</sup> [...] which derives from a crisis in the process of separation-individuation from the mother.

<sup>50</sup> Thus when a dyadic other-relatedness is combined with a fundamental sense of lack, the body turns to domination of that other. The other becomes a ‘subhuman’...

<sup>51</sup> The dominating body needs to seek out others, as subhumans enemies which it can and fight, and through fighting, live.

<sup>52</sup> Em sua análise do corpo dominante, Arthur Frank utiliza como exemplo as relações com o corpo praticadas pelos soldados alemães na Segunda Guerra Mundial. O corpo do Freikorps dado como exemplar de corpos dominantes.

<sup>53</sup> Only now do we recognize how little at home we are within ourselves.

<sup>54</sup> The need to dominate the other is a need to control the projection of the internal contingency which threatens them.

*massa sangrenta*”<sup>55</sup> (FRANK, 1991, p.72, grifos do autor, tradução nossa). Assim, de acordo com Frank (1991, p.73, tradução nossa), “uma vez que a dominação foi adotada como um estilo de uso do corpo, o próprio corpo é reproduzido no meio da força e se torna incapaz de outras formas de ação de relacionamento”<sup>56</sup>. Nisso, parece-nos paradigmática a relação entre o corpo-personagem-protagonista de *O cheiro do ralo* e a personagem também não nomeada, mas repetidamente caracterizada como “Balanga”.

A primeira aparição da personagem já deixa transparente sua condição de usuária de drogas. Vai à loja pela primeira vez e adentra o espaço tremendo, tentando negociar um bracelete cujo preço é regateado pelo protagonista. Ele sabe da origem ilícita do material, usa isto em seu benefício. Do mesmo modo, a condição da jovem é conhecida, bem como o destino do valor que dá em troca do bracelete: “ela treme. Sei que logo ela vai parar de tremer” (MUTARELLI, 2011, p.16). No segundo retorno da garota, Ele observa “até sua cabeça balanga, de tanto tremer” (MUTARELLI, 2011, p.37). No terceiro retorno da jovem à loja, a relação dos dois adentra de vez à dominação e subjugação do outro, esse outro, o corpo feminino da jovem viciada:

Ela entra.  
Ela treme.  
[...]  
Ela não tem nada a oferecer.  
A cabeça balanga  
[...]  
Quer dinheiro, não quer?  
Eu preciso.  
Ela toda balanga.  
Me mostra a bunda, que eu te dou.  
Se eu mostrar, você dá?  
Dou tanto.  
Jura?  
[...]  
Ela abre a calça.  
Ela vira e então abaixa os joelhos.  
Baixa mais. E baixa a calcinha.  
A calcinha também?  
Claro. Senão como é que eu vou ver tua bunda?  
Ela baixa.  
Ela é seca. A calcinha é igual de criança.

---

<sup>55</sup> [...] the dominating body is perpetually threatened by new contingencies, new movement, and ultimately, new life which must be reduced to the ‘bloody mass’.

<sup>56</sup> Once domination has been adopted as a style of bodily usage, the body itself is reproduced in the medium of force and becomes incapable of other action forms of relatedness.

Ela é osso e pele caída.  
Nem na Etiópia poderia ser miss.  
Ela é toda hematomas.  
Posso vestir?  
Não.  
Vira, quero ver a xoxota.  
Ela vira.  
Levanta a blusa.  
Ela levanta.  
Nem ovo frito é.  
Fica assim.  
Quero gozar olhando para você.  
Triste figura.  
Ela treme.  
“Para bailar la bamba.” Canto.  
Pega um pouco de papel no banheiro e vem me limpar.  
O poder é afrodisíaco.  
Ela vai. (MUTARELLI, 2011, p.81-82).

Notemos que, quando o próprio autor usa a palavra “desprezível” para descrever seu personagem, não o faz com exagero. Lourenço Mutarelli, nesta e noutras cenas de sexo, mostra-se capaz de descrevê-las de tal forma abjeta que não há erotismo algum nelas. A situação degradante é retomada no encontro posterior entre os dois. “Não. Obrigar o senhor não obrigou. Mas eu fiz contra a vontade” (MUTARELLI, 2011, p.97) diz ela, “mas assim é que é mais gostoso” (MUTARELLI, 2011, p.97) ele devolve, “isso só se for para o senhor” responde a garota (MUTARELLI, 2011, p.97). Mas o jogo de dominação praticado por ele e as humilhações que impõe não cessam. Há sempre um golpe por vir, “é claro que é para mim. Afinal de contas quem está pagando? Dessa vez faço ela ficar peladinha. É pele e osso para tudo o que é lado. Mando ela virar” (MUTARELLI, 2011, p.97). Não encontraremos melhor exemplo de dominação brutal do masculino sobre o feminino nas narrativas pesquisadas que este. Todavia, não é o único. Em *O cheiro do ralo*, todas as relações dão-se desse modo. Em *o Grifo*, a “fraqueza” de Oliver talvez seja justamente a capacidade de dominar. Seu fracasso com Marina é substituído pelo sexo pago com a prostituta. Ali ele é capaz de dominar. Há de se considerar ainda que, na matrioska de duplos que constituem os corpos-personagens-protagonistas do romance, o encarte com o “fanzine” de Oliver Mulato traz como protagonista O Professor, duplo de Mulato e Lourenço Mutarelli, o narrador. Na narrativa visual, o uso dominante do corpo nos chega através de palavras e de imagens. O mesmo ocorre com George, que, quando não estando em posição dominante, sofre com a disfunção erétil.

Antes de encerrarmos esta seção, talvez seja preciso lembrar que, embora Arthur Frank parta dos costumes do povo Mehináku e dos Freikorps para exemplificar o uso dominante dos corpos, dizendo que o “mundo do corpo dominante é um mundo de guerra”<sup>57</sup> (FRANK, 1991, p.72, tradução nossa) e que “a dominação torna-se assim meio e resultado do corpo guerreiro”<sup>58</sup> (FRANK, 1991, p.73, tradução nossa) isto não implica dizer ou afirmar que esta tipologia seja específica do homem militar ou do homem em guerra. A relação é mais ampla que isso. Sua argumentação fala de um estilo de uso do corpo, que pode ser mais ou menos privilegiado em determinadas situações. Entrementes, como observa o próprio Arthur Frank, a dominação mostra-se um estilo exclusivamente masculino. Para o teórico (1991, p.76, tradução nossa), o que contamina esse masculino “é o medo do corpo de sua dissolução na massa, na inundação, nos fluídos escorregadios que são a mulher”<sup>59</sup>. Talvez por isso não se fale aqui do corpo dominante como característica das mulheres já que “da experiência do sangue vem uma resposta diferente à contingência, uma forma diferente de autorrelacionamento, um alinhamento diferente de desejo, uma construção diferente da díade”<sup>60</sup> (FRANK, 1991, p.78, tradução nossa). Ademais, há de se considerar aqui as estruturas patriarcais constituintes da sociedade e que marcam as personagens de Mutarelli, pois, conforme nos lembra Muriel Dimen, sobre o patriarcado que é, em seu conjunto, um sistema de dominação, mas que “difere de outros sistemas de dominação, como o racismo, a estrutura de classes ou o colonialismo, porque vai direto na jugular das relações sociais e da integração psicológica — o desejo” (DIMEN, 1997, p.46).

Certamente não esgotamos aqui as discussões acerca dos corpos-personagens-protagonistas em Lourenço Mutarelli. Contudo, cremos que podemos demonstrar que a relação diádica que estes produzem com o outro, especificamente com os corpos femininos, realiza-se pela dominação. Nestes corpos o desejo irrefreado se manifesta pela abjeção e na tentativa permanente de saciar tais desejos. Entretanto, a cada dominação, o vazio. A derrocada das sensações e da experiência. A fragilidade é escancarada. Talvez a demonstração, através desses corpos, da falência de um modelo. Ou de modelos. Se tais corpos habitam um universo de/e entre homens, talvez a transgressão e o mergulho nos tabus

---

<sup>57</sup> The world of dominating body is a world of warfare.

<sup>58</sup> Domination thus becomes medium and outcome of the warrior body...

<sup>59</sup> What defiles the soldier male is the body's fear of its dissolution into the mass, the flood, the slippery fluids which are woman.

<sup>60</sup> From the experience of blood comes a different alignment of desire, a different construction of the dyad.

da abjeção seja justamente para encarar os dilemas de modelos de uma masculinidade em crise. Talvez nisso a análise do abjeto possa nos auxiliar na sequência destas reflexões.

### ***1.2 – Do barro tu vieste, ao barro voltarás e/ou “devolvendo ao vaso o que a vida me deu”.***

Creemos que o diálogo até aqui realizado demonstra inicialmente que os corpos nas narrativas mutarellianas são corpos abjetos. Nesse sentido, é preciso considerar que “refletir sobre o abjeto é refletir sobre um paradoxo: ele tanto pode significar um excesso quanto falta” (ANDRADE, 2019, p.116). O excesso é o signo de movimentação dos personagens de Mutarelli, especialmente excesso dos desejos e excesso nos comportamentos corporais, sejam ou não de natureza sexual. A alimentação, como vimos, é um dos exemplos de excessos. Quanto à falta, poderíamos partir daquela que mais está presente em suas personagens. A falta de sentido da própria vida. Parece-nos que as narrativas mutarellianas constroem-se e equilibram-se neste paradoxo, entre a falta e o excesso. Entrementes, devemos considerar o que diz Wellington Furtado Ramos: “o estudo do perverso em literatura se justifica como produtivo, uma vez que a literatura trabalha com o domínio do desejo, da fantasia e o do gozo, próprios do humano” (RAMOS, 2019, p.21). Aqui é preciso pensar a proximidade entre o perverso e o abjeto, já que “a noção de abjeção, tal qual a de perversão, pode ser percebida a partir de seu resgate etimológico” (RAMOS, 2019, p.22). Ademais, partimos também do princípio descrito por Rosana Zanelatto Santos que “o texto literário é um/o espaço privilegiado para embates/debates/combates cujas temáticas expõem o/ao leitor a perversão, a abjeção e a animalidade, despertando, por vezes, celeumas repletas de animosidade” (SANTOS, 2019, p.7). Nesta seção, procuramos justamente analisar como esses embates, debates e combates se estabelecem nos romances de Lourenço Mutarelli. Há nos corpos-personagens que habitam seu universo uma existência que se dá e realiza-se pelo abjeto. O abjeto, talvez, também a expressão da falta e do excesso em relação mútua. Propomo-nos refletir essa relação a partir de agora.

De acordo com Julia Kristeva (1988, p.7, tradução nossa) “há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras rebeliões do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um

fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível, do tolerável, do pensável”<sup>61</sup>. Nossa tarefa nesta seção é, portanto, a de buscar compreender as rebeliões que se apresentam nos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos, os sujeitos que quando tomados pela pela abjeção. Tendo isso em mente, devemos observar Kristeva (1988, p.8, tradução nossa) que “do objeto, o abjeto tem somente uma qualidade – aquela de se opor ao Eu”<sup>62</sup>. Para a autora se o objeto, ao se opor, equilibra o sujeito “na trama frágil de um desejo experimentado”<sup>63</sup> (KRISTEVA, 1988, p.8, tradução nossa), o abjeto, tido como um objeto caído, baixo “é radicalmente um excluído” que “atrai para onde o significado desmorona”<sup>64</sup> (KRISTEVA, 1988, p.8, tradução nossa). Isso implica, de acordo com Kristeva (1988, p.8, tradução nossa), num “certo “Eu” [moi] que se fundiu com seu mestre, um Supereu, lhe enxotou abertamente. Ele está de fora, fora do conjunto do qual parece não reconhecer as regras do jogo”<sup>65</sup>. Longe de uma toalha branca, vai dizer a autora que isto provoca “um sofrimento brutal que o ‘Eu’ acomoda, sublime e arrasado, já que o ‘Eu’ o derrama sobre o pai (paiversão)”<sup>66</sup> (KRISTEVA, 1988, p.8, tradução nossa). Não deixa de ser interessante, portanto, notar como a figura do pai mostra-se tão relevante nas narrativas mutarellianas.

Em *O cheiro do ralo*, seu narrador não nomeado tenta reconstruir o pai a partir do olho de vidro que compra. Tenta dar corpo e identidade a uma ausência reclamada. “Eu já tenho o olho [...] vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi antes que eu o tivesse [...] eu só o imaginei, A vida inteira [...] meu pai, fui eu que inventei” (MUTARELLI, 2011, p.140-141). O pai que em *O grifo de Abdera* adentra o terreno do assunto não esgotado “meu editor não entende que eu recorro no assunto porque ainda não esgotei ele. Ainda estou refletindo sobre isso. Ele falou para eu parar de pôr meu pai nas histórias” (MUTARELLI, 2015, p.52). Aqui uma inflexão interessante, pois o livro, em sua natureza de autoficção, parece sustentar as entrevistas em que Lourenço Mutarelli recorrentemente cita o fato de Luiz Schwarcz, seu editor, ter-lhe aconselhado a dar uma pausa na escrita. Em *O filho mais velho de Deus* paira sobre o protagonista sempre uma sombra “ele também tem a doença do pai” (MUTARELLI, 2018, p.14). Neste livro, o pai notadamente posto enquanto responsável pela

---

<sup>61</sup> Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable.

<sup>62</sup> Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo.

<sup>63</sup> [...] equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado...

<sup>64</sup> [...] lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluído, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.

<sup>65</sup> Un certo “yo” (moi) que se ha fundido con su amo, um super-yo, lo ha desalojado resueltamente. Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer.

<sup>66</sup> Sino uno sufrimiento brutal del que “yo” se acomoda, sublime y devastado, ya que yo lo vierte sobre el padre (padrevérsion).

impressão de George quanto à vida. Do mesmo modo, espelho da repetição do fracasso. Pai e filho com a mesma doença. Para Kristeva (1988, p.16, tradução nossa) “aquele pelo qual o abjeto existe é, pois, um jogado [jeté] que (se) coloca, (se) separa, (se) situa e, portanto, erra, ao invés de se reconhecer, de desejar, de pertencer ou de recusar”<sup>67</sup>. Esse jogado, esse abjeto, “um viajante em uma noite de indescritível fim”<sup>68</sup> (KRISTEVA, 1988, p.16) que nos parece metáfora interessante dos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos.

Do mesmo modo, talvez seja necessário observar ainda o dito por Santos (2019, p.116) que, quando em excesso, “o abjeto é aquilo que ultrapassa limites e abala a ordem: quando é falta, é sempre um devir”. Para a autora “o abjeto paira, portanto, numa zona indecisa, isto é, gravita em torno de um eterno tornar-se e nunca constitui em sujeito. Enquanto e limiar, o abjeto não é considerado sujeito, mas uma coisa, um objeto, um *monstro*” (SANTOS, 2019, p.116, grifos nossos). Tais perspectivas são interessantes se pensarmos que de fato os corpos-personagens mutarellianos existem nesta zona cinzenta cujas constituições do sujeito estão envoltas em névoas, como o exemplo da transmorfia já citado no caso do narrador não nomeado de *O cheiro do ralo*, cujo rosto visto pelos outros personagens é sempre uma feição transmorfa, fluída, cuja descrição possível talvez seja a de um aparelho televisor como problema de sintonia em que canais (e as imagens) se sobrepõem. Como se fossem duplos sobrepostos e intercambiantes. Aos olhares dos outros, geralmente estes corpos-protagonistas são considerados monstros. O devir também está presente, afinal, não podemos desconsiderar que a cada radicalidade expressa pelas abjeções, tenhamos a reiteração do vazio, o vazio que denuncia o não realizado, a falta permanente de um lado e a persistente e interminável jornada de outro.

Retomando Kristeva, quando discorre sobre o impróprio, que também pode ser visto etimologicamente como o impuro, ela inicia falando do “nojo de comida, de sujeira, de dejetos, de lixo. Espasmos e vômitos que me protegem. Repulsa, ânsia que me afasta e me desvia da sujidade, da cloaca, do imundo”<sup>69</sup> (KRISTEVA, 1988, p.9, tradução nossa). As narrativas mutarellianas, ao transgredirem, efetuam o movimento contrário, o de ir direto à “cloaca” do mundo. A cloaca é o mundo ou o mundo é uma cloaca? As epígrafes neste capítulo e as já citadas referências ao ânus nesta dissertação demonstram esse dilema. O ânus, na linguagem

---

<sup>67</sup> Por lo tanto, aquel en virtud del cual existe lo abyecto (jeté), que (se) ubica, (se) separa, (se) situa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar.

<sup>68</sup> Un viajero en una noche de huidizo fin.

<sup>69</sup> Asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura. Espasmos y vômitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundo.

mutarelliana o cu, tal como o pai, é simbologia sempre presente nos seus romances. Em *O cheiro do ralo*, se estabelece o jogo metanarrativo: “eu tenho muito a dizer. Daria um livro [...] o livro da bunda imensa [...] ia ser um romance. Um romance de amor. Ode ao cu” (MUTARELLI, 2011, p.138). Às vezes temos a impressão de que os romances mutarellianos sejam de fato odes ao cu. Uma bunda é a obsessão do protagonista de *O cheiro*. O cu é trazido no decorrer do romance por meio de inúmeras referências da cultura, como a capa de disco do Tom Zé. O cu “como glorioso curso da história” em *O grifo*, ou então o buraco ao qual George não consegue deixar de voltar em *O filho*.

Há também de prestar-se atenção em algumas referências que são trazidas por Mutarelli (2011, p.34): “Bosch pintava um monte de coisas entrando ou saindo do cu. Eu lembro. Eu vi nos quadros de Bosch”. Já em *O filho mais velho de Deus* somos levados ao quadro de Geoffroy de La Tour Landry que representa a vaidade. Nele podemos ver uma jovem que “no canto esquerdo da gravura, penteia os cabelos em seu aposento enquanto no lado direito vemos o Diabo abrindo a bunda com as duas mãos para mostrar o cu” (MUTARELLI, 2018, p.210) e aí a recorrência do imaginário medieval vendo o cu como representação do inferno. O inferno, lar de Lúcifer e de todos os caídos. Lúcifer, o filho abjeto, o mais velho de Deus. No caso de *O filho*, não menos interessante é o desfecho dado a Sarah Jane, mulher que acaba tornando-se a referência de todas as outras mulheres e relações amorosas de George. “Muitas vezes a vida parece ser apenas um castigo” (MUTARELLI, 2018, p.315) reforça o narrador. O abjeto aí é utilizado como se um megafone a gritar tal ideia marcada pelo ciclo e castigo imposto ao cu, no caso ao riso triste e irônico da vida ao saber que “Sarah Jane morreu da monstruosa metástase do câncer que nasceu no buraco da sua bunda” (MUTARELLI, 2018, p.315). No último encontro, ao avistar “imensa massa disforme sobre a cama [...] George não consegue dizer nada. A imagem o violenta. O ofende” (MUTARELLI, 2018, p.314). Neste sentido, vejamos a relação que Kristeva (1988, p.10, tradução nossa) cria entre abjeção e o “cadáver, (cadere, cair), aquilo que irremediavelmente caiu, [que é] cloaca e morte, perturba mais violentamente ainda a identidade daquele que se confronta como um acaso frágil e falacioso”<sup>70</sup>. O cadáver, para a autora, expressão máxima da abjeção.

---

<sup>70</sup> El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediavelmente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aún la identidad de aquel que se le confronta con un azar frágil y engañoso.



**Figura 3:** Gravura “O demônio da vaidade e a coquete”, de Geoffroy IV de la Tour Landry (Fonte: [https://stringfixer.com/pt/The\\_Book\\_of\\_the\\_Knight\\_of\\_the\\_Tower](https://stringfixer.com/pt/The_Book_of_the_Knight_of_the_Tower))

Dos romances pesquisados, não custa frisar, que dentre os protagonistas teremos dois corpos-personagens-cadáveres. Para Kristeva o cadáver também será aproximado ao nojo alimentar, noção mais arcaica do abjeto. “Tanto o dejetivo como o cadáver me indicam aquilo que eu descarto permanentemente para viver. Esses humores, essa imundície, essa merda são aquilo que a vida suporta com muito custo e ao custo da morte”<sup>71</sup> (KRISTEVA, 1988, p.10, tradução nossa). De acordo com a autora, “esses dejetos caem para que eu viva, até que, de

<sup>71</sup> [...] tanto el desecho como el cadáver , me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo.

perda em perda, nada mais me reste, e que meu corpo caia por inteiro para além do limite, cadere, cadáver”<sup>72</sup> (KRISTEVA, 1988, p.10, tradução nossa). Partindo desse ponto Judith Butler (2003, p.190), por exemplo, diz que o abjeto “designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente outro”. Para ela, a despeito dessa expulsão de elementos estranhos, é, todavia, “precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do ‘não eu’ como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que também são os primeiros contornos do sujeito” (BUTLER, 2003, p.190-91). Em Mutarelli os dejetos apresentam-se como uma constante. No decorrer desta dissertação já vimos a ejaculação narrada sempre de forma abjeta pelo autor. Pela masturbação seus corpos-personagens-protagonistas expõem e fazem cair, “cadere”, o fluído abjeto. O sêmen também dejeta. “Um gozo, pois, no qual o sujeito é tragado, mas no qual o Outro, por seu turno, lhe impede de se afogar tornando-o repugnante”<sup>73</sup> (KRISTEVA, 1988, p.18, tradução nossa). Gozo e escatologia, das fendas mutarellianas o abjeto é radicalmente produtivo. Do cu que é o inferno e o buraco do mundo nascem tantos outros, uma busca constante por vida em meio a radical sensação de vazio que preenche suas personagens.

Aliás, no decorrer de nossa argumentação, trouxemos exemplos do escatológico dos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos, de certo modo já antecipando suas abjeções, sendo, portanto, desnecessárias suas repetições. As fezes são signos recorrentes na literatura de Lourenço Mutarelli. O dejetos fecal parece conduzir a uma persistente tentativa de constituição do outro. Do que foi abjetado. Nos três romances, seus protagonistas abjetam ao defecar. Como vimos em alguns exemplos, as fezes em determinados momentos anunciam ao personagem que as coisas não andam bem, “o pau se deformou e George voltou a cagar feito peixe” (MUTARELLI, 2018, p.304). Vemos nas obras pesquisadas seus corpos-personagens-protagonistas vivendo eternamente “no banheiro. Devolvendo ao vaso tudo o que a vida [lhes] deu” (MUTARELLI, 2011, p.111).

Para estes corpos a vida é a própria abjeção que expurgam, mas da qual também se alimentam. Curiosamente parece-nos que em *O filho mais velho de Deus* a abjeção propõe este ciclo antropofágico. Tal relação mostra-se presente no ciclo de vida alienígena com a qual George estabelece relações íntimas. A relação com Sarah/Trudi, a alienígena, gera vinte e três filhotes que serão criados por seus xamãs-padrinhos de Astrum Argentum. O expurgo é dejetos

---

<sup>72</sup> Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, cadere-cadáver.

<sup>73</sup> Por lo tanto un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el Otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante.

e alimento. Nunca é. Um permanente *sendo*. “Mas, como dizem, a intimidade é uma merda, e com o tempo Trudi perdeu o embaraço e passou a se alimentar na frente de George” (MUTARELLI, 2018, p.302). Assim, a alimentação de Sarah-Trudi e que George não achava nada bonito ver, parece radicalizar a própria abjeção. “Era estranho demais para Ele ver a sua garota acorada na sala cagando na mão e depois comendo aquele tolete malcheiroso. Sem a menor cerimônia.” (MUTARELLI, 2018, p.303). Se o abjeto é o Outro expurgado, aí temos, portanto, uma manifestação antropofágica. Na verdade, também um processo autofágico. A cultura alienígena de Trudi alimenta-se do outro, mas esse outro é o Eu abjetado. Aliás, a própria relação entre George e Trudi, um ser alienígena, portanto, destituída do caráter humano, poderia remeter a outras relações abjetas como a zoofilia. Já no Brasil, contando suas peripécias com o ET, George ao descrever sua relação com Trudi faz as devidas diferenciações: “é difícil entender a aparência deles [...] na verdade eles se assemelham mais com anfíbios. Eu não sei se uma lagartixa é réptil ou anfíbio. Para mim parecem mais anfíbios” (MUTARELLI, 2018, p.282). Ele prossegue:

– É o que eu disse. Uma coisa é a aparência, outra é a forma como ela vibra. Se você vence a aparência, bingo! Aí então pode conhecer as maravilhas do Universo. Não dá para descrever o que é tocar e ser tocado por um desses seres. Mas a primeira impressão não é agradável. Eles lembram algumas dessas criaturas que vemos em Star Trek. Um pouco mais gelatinosos e translúcidos. Só que, quando você os toca, ou é tocado por eles, tudo muda. O que a gente prova quando isso acontece é uma sensação de amor. Amor pleno. É difícil explicar. E a aparência é isso. Eles parecem uma mistura de um ser humano sobreposto por uma grande lagartixa meio transparente. Julio, você já amou?  
– Quem nunca amou?  
– É. A gente sempre cai nesse truque,  
– E elas engravidam pela bunda, é isso?  
– Isso mesmo.  
– E ela deu a bunda para você?  
– Ô se deu.  
– Você... a engravidou?  
– Ela deu muito aquele buraco de bunda para mim. Afinal nós nos amávamos. E, é claro, tivemos dúzias e dúzias de ovos.  
– Ovos?  
– É. É assim que as crianças nascem em Astrum Argentum.  
– Que maravilha! Então você tem um monte de filhos?  
– Dúzias e dúzias deles. Eu já fui casado antes, mas minha primeira mulher era fraca. Não podia ter filhos. E então, quem diria? Dúzias e dúzias de filhotes. Meninos e meninas, meio humanos meio lagartos. (MUTARELLI, 2018, p.283).

O excerto acima pode nos dar muito a pensar, assim como traz muitas das repetições em Mutarelli. Vejamos como, por exemplo, o feminino e a fertilidade estão relacionados à força. Trudi, todavia, não é humana. Não é mulher, como Spock. Há quase um sequestro da fertilidade e da maternidade nessa passagem. Além disso, há neste ritual alienígena certa “fantasia primordial, se é que alguma vez existiu, esse tema incessantemente acompanha a tendência de interiorizar e espiritualizar o abjeto”<sup>74</sup> (KRISTEVA, 1982, p.118, tradução nossa).

Partimos do pressuposto que Lourenço Mutarelli, ao narrar o abjeto, opta por narrar também a transgressão. Nesse contexto, talvez seja interessante observar Tzvetan Todorov ao dizer que “a condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que ocorre no próprio indivíduo, proibindo-o de abordar certos temas tabus” (TODOROV, 2006, p.160). É partindo disso que Todorov (2006, p.160) diz que “a introdução de elementos sobrenaturais é um meio de evitar a condenação que a sociedade lança sobre a loucura”, de modo que, para o autor, o sobrenatural, por exemplo, teria como função “subtrair o texto à ação da lei e, por esse meio, transgredi-la” (TODOROV, 2006, p.160). Talvez podemos, nesse aspecto, construir diálogo com Kristeva (1982, p.208, tradução nossa) quando diz que, ao se enfeitar no sagrado poder do horror, “a literatura também pode envolver não uma resistência a apenas um desvelamento do abjeto: uma elaboração, uma descarga, e um esvaziamento da abjeção através da crise da palavra”<sup>75</sup>. Para ela, portanto, a literatura vista como privilégio significante da abjeção, neste sentido, “longe de ser menor, atividade marginal em nossa cultura, como um consenso geral parece para tê-lo, este tipo de literatura, ou mesmo a literatura como tal, representa a codificação final de nossas crises, de nossos apocalipses mais íntimos e mais sérios”<sup>76</sup> (KRISTEVA, 1982, p.208, tradução nossa). Em Mutarelli a radicalidade da abjeção soa então como tentativa derradeira e interminável de subverter a linguagem e também de transgredir. Suas narrativas demonstram querer enfrentar tantos e tais apocalipses a cada nova página. O inferno, o apocalipse, o abjeto, condições “atmosféricas” do clima em sua obra.

Destarte, se falamos dos expurgos, podemos, por conseguinte, discorrer da abjeção de si. Para Julia Kristeva (1988, p.12, tradução nossa) o abjeto experimenta sua força máxima

---

<sup>74</sup> A primal fantasy if ever there was one, that theme unremittingly accompanies the tendency toward interiorizing and spiritualizing the abject.

<sup>75</sup> [...] literature may also involve not an ultimate resistance to but an unveiling of the abject: an elaboration, a discharge, and a hollowing out of abjection through the Crisis of the Word.

<sup>76</sup> By suggesting that literature is its privileged signifier, I wish to point out that, far from being a minor, marginal activity in our culture, as a general consensus seems to have it, this kind of literature, or even literature as such, represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses.

“quando percebe que o impossível é o seu ser mesmo, descobre que não é outro que o abjeto”<sup>77</sup>. Segundo a autora, “nada melhor do que a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato reconhecimento da *falta fundadora* de todo ser, sentido, linguagem, desejo”<sup>78</sup> (KRISTEVA, 1988, p.12, grifos da autora, tradução nossa). A essa altura não seria o caso de se perguntar se o fenômeno do duplo não vem a ser uma espécie de abjeção de si? Para Clement Rosset “o tema do duplo é, em geral, associado principalmente aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoica) e à literatura, particularmente a romântica” (ROSSET, 2008, p.24). Rosset talvez nos seja interessante no próximo capítulo desta dissertação, pois leituras sobre o pós-moderno reclamam a questão do real. Em seu trabalho, o real e o duplo têm implicações. Quanto à literatura de Mutarelli, esta vive sob a égide do duplo. O duplo está presente em *Cheiro do ralo*, pois o protagonista ao não ter identidade e características “próprias”, soa como duplo do cara da propaganda. Ou insinua-se que o duplo possa ser o próprio narrador. Em *O filho mais velho de Deus* temos a homonímia que atira à ambiguidade e ao duplo. Todavia, obviamente, dentre os três, como dissemos anteriormente, *O grifo de Abdera* é essencialmente um romance sobre o duplo. “Após um cochilo pesado, acordei com a consciência de que era também Oliver Mulato” (MUTARELLI, 2015, p.17) diz o narrador. Há na experiência do narrador que experimenta ou toma consciência do fenômeno, manifestações abjetas:

No início, viver esse *fenômeno*, ter a consciência de Oliver, me virava o estômago. Como numa linha cruzada, meu raciocínio era confundido, no caso pelas visões, e eu sentia vertigem [...] mais difícil ainda é explicar. Porque não sou, ou somos, dois integralmente. Nem um [...] no começo perceber o *fenômeno* me nauseava [...] então, acordava com uma dor de cabeça terrível e ânsias de vômito. (MUTARELLI, 2015, p.56, grifo do autor).

Não menos interessante o movimento que faz o narrador na tentativa de esclarecer o fenômeno por meio da busca pela palavra no *Dicionário analógico da língua portuguesa*:

---

<sup>77</sup> [...] cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo. Al descubrir que él no es otro que siendo abyecto.

<sup>78</sup> Nada mejor que la abyección de sí para demostrar que toda abyección es de hecho reconocimiento de *la falta fundante* de todo ser, sentido, lenguaje, deseo.

Cv 83. Desconformidade, descompasso [...] inadequação [...] anomalia, distorção, desvio, anormalidade, contraneutralidade [...] sobrenaturalidade [...] MONSTRUOSIDADE [...] aberração [...] DESVIOS DAS LEIS NORMAIS = HETERONOMIA [...] (MUTARELLI, 2015, p.57).

Parece-nos, portanto, que, ao menos na concepção mutarelliana, a experiência do duplo remete à abjeção. Ademais, há, todavia, a necessidade de observar que Kristeva aponta a abjeção como fenômeno mais violento que o infamiliar, este que, para Freud, tem relações com o duplo. A autora lembra que “o fóbico não tem outro objeto além do abjeto”<sup>79</sup> (KRISTEVA, 1988, p.14, tradução nossa). Mas, tal como já vimos, da mesma forma que Mutarelli, Kristeva colocará o medo entre parênteses, *bruma fluída, umidade insaciável*. Assim, “[...] o discurso só se torna sustentável com a condição de se confrontar sem cessar com esse outro lugar, peso repelente e repellido, fundo de memória inacessível e íntimo: o abjeto”<sup>80</sup> (KRISTEVA, 1988, p.14, tradução nossa).

Outro elemento de discussão interessante acerca do abjeto e suas reverberações na literatura mutarelliana é a relação do abjeto com o sublime. Nas palavras de Kristeva, “O abjeto é cercado pelo sublime”<sup>81</sup> (KRISTEVA, 1988, p.20, tradução nossa). Neste mesmo sentido, de acordo com Andrade (2019, p.119), “dentro das estéticas modernas, o abjeto foi tomado como tema posto ao lado do sublime, posto que ambos gravitam em torno do inominável”. Já para Seligmann-Silva (2005, p.39), “o abjeto é a manifestação dessa violenta *urspaltung* (protocisão); é um não-sentido que nos oprime – assim como o sublime é um sobre sentido que nos escapa”. De acordo com o autor, “sublime e abjeto lidam com o inominável e sem-limites, mas falando esquematicamente o sublime remete ao sublime espiritual – e o abjeto ao nosso corpo” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40). Só que um, o sublime, é um olhar ilimitado para cima, enquanto o abjeto é um andar sem limites em direção ao profano, ao condenável, ao corpo (que é também matéria). Em ambos os casos o sublime e o abjeto ligados à falta. “a falta como fundadora do ser” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.39).

Nas narrativas mutarellianas marcadas pelo abjeto, pela perversão e pela monstruosidade, o sublime é um devir nunca alcançado, um não encontro com Deus. Em *O cheiro do ralo* o narrador questiona-se “por quê, Oscar Wilde? Por quê, Dorian Gray? Por que o meu mundo tem que ser sempre feio?” (MUTARELLI, 2011, p.139). Curiosamente há nessa

---

<sup>79</sup> El fóbico no tiene más objeto que lo abyecto.

<sup>80</sup> [...] el discurso sólo podrá sostenerse a condición de ser confrontado incesantemente con este otro lado., peso rechazante y rechazado, fondo de memoria inaccesible e íntimo: lo abyecto.

<sup>81</sup> Lo abyecto está rodeado de sublime.

expressão do corpo-personagem-protagonista uma espécie de lamento pela perda do império do belo. Como que se houvesse uma vontade de voltar a essas raízes em que a tríade verdade-bom-belo tornava o mundo mais simples e lógico. “Por que tudo tem que ter um porquê? Por que a vida não é como nos sonhos?” (MUTARELLI, 2011, p.139) pergunta-se o protagonista, e prossegue: “por que na minha vida esses limites se fundem? Por que não fica uma coisa em cada lugar? [...] Por que o louco sempre tem que ser eu?” (MUTARELLI, 2011, p.139). A busca pelo sublime em *O filho mais velho de Deus* parece ainda mais central. Em Santos (2021) discuto “a aventura de Deus” na referida narrativa. A bem da verdade, uma discussão acerca dos não encontros com Deus e a morte deste a despeito do protagonista que se angustia por alguma experiência espiritual. Sublime. Isso é fortemente demarcado pelas discussões entre George, um pretenseu ateu incapaz de acreditar em Deus – por isso incapaz de acreditar nos rituais dos Alcoólicos Anônimos ou da Cães Alados – e Sarah/Trudi a alienígena especialista em demônios. Se tomarmos o excerto abaixo teremos a sensação de que para ele, o sublime será sempre fugidio, cada vez mais distante:

– Certo... Então essa partícula, energia ou coisa, quanto mais se distancia, mais acelera. Enquanto o resto, todo o resto, se torna cada vez mais lento e escuro enquanto se espalha para regiões diversas. De qualquer forma isso é muito mais escuro e lento do que aquilo que agora chamarei de Deus, cai. Enquanto aquilo que é Deus, sobe. Sobe em direção extrema e oposta. E, quanto mais se distancia, mais rápido se torna. E quanto mais avança, mais expande o infinito. Digamos que... de alguma forma, nessa ideia que me ocorreu, o infinito era limitado. Deus, em sua projeção, o expandiu e, segundo a teoria do big bang, continua aumentando e expandindo o infinito. Sei que pode parecer paradoxal e tudo, mas esse infinito é apenas um conceito humano, certo?

– Que bom que você começa a entender Deus.

– Calma. O que quero dizer é que, desde que se separou no espaço, ele deixou de ter qualquer relação com o que ficou. Entendo isso? A cada centímetro que avança, ele deixa de ser o que era.

[...]

– Cada vez mais para trás. E enquanto ele avança, quanto mais avança, mais ele se transforma. E nessa medida cada vez somos menos do que fomos. Deus já não tem nada a ver com a gente. Ele rompeu nosso conforto e continua avançando. Enquanto nós caímos. Lentamente. Nós e o resto de tudo que se tornou essa substância escura. (MUTARELLI, 2018, p.232-233).

Nas visões mutarellianas somos os expurgos de Deus. Os que caem. Os dejetos, a substância escura que é todo esse resto que não Ele. Nesse sentido, pode ser interessante observar a provocação de Sarah/Trudi a George: “mas, então, o que você diz é que Deus existe” é respondida da seguinte forma “talvez. Mas a cada instante tem menos relação conosco” (MUTARELLI, 2018, p.233). Poderíamos encontrar nisso, talvez, a analogia de que

o abjeto tem maior relação conosco, com nossa humanidade, que o sublime. Todavia, a busca por esse sublime persiste. Uma caçada inexecutável, quicá? “Sei que isso pode parecer contraditório, cara, mas, se eu tivesse que acreditar em algo, em algo sobrenatural e superior, eu só poderia acreditar no Diabo” (MUTARELLI, 2018, p.143) já dissera George. O diabo é o inferno. O inferno é o cu e o cu é o inferno. Talvez tenhamos aí uma das razões pela qual o ânus é um tema para qual sempre volta não apenas George, mas o próprio autor. Seus corpos-personagens-protagonistas estão mergulhados na abjeção palpável de uma humanidade “real”, todavia na busca de algo que, via de regra, desacreditam. A miragem de um sublime sempre acima, que embora negado, é perseguido. Tanto que na relação entre Sarah/Trudi e George a experiência que é construída como espécie de afirmação de uma transcendência cosmológica o é apresentada pelas vias do abjeto. Do monstruoso.

Não podíamos negligenciar também a relação dos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos com o narcisismo. Já citado neste trabalho por sua recorrência, “o onanismo permite a autocontemplação e é peculiar ao narcisismo” (ARAÚJO, 2009, p.73) e pode servir como indício do narcisismo presente nas personagens mutarellianas. O narrador e protagonista não nomeado em *O Cheiro* é um narcisista que radicaliza sua relação com o outro. Em ser espelho de si mesmo, a figura do duplo mais uma vez remonta ao eu diante de um espelho. Sempre a observar a si mesmo. Para Kristeva (1988, p.24, tradução nossa), a abjeção é então uma “espécie de crise narcisística: ela testemunha a efemeridade desse estado que se denomina, sabe-se deus por que com ciúme reprobatório, de narcisismo; mais ainda, a abjeção confere ao narcisismo (à coisa e ao conceito) seu status de aparência”<sup>82</sup>. Segundo ela são duas as causas desta crise “uma excessiva severidade do Outro, confundida com o Uno e com a Lei. A falência do Outro que transparece no colapso dos objetos do desejo”<sup>83</sup> (KRISTEVA, 1988, p.24, tradução nossa). A natureza humana narcisista inclusive servirá a Toni, um reptiliano em *O filho*, como piada entre o seu povo:

[...] – Um humano olha para um lago escuro. É o lago da sabedoria e ele sabe disso. Ele busca aquilo que está no fundo. Então ele se agacha para espreitar de mais perto. Ao fazer isso, ele acaba vendo o seu reflexo na água. Então ele penteia o cabelo,  
– E...?  
– É isso. Ele penteia o cabelo e vai embora. (MUTARELLI, 2018, p.324-325).

<sup>82</sup> Entonces la abyección es una especie de crisis narcisista: atestigua lo efímero de ese estado se llama, sabe Dios por qué con celos reprobatorios, “narcisismo”; es más, la abyección confiere al narcisismo (a la cosa o al concepto) su estatuto de “semblante”.

<sup>83</sup> Una excesiva severidad del otro, confundido con el uno y la Ley. La falencia del Otro que se trasparenta en el derrumbamiento de los objetos del deseo.

No que foi exposto até agora, e especialmente nesta seção, acreditamos ter sido possível demonstrar que as narrativas de Mutarelli constroem-se pela linguagem do abjeto. As relações abjetas são predominantes em seus romances e ocorrem nas diferentes camadas da narrativa. Também são múltiplos os expurgos. A queda. *Cadere*. O abjeto. Seus corpos-personagens-protagonistas, como vimos, conseguem tão somente enxergar e enfrentar o mundo pela ótica da abjeção e nas manifestações abjetas prolíficas em cada uma das narrativas pesquisadas. As discussões desse universo em permanente apocalipse e nas transgressões pressupostas pela linguagem mutarelliana não cessam nesta seção, pois são retomadas no decorrer deste trabalho.

### ***1.3 – O homem que volta para aquele buraco***

Em *O filho mais velho de Deus* “George é o homem que volta para aquele buraco de bunda, do qual, na verdade, nunca conseguiu sair” (MUTARELLI, 2018, p.265), como já o dissemos em epígrafe neste capítulo. Retoma-se a afirmação porque ela parece-nos ainda mais ampla. George, nesse caso, encarna a sucessão de corpos-personagens-mutarellianos que sempre voltam ao mesmo lugar, ao mesmo buraco, geralmente representado pelo ânus. A literatura de Lourenço Mutarelli é, portanto, uma literatura do buraco, o buraco em seus mais amplos sentidos, retomando especialmente aqui as noções de:

[...] abertura natural ou artificial que atravessa um corpo sólido ou uma superfície/nome comum a vários orifícios ou canais anatômicos/pop. O ânus/Espaço, real (físico) ou imaginário (abstrato, emocional ou psicológico), não ocupado por alguma coisa;VAZIO. (AULETE, 2011, P.247).

Provavelmente pela presença recorrente dos buracos em Mutarelli, não raro, sua literatura é aproximada ao grotesco, como por Matheus Victor Silva (2021, p.71), que afirma que Lourenço Mutarelli “alcança um choque capaz de ecoar no mais profundo do vazio

humano, graças, justamente, à capacidade reveladora que a subversão grotesca do mundo confere a seus romances”.

Mas por que as descrições e as constituições dos caracteres em Mutarelli chocariam? Já discutimos nesta dissertação, por exemplo, questões relativas ao abjeto e ao sublime. Nesse ínterim, poderíamos lembrar que o sublime, de modo geral, está relacionado ao belo e ao divino. Umberto Eco (2007, p.8) lembra que “ao longo dos séculos, filósofos e artistas sempre elaboraram definições do belo [...] já com o feio foi diferente. na maioria das vezes, o feio era definido em oposição ao belo, e quase não se encontram tratados mais extensos sobre o tema”. O próprio então se dedica a resgatar *A história da feiúra* e, nessa jornada, inclui o grotesco enquanto sinônimo de feio, “aquilo que é repelente, horrendo, asqueroso, desagradável, grotesco, abominável, vomitante, odioso, indecente, imundo, sujo, obsceno, repugnante, assustador, abjeto...” (ECO, 2007, p.18). Entrementes, é necessário observar, tal como Eco (2007, p.10), que os conceitos de belo e feiúra podem ser um tanto relativos: “Para um ocidental, uma máscara ritual africana poderia ser horripilante [...] para alguém pertencente a uma religião não-europeia, poderia ser desagradável a imagem de um Cristo flagelado”. Deste modo, julgamos interessante observar algumas noções do grotesco enquanto estética e concepção. Nesse sentido, é possível que concentremo-nos mais na abordagem bakhtiniana do grotesco, que não só trata da jornada e mudanças do grotesco, como sua origem na praça popular, na entidade carnavalesca medieval que lhe principia. Isso porque o popular e o grotesco são também signos que parecem-nos relevantes nas influências e escolhas estéticas de Lourenço Mutarelli.

O realismo grotesco, como veremos nesta seção, é o movimento do alto para o baixo, como aponta Mikhail Bakhtin em sua análise da obra de Rabelais. Nesse movimento o buraco constitui-se em elemento fundamental de aproximação e compreensão do inferno. O buraco e o inferno, como vemos, elementos fundamentais na interpretação da literatura mutarelliana. Para iniciarmos nossas reflexões nesta perspectiva, antes de mais nada, é preciso levar em consideração aquilo que Bakhtin vem convencionalmente chamar de “realismo grotesco”. Como o próprio diz, é a “terceira forma de expressão da cultura cômica popular, isto é, de certos fenômenos e gêneros do vocabulário familiar e público da Idade Média e do Renascimento” (BAKHTIN, 1987, p.14). A discussão do pensador acerca do grotesco integra seu amplo trabalho em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Deste trabalho retiraremos observações importantes que nos auxiliam em nossa interpretação da literatura

mutarelliana. Aliás, cabe aqui a pergunta se de fato Lourenço Mutarelli produz uma literatura grotesca? Ou, melhor dizendo, que tipo de grotesco encontramos em Mutarelli?

Na compreensão da discussão bakhtiniana do grotesco é fundamental não perder de vista a distinção que o autor faz do termo por diferentes contextos estéticos e históricos. Além da verdade, Bakhtin parece preferir o grotesco em – ou de – seu nascedouro, um grotesco sem as deturpações do modernismo, um grotesco fincado em suas raízes populares, humanistas e utópicas. Para Bakhtin o “realismo grotesco” nasce no sistema de imagens da cultura popular, no qual “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 1987, p.17). Segundo ele, tal concepção estética do grotesco distancia-se nos séculos posteriores. É nessa origem festiva e carnavalesca da compreensão do grotesco que Bakhtin situa que “o princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da ‘festação’. Esse aspecto subsiste consideravelmente na literatura e na arte do renascimento, e sobretudo em Rabelais” (BAKHTIN, 1987, p.17). É importante destacar e reforçar que o princípio da festa citado por Bakhtin e que dá origem a seu conceito literário de carnavalização é algo passageiro, uma suspensão temporária. Bataille (2020) aborda também a festa enquanto supressão ou inversão, transgressão dos interditos, afirmando que a “festa não significa necessariamente [...] a supressão maciça dos interditos, mas, em tempo de festa, o que costuma ser interdito pode ser permitido, por vezes exigido” (BATAILLE, 2020, p.92). Mas, tal como Bakhtin, o tempo de festa em Bataille é provisório, o que nos provoca reflexões quanto à literatura mutarelliana. Seus corpos-protagonistas parecem aprisionados a uma festa sem fim, a um carnaval eterno. Até que ponto isso não confere melancolia e angústia ao grotesco em suas narrativas pode-nos ser questão importante. Entretanto, voltemos ao grotesco de Bakhtin.

De acordo com Bakhtin (1987, p.17), “o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade”. Para o autor, “nessa gramática alegre, todas as categorias gramaticais, casos, formas verbais, etc., são transferidas ao plano material, e corporal, sobretudo erótico” (BAKHTIN, 1987, p.17), e, não apenas na paródia, mas em “todas as outras formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam” (BAKHTIN, 1987, p.17). Segundo ele, “essa é a qualidade essencial desse realismo, que o separa das demais formas ‘nobres’ de literatura e da arte medieval” (BAKHTIN, 1987, p.18). Então para Bakhtin (1987, p.18) “no realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou

relativo”, pois segundo ele, este “alto” e o “baixo” “possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O alto é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo e o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno)” (BAKHTIN, 1987, p.18). Na seção anterior, quando discorremos sobre o abjeto, observamos que a topografia na literatura mutarelliana é uma topografia do baixo, uma topografia do ânus, na linguagem grotesca e obscena do autor – e o uso da linguagem nesse caso é relevante enquanto respeito à estética e linguagem –, o cu.

A topografia para o baixo em *O cheiro do ralo* não poderia ser mais chamativa. Todo o romance, como já o dissemos, parte do entupimento do ralo, cuja podridão leva seu narrador-protagonista não mais saber se é podre por causa do abjeto ralo, ou se o ralo apodreceu em decorrência de sua própria podridão. Um ralo que, por algum tempo, faz pairar no narrador a dúvida descartada se provocado pela obsessão pela bunda que tornar-se-á seu objeto de desejo: “Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo” (MUTARELLI, 2011, p.170-171). O ralo, como dito, um buraco, um buraco tal como visto por Bakhtin em seu estudo do grotesco, um buraco de grande força de impressão no imaginário:

Os ralos, e todos esses canos,  
Parecem ser apenas para onde os dejetos e a água vão.  
[...]  
Mas não são. Esses buracos são na verdade outra coisa.  
Ah, é? E o que são?  
São portais.  
São os portais do inferno. E é por eles que nos observam.  
Ele fica coçando a cabeça.  
Ele age como se eu fosse louco.  
E depois de muito tempo,  
que eu gastei com um estúpido, ignorante, ralé,  
resolvi não querer seus serviços.  
Se o que eles querem é me observar.  
Se o que querem é enlamear minha mente.  
Se o que eles querem é me deixar doente.  
Eu mesmo tapo o porta. (MUTARELLI, 2011, p.79)

Consideramos que a passagem acima é um dos tantos movimentos de rebaixamento que encontramos na literatura de Mutarelli. Do mesmo modo, não deixa de ser interessante o processo desenvolvido na estética da linguagem com a prosa sendo atravessada pela estrutura poética, o que é bastante significativo também. Tais movimentos são comuns ao grotesco, em que “o direito de transportar o centro relativo do céu para debaixo da terra, isto é, nas

concepções da Idade Média, era diametralmente oposto a Deus, os infernos” (BAKHTIN, 1987, p.324). Já o dissemos da recorrência do baixo, do inferno e dos diabos nas narrativas mutarellianas que talvez não seja absurdo dizer que cada descida a um buraco-romance de Mutarelli é descer ou adentrar ao inferno. Umberto Eco (2007) traça a história do inferno retomando documentos que vão do Apocalipse de João a pinturas sagradas, lembrando que concepções de inferno antecedem à própria visão cristã, bem como preconiza a influência e importância de Dante nas visões infernais da cultura. Todavia, mais terrificante é sua demonstração da permanência do imaginário infernal na cultura, sendo que “a ideia de inferno retorna até em uma perspectiva existencialista e atéia, quando, nos dias atuais, Sartre encena um inferno contemporâneo” (ECO, 2007, p.89).

Veremos também que Mutarelli é tomado por suas visões do inferno. Tudo ia bem para Oliver, de *O grifo de Abdera*, “até o diabo mostrar suas verdes pernas” (MUTARELLI, 2015, p.18) e tudo constituir-se numa sobreposição de imagens marcadas pelo fenômeno do duplo que ligam o narrador Lourenço Mutarelli a Oliver,

Não era só a minha voz que estava se manifestando em Oliver. Misturadas às frases do Google Tradutor havia outras vozes. E essas vozes são o que há de mais intrigante e belo em sua HQ. Como é o caso das pernas verdes do diabo. Em nossa conversa, Oliver disse que, quando desenvolvia sua novela gráfica, buscava exatamente um voz que ele sentia não ser dele [...] Ele disse que essas frases eram algo muito ancestral e que não vinham de fora, ao contrário. Era algo que estava gravado muito obscuro nele mesmo. Como se fizessem parte de seu DNA. Não eram vozes de espíritos, ao contrário, era algo vivo. Eram vozes que a morte não podia calar. (MUTARELLI, 2015, p.30)

Observamos aqui não apenas a presença do Diabo, mas claramente uma mensagem cósmica, outro dos elementos do grotesco como vimos. Aliás, há na passagem certo movimento entre a matéria e o cosmológico. Aliás, o infernal e o cósmico detém centralidade na relação do protagonista de *O filho mais velho de Deus* e Sarah/Trudi, como já demonstramos no decorrer desta pesquisa. O Diabo, assim como outros signos recorrentemente citados por Mutarelli, está presente nas três narrativas pesquisadas. Não menos curiosas as referências trazidas pelo autor, como o quadro de Bosch, este que, para Eco (2007, p.102), “antecipa o *Theatrum Diabolorum*: o que oferece não são visões dos diabos existentes, mas antes imagens dos vícios da sociedade em que vivia”. Seriam essas também as intenções de Lourenço Mutarelli? Voltaremos a isso ainda nessa seção, todavia, podemos avançar um pouco mais nas observações de Bakhtin quanto ao realismo grotesco.

Partindo de Rabelais, Bakhtin (1987, p.16, grifos do autor) diz que as imagens cômicas do grotesco retratam “*o princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual*”. Parece-nos que no decorrer desta dissertação trouxemos um bom número de imagens na obra de Mutarelli que se enquadram na descrição de Bakhtin. O autor ainda lembra que essas imagens são “exageradas e hipertrofiadas” (BAKHTIN, 1987, p.16). Importante ainda considerarmos que o realismo grotesco, no seu “aspecto corporal, que não está nunca separado do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre, o traseiro” (BAKHTIN, 1987, p.18-19). Bakhtin (1987, p.18, grifos nossos) lembra que “o baixo é sempre o começo”. Além disso, é assaz importante que “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo”, por isso tal degradação dá lugar a novos nascimentos. A degradação cava o túmulo corporal de modo que “não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação” (BAKHTIN, 1987, p.18).

Pode ser redundante dizer que no decorrer deste trabalho trouxemos muitas imagens na obra de Mutarelli que evocam o grotesco. Esses são signos recorrentes no corpus da pesquisa – e de modo geral na literatura mutarelliana. O movimento em direção ao baixo é consistente e persistente em sua estética. Dentre esses tantos momentos, uma das passagens que dialoga com a acepção bakhtiniana do grotesco em Mutarelli encontramos em já citada passagem de *O filho mais velho de Deus*, quando George narra sua relação com Sarah/Trudi em meio a um diálogo que prossegue descrevendo as diferenças da prole do casal em relação aos humanos :

- No que mais elas são diferentes?
- [...]
- Eles não comem.
- Não comem?!
- Não.
- Nada?
- [...] cada criança tem um Babo. O Babo é uma mistura do que entendemos como padrinho e xamã. Qua’kanaan, podemos dizer. E quando um Babo assume esse... vamos chamar de apadrinhamento, ele defeca na boca da criança. (MUTARELLI, 2018, p.284).

Vejam os que o baixo nesta relação discutida é claramente trabalhado a partir da perspectiva não de morte, mas de nascimento, uma degradação recompensadora e cósmica que, em vez de destruir, faz surgir algo novo. Há ainda a imagem multiplicadora do nascimento, dúzias e dúzias de filhos gerados pelos dois, além do ciclo demonstrado no

processo da alimentação alienígena. Por isso, pensamos que nesta passagem encontramos aproximação ao realismo grotesco naquilo que cumpre “suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo regeneradoras” (BAKHTIN, 1987, p.21).

Ocorre que, para Bakhtin (1987, p.21), a imagem grotesca “caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”. Mais uma vez, os exemplos pululam nesta dissertação de transformações e metamorfoses em Mutarelli, entretanto, não pretendemos aqui afirmar algo como, por exemplo, de que a estética mutarelliana seja do realismo grotesco. Até porque, é preciso levarmos em considerações os próprios apontamentos de Bakhtin demonstrando que no decorrer do tempo e dos contextos históricos e estéticos a imagem grotesca foi afastando-se do caráter festivo e carnavalesco que tinha na Idade Média e no Renascimento.

Neste sentido, Bakhtin (1987, p.18) aponta que, mesmo no Renascimento, “o princípio material e corporal muda de sentido, torna-se cada vez mais restrito e seu naturalismo e seu caráter festivo atenuam-se”. Para o autor (1987, p.21), “o campo da literatura realista dos últimos três séculos está praticamente juncado de destroços do realismo grotesco, destroços que às vezes, apesar disso, são capazes de recuperar sua vitalidade”. Seria o caso de Lourenço Mutarelli? Não nos precipitemos.

Precisamos seguir um pouco mais a trilha das imagens grotescas, e essa trilha leva ao corpo, o corpo já tão diligentemente discutido no decorrer deste trabalho. Aliás, Bakhtin, como muitas vezes ocorre em todo o transcurso de seu trabalho, faz questão de enfatizar que há distinções entre o corpo grotesco enraizado na festa e as visões posteriores. Diz que “em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, acabado nem perfeito” (BAKHTIN, 1987, p.23), introduzindo as características disformes do corpo grotesco em contraste com a perfeição dos corpos modernos. Para o autor, por exemplo, o corpo grotesco está aberto ao mundo exterior através de “orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz” (BAKHTIN, 1987, p.23). Segundo ele, essa é uma relação mais evidente no período arcaico do grotesco, em que o corpo mostra-se “eternamente incompleto, eternamente criado e criador” (BAKHTIN, 1987, p.23), de modo que “uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um” (BAKHTIN, 1987, p.23). De acordo com Eco (2007, p.142), essa visão renascentista em Rabelais, analisada por Bakhtin, revela que “em uma sociedade que vai sustentar doravante a prevalência do humano

e do terrestre sobre o divino, o obsceno transforma-se em orgulhosa afirmação dos direitos do corpo”.

Aliás, Bakhtin dedica todo um capítulo à imagem grotesca do corpo a partir de Rabelais e suas fontes. Dentre outras observações do autor quanto ao corpo grotesco, devemos levar em consideração neste estudo, por exemplo, quando diz que “o exagero, o hiperbolismo, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais mais marcantes do estilo grotesco” (BAKHTIN, 1987, p.265). Partindo daí, ele abre o capítulo dedicado ao corpo realizando uma crítica ao trabalho de Schneegans e seus três tipos ou categorias do cômico: bufo, burlesco e o grotesco. De acordo com o autor (1987, p.267), “para Schneegans, o exagero negativo (o que não deveria ser) até o limite do impossível e do monstruoso é a propriedade essencial do grotesco”. Entretanto, para ele, Schneegans apresenta uma visão errônea ao não perceber a ambivalência do grotesco, além de outros aspectos. A ambivalência será, no decorrer de toda obra de Mikhail Bakhtin, termo indispensável na compreensão do grotesco. Assim, para ele, “o exagero (hiperbolização) é efetivamente um dos sinais do grotesco (sobretudo no sistema rabelaisiano); mas não é o mais importante” (BAKHTIN, 1987, p.268).

Todo esse movimento realizado na crítica de Bakhtin tem como intenção ressaltar “o aspecto topográfico essencial da hierarquia corporal às avessas, o baixo ocupando o lugar do alto” (BAKHTIN, 1987, p.270), que, em sua análise mais objetiva, é carregada diretamente para o universo da linguagem, tendo em vista que “ela é ao mesmo tempo universalista: é uma espécie de pequeno drama satírico da palavra o drama no seu nascimento material, ou do corpo que traz a palavra ao mundo” (BAKHTIN, 1987, p.270). E aqui necessitamos novamente adentrar à narrativa mutarelliana e observarmos como estão presentes em suas obras a concepção de corpo-linguagem enquanto produtivo em palavras lançadas ao mundo. Provocado por um dos clientes sobre o fato de ser bom de conversa, o corpo-protagonista-narrador de *O cheiro* responde da seguinte – e eloquente maneira:

A conversa é o material de precisão do meu ramo.  
A conversa é meu compasso.  
Com a conversa eu desenho meu mundo.  
Eu construo o meu mundo. (MUTARELLI, 2011, p.101)

Essa é uma passagem com alto teor de ambivalência. Podemos tomá-la como meramente retrato de seu narrador que lida nas negociações com seus clientes – uma relação predatória e naturalista –, ou ainda de seu “talento” em constituir histórias, seja dos artefatos

que comercializa ou do corpo-bugiganga em que recria ao pai começando por um olho de vidro. Todavia, a ambivalência talvez nos permita pensar tratar-se ainda de intromissão metaliterária em que o autor compartilha com seus leitores sua própria concepção de literatura, arte que a despeito de suas indefinições é “corpo” que pare palavras. Nesse jogo, o mundo também pode parir palavras, repeti-las, rebaixá-las, deturpá-las. É interessante observar todos esses movimentos em *O grifo de Abdera*, tão marcado pela ambivalência do fenômeno do duplo quanto pelas marcas metaliterárias. Como vimos, a expressão clara de movimento para o baixo revela-se no Tourette do corpo-protagonista Oliver Mulato, que devido a estranha experiência vê-se dizendo palavras obscenas em espanhol. Um corpo-palavra que o duplo, o suposto narrador autoficcional Lourenço Mutarelli, compreende da seguinte maneira:

ora, me excitava ao ouvir aquela voz dizendo coisas obscenas (do Google Tradutor). As frases mais engraçadas eu copiava e colava no Word” confessa, completando “afinal, sou um escritor, e para um escritor tudo pode ser matéria-prima um dia, se ele souber guardar(MUTARELLI, 2015, p.21).

Há nessa passagem imagens interessantíssimas de se observar. Notemos que o baixo, o obsceno aparentemente é colado e copiado no alto, afinal, a voz remete à boca, contudo, em nosso tempo, não necessariamente a voz significa o alto, já que nesse caso específico não há boca, apenas simulacro, a voz é um algoritmo. Além disso, não deixa de ser interessante certo aspecto cósmico da palavra presente em *O grifo*, como quando seu narrador parece tocado por alguma epifania e afirma que “foi nesse ponto que descobri que sou, quando e enquanto escrevo, mais Lourenço do que Mauro” (MUTARELLI, 2011, p.41).

A ambivalência das palavras será radicalizada em *O filho*, já que, como visto, todo o romance é erigido a partir da homonímia. O poder regenerativo, cósmico e de nascimento da palavra parida, da linguagem, parece estar presente no encerramento do livro quando reproduz-se a última tradução de Sarah/Trudi, lembrando, a alienígena que não só estuda o cósmico, o inferno e os diabos, como tem uma relação abjeta, talvez grotesca com George/Charlie/Albert, e quando este próprio percebe que a tradução, ato visto por alguns como rebaixamento do texto original, seria a única maneira de realmente transferir sua essência, pois que,

O motivo de sua frustração [de Sarah/Trudi] foi o fato de ter percebido, depois de todos aqueles anos de trabalho, que a única maneira dos humanos compreenderem os cantos da Estrela Prateada seria traduzi-los,

individualmente, para cada um dos habitantes da terra. (MUTARELLI, 2018, p.327).

Mas retomemos a abordagem Bakhtiniana do corpo, já que precisamos reforçar suas palavras que enfatizam que, nas bases das imagens grotescas, “encontra-se uma *concepção* especial do conjunto corporal e seus limites” (BAKHTIN, 1987, p.275). A bem da verdade, é novamente preciso destacar as diferenças do grotesco e suas representações posteriores, pois, para Bakhtin (1987, p.275), “as fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas”.

Creio que aqui devemos destacar mais algumas observações de Bakhtin quanto à distinção do grotesco da arte posterior, não antes sem arrematar esta relação do corpo grotesco enquanto um “corpo [que] representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio absoluto que absorve e dá luz, um sepulcro e um seio corporais como um campo semeado” (BAKHTIN, 1987, p.24). É nesta concepção que Bakhtin filia, por exemplo, a arte pictórica de Hieronymus Bosch, o mesmo Bosch citado por Mutarelli, enquanto exemplo de representação de inferno. O Bosch e seu quadro dos cus. Se o grotesco atenua-se ou mesmo perde-se no modernismo, que dirá então na contemporaneidade, tempo e contexto da arte mutarelliana. Ainda assim, parece-nos, pelo visto até aqui, ao menos existir alguma ponte entre uma coisa e outra.

Mas como dissemos, temos a impressão de que no trabalho de Bakhtin prevalece a ideia de que o corpo grotesco perdeu-se ou se distanciou nos cânones posteriores. Importante ressaltar que o autor trabalha nesse caso com o emprego do termo “cânion” em seu sentido mais amplo. Para ele, “esses cânones consideram ao corpo de maneira completamente diferente [...] em relações totalmente distintas com o mundo exterior (não-corporal). Para eles, o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito” (BAKHTIN, 1987, p.26). Ainda segundo Bakhtin (1987, p.26), “o corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu”, isso porque para ele, a estética do belo “forjada na época moderna” (BAKHTIN, 1987, p.26) não deixa espaço ou lugar para o realismo grotesco. O que o autor, portanto evidencia e reforça em seu trabalho é que no transcorrer da passagem do tempo o grotesco afasta-se de sua origem, ou seja, de “seus laços vivos com a cultura popular da praça pública” (BAKHTIN, 1987, p.30), pois concebe-o sempre ligado à festa e ao carnaval, este último “o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e o regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquica, privilégios, regras e tabus”

(BAKHTIN, 1987, p.8) e, obviamente, palco do rebaixamento, destronização do alto para dar lugar ao baixo, o mundo às avessas, ainda que temporariamente. É essa raiz que perde-se nos clássicos nos séculos XVII e XVIII, pois geralmente, segundo ele (1987, p.29), reduzida a um “nível cômico de baixa qualidade ou [de]caía[da] na decomposição naturalista”. Entretanto, como ele mesmo demonstra, o grotesco subsiste e existe entre degenerações e ressurreições como a “pré-romântica e em princípios do romantismo” (BAKHTIN, 1987, p.32). Para ele, o “grotesco romântico é um grotesco de câmara, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão” (BAKHTIN, 1987, p.33). Nele, no grotesco romântico, “o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre” (BAKHTIN, 1987, p.33). Ainda de acordo com o pensador (1987 p.35), “no grotesco romântico, a máscara perde quase completamente seu aspecto regenerador e renovador, e adquire um tom lúgubre, muitas vezes ela dissimula um vazio horroroso” (BAKHTIN, 1987, p.35), ou seja, no Romantismo, o caráter festivo perde espaço aos tons sombrios. Nesse momento o diabo e o inferno na cultura popular muitas vezes descritos de formas alegres, jocosas, passam, então, de acordo com ele (1987, p.36), a encarnar “o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno”.

Já dissemos o quanto a literatura de Mutarelli parece-nos evocar questões profundas e presentes nestes dois últimos séculos das artes, pelo menos. Seus corpos-personagens-protagonistas parecem mitigados e oprimidos por questões que remontam do Modernismo ao Pós-modernismo e mesmo o contemporâneo de tão fragmentado, difícil de qualquer definição do mundo líquido e simulacral que já não se trata mais de pós-moderno, tão somente. Nessa miríade de estéticas e pensamentos difusos, parece-nos, que de algum modo o grotesco romântico sobrevive em algum grau nas narrativas mutarellianas. O grotesco que diferentes leitores apontam existir na literatura mutarelliana parece-nos um tanto impregnado pelas mudanças do tempo, vide especialmente que, em Mutarelli, a hipertrofia dá lugar à hipotrofia. Há melancolia e alguma incompreensão nas imagens grotescas mutarellianas, que, se de um todo flerta com o ordinarismo da praça popular, não carregam seus diabretes a alegria e o carnaval jocoso dos diabos no nascedouro do realismo grotesco.

Nesse sentido, em sua diferenciação do grotesco popular do grotesco romântico, Bakhtin (1987, p.36) vai dizer que o romântico “tem uma predileção pela noite” enquanto para o popular “a luz é o elemento imprescindível: o grotesco popular é primaveril, matinal, auroreal por excelência”. Nesta tarefa, o autor fará ainda um reconhecimento ao grotesco romântico, pois segundo ele “o romantismo fez um descobrimento positivo, de considerável

importância, o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, íntimo, complexo e inesgotável” (BAKHTIN, 1987, p.38). Quanto ao grotesco modernista, ele (1987, p.40) diz que este retoma em graus diferentes elementos do grotesco romântico desenvolvendo-se “sob influência das diversas correntes existencialistas”. Das visões modernistas do grotesco, reclamará Bakhtin (1987, p.45) que “o riso não tem o aspecto alegre, liberador, regenerador, ou seja, criador”. Até aqui, tudo o que trazemos demonstra na visão bakhtiniana um processo de degeneração do grotesco se comparado ao seu nascedouro, a praça pública, a tradição popular. Mostra que há por certo a tradição grotesca nas artes e na cultura, contudo esse grotesco vai sendo modificado pelos novos e distintos olhares sociais dos contextos estéticos e históricos populares. Segundo ele, “durante o processo de degeneração e desagregação do realismo grotesco, seu polo positivo desaparece, isto é, a malha jovem do devir” (BAKHTIN, 1987, p.46). Para o autor (1987, p.46), ao realismo que surge então restam “simples máscaras de um realismo falsificado e degenerado” que também o haviam no realismo grotesco, entretanto sem constituir o quadro de toda a vida. Para ele, as novas concepções de realismo que surgem traçam “outras fronteiras entre os corpos e as coisas. Separa os corpos duplos e poda do realismo grotesco e folclórico as coisas que brotaram junto com o corpo, procura aperfeiçoar cada individualidade, isolando-a da totalidade final” (BAKHTIN, 1987, p.46). Nesse percurso do grotesco, Bakhtin observará que no romance realista burguês do século XVIII esse grotesco estará formado por imagens estáticas.

Para encerrar esta seção, gostaríamos ainda de somar a estas reflexões a discussão de Ofélia Paiva Monteiro (2005) acerca do grotesco. Segundo ela, “ao nível do processo espiritual e emotivo que subjaz a criação artística, o grotesco traduz uma relação perturbada com o mundo” (MONTEIRO, 2005, p.24). A autora defende que sentimentos como angústia, espanto, medo e troça são “presentidas forças obscuras a dominá-lo ou falácias a tirarem-lhe a solidez” (MONTEIRO, 2005, p.24). Para ela (2005, p.24, grifos da autora), essa relação perturbada com o mundo dá-se através de “hipertrofiada *excentricidade*”. Nessa perspectiva, partindo de conceitos modernos do grotesco, afastando-se destes e aqui aproximando-se mais de Bakhtin, a autora considera marca do grotesco uma forma do indivíduo traduzir sua relação perturbada com o mundo, que é “utilizar com exaspero o riso e o seu poder de distanciação, denegação ou erosão” (MONTEIRO, 2005, p.25). Obviamente, aproximação bastante relativa com Bakhtin, pois que, lembremos, o autor não observa qualquer relação perturbada com o mundo na raiz do grotesco, tampouco considera o riso enquanto algo exasperado. Para Monteiro (2005, p.26), confluindo segundo ela em parte com Bakhtin, a “hipertrofia das trivialidades ‘baixas’ que esse realismo pratica, hipertrofia integrada na subversão

carnavalesca e libertadora da ‘ordem’ ético-social legitimada”, é de certa forma a constituição de “manifestação joco-séria com violentas distorções cujo forte rendimento satírico perturba os padrões tranquilos da visão de mundo” (MONTEIRO, 2005, p.26).

É possível que encontremos em Mutarelli tanto uma visão perturbada do mundo quanto essa violenta distorção capaz de, por meio do satírico, perturbar a tranquilidade dos padrões de visões de mundo. Inclusive em Ourique e Santos (2021) discutimos em algum grau o satírico mutarelliano: “isso significa que se por um lado a narrativa ébria de Mutarelli flerta com diferentes gêneros literários, parece-nos que é com a sátira que poderemos encontrar algo que a unifique” (OURIQUE;SANTOS, 2021, p.140). Entrementes, no encerrar desta seção, gostaríamos de reforçar que buscamos realizar aqui, porquanto, observações e constituição de diálogo entre a literatura de Mutarelli e o grotesco, para isso, bebendo do, provavelmente, mais influente trabalho quanto ao tema, elaborado por Mikhail Bakhtin. Todavia, é importante ressaltar, o exposto ainda está no campo das provocações, cujas reflexões e encaminhamentos, desdobramos um tanto mais no último capítulo deste trabalho. Ressaltamos, ainda, como indispensável na compreensão do grotesco, a relação construída entre o “alto” e o “baixo”, para além disso, a questão do rebaixamento.

Pensamos ser possível encontrarmos isso na literatura de Mutarelli - como o encontramos nas obras aqui analisadas. Entretanto, analisar as imagens grotescas em Mutarelli, desconfiamos, possa ser um trabalho que demande maior fôlego, estrutura e tempo que a possibilidade de uma dissertação de mestrado. Pensamos que os elementos aqui trazidos sejam provocações iniciais de discussões e trabalhos futuros. Para atizar o debate, encerraremos esta seção reforçando a presença grotesca no autor, mas para mais que isso, demonstramos como em Mutarelli encontramos momentos de rebaixamento do “alto” para o “baixo”.

Encontramo-los nas três narrativas, mas em virtude do espaço, optamos pela demonstração de significativo exemplo presente na obra mais recente do autor (até então), em que o rebaixamento é quase que paradigmático. Já o falamos da relação do corpo-personagem-protagonista de *O filho mais velho de Deus*, Charlie/Albert/George com Sarah Jane, mulher que causou nele todas as impressões do feminino e sua conduta no que se refere a tais relações. O desfecho da personagem dá-se marcada por macabra ironia e tingida dos mais fortes traços do grotesco. O final da vida desta personagem, figura capaz de despertar os sonhos eróticos de George, é trazido por um câncer no reto. A imagem construída do último adeus é narrada da seguinte forma:

Ele avista uma imensa massa disforme sobre a cama. Careca, Sarah Jane também não tem nenhum pelo no corpo, nem cílios. Por causa da quimio. Aquilo sobre o leito parece mais uma massa de pizza descansando. Inchando. Fermentando. É mais fácil ver algo humano na forma transcendental de Trudi do que ali. A pele de Sarah Jane está extremamente oleosa. Parece que ela foi untada. O inchaço faz com que ela brilhe. Sara está ligada ao tubo de oxigênio. Sua respiração produz um ruído assustador. Era como se Sarah roncasse como um sapo, bramisse igual a um rinoceronte, assobiasse tal como um melro, gritasse feito a araponga, azurasse como o jumento e guinchasse como um porco.

[...]

A imagem o violenta. O ofende. Ele se arreganha com aquela cena. (MUTARELLI, 2018, p.314)

Não podemos negar a presença do grotesco na imagem acima. Chamamos atenção para o último período do excerto e a presença do verbo arreganhar. A cena produz em George - mais do que isso, na verdade reafirma toda sua postura diante da vida, do seu caráter desnecessário - a compreensão, ao menos a sua compreensão da existência. Nesse processo, temos de considerar o rebaixamento construído, “como poderia? Aquilo? Aquela aberração monstruosa, aquilo desbanca qualquer possibilidade de existência de algo maior. Aquilo que transforma Deus em Diabo” (MUTARELLI, 2018, p.315). Desconfiamos que o que se opera aqui é o rebaixamento dos rebaixamentos. Vimos com Bakhtin que na raiz popular o “alto” é o céu, as coisas do céu enquanto o “baixo” as coisas do inferno, não necessariamente a imagem de um inferno que foi sendo erigida posteriormente. Essa concepção de inferno vai alterando de acordo com as mudanças na tradição grotesca, tornando-se mais sombria, ainda assim, o “alto” permanece. Nesta passagem de Mutarelli, pensamos que o que ocorre é mais complexo que isso. Pode significar mais que simplesmente um rebaixamento. O rebaixamento aqui é elevado à categoria de implosão, mais que pensar numa cisão entre o “alto” e o “baixo”. Não resta mais o alto. Deus está morto, já não vive mais para o sujeito contemporâneo. Não há mais o “alto”, essa parece a mensagem e cujas implicações discorreremos no último capítulo.

## 2 - O MAL-ESTAR E/OU AS VERDES PERNAS DO DIABO

*O jornal repete o atentado de um mundo que eu mesmo fiz.* (MUTARELLI, L., 2011)

Aquele que dança em sua própria casa, atrai incêndios. (MUTARELLI, L., 2015)

Toda sociedade imita a sociedade. (MUTARELLI, L., 2018)

Se no capítulo anterior o corpo ocupou a centralidade das discussões propostas, neste nos dedicaremos a tratar, ainda que sucintamente, do mundo em que estes corpos-personagens-protagonistas estão imersos.

### ***2.1 - Estive no inferno e lembrei de você e/ou o mal-estar***

Dentre as características que se repetem nas narrativas literárias de Lourenço Mutarelli e que são evocadas, sentidas e enunciadas por seus corpos-personagens-protagonistas, uma delas é a forte e permanente sensação de desencaixe com o mundo. O mundo é um incômodo, a vida, em consequência, é um incômodo. “O cheiro é do ralo. A vida é dura” (MUTARELLI, 2011, p.17), diz o narrador de *O cheiro*. Na suposta autoficção de *O Grifo*, o narrador lembra da primeira frase publicada por ele numa HQ: “a vida é uma piada de mau gosto” (MUTARELLI, 2015, p.243). Esse é um conceito bastante repetido no livro e que, como já o dissemos, repete-se em *O filho mais velho de Deus*: “muitas vezes a vida parece ser apenas um castigo” (MUTARELLI, 2018, p.315). Não podemos negar que se tratam de evidências que demonstram o quanto estes corpos-personagens-protagonistas não se sentem bem no mundo em que estão. Há um nítido desencaixe, um mal-estar.

Se já o falamos - ou pelo menos demonstramos através de exemplos - que esses corpos desencaixados no mundo pendem para a abjeção e são traçados com marcas grotescas, não o seria diferente nas posturas e condutas internas ao ser. Já falamos das características narcisísticas destes corpos-personagens-protagonistas que, de modo geral, os isolam e condicionam suas formas e maneiras de lidar com o outro. O narrador não-nomeado de *O cheiro* cita Ebenezer Scrooge de *Um conto de natal*, mas sem entregar-se a qualquer redenção final, como este. Em todo o livro faz questão de demarcar sua posição em relação aos outros “eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém” (MUTARELLI, 2011, p.13).

A solidão e o isolamento como marcas peremptórias deste corpo-narrador-protagonista, cuja situação melancólica traduz-se na verdade reveladora de que “*Friends* são os amigos que tenho” (MUTARELLI, 2011, p.33). A alusão à televisão, mais que uma marca do contexto social e histórico em que este corpo-personagem está inserido, é uma presença constante em sua narrativa. A mídia, a mediação com o mundo, parece-lhe o único contato social. O mundo deixa de ser tocado, sentido, passa a ser mediado, situação que é radicalizada em *O filho mais velho de Deus*. A solidão dos indivíduos, destes corpos-protagonistas, portanto, está presente nas três obras aqui estudadas.

Em sentido semelhante, apesar da ambivalência dos múltiplos corpos-protagonistas de *O grifo*, por exemplo, devemos lembrar que estes, ao cabo, não passam de réplicas ou desdobramentos de um Eu. No fundo, um Eu que, perante o isolamento de sua figura, precisa “produzir” espelhos e multiplicar-se. O espelho, não custa lembrar, objeto caro às figuras narcisísticas. A figura de Narciso também tem forte presença em *O filho*, cujo corpo-personagem-protagonista, como vimos, um homem sozinho e que a vida já não fazia mais qualquer sentido, atira-se à aventura e à teoria da conspiração porque, para ele, “tudo aquilo era apenas uma aventura. Uma nova vida” (MUTARELLI, 2018, p.74). Aliás, Freud (2020, p.375) lembra que, mesmo onde o pulsão surja “sem propósito sexual, incluindo a mais cega fúria de destruição, não se pode ignorar que a sua satisfação está conectada a um gozo narcísico extraordinariamente elevado”. Por conseguinte, no caso de George, o isolamento e a solidão produzem uma sensação de mundo-simulacro, cujas imagens soam sempre como réplicas de algo.

Esse desencaixe com o mundo opera, portanto, nas constituições psíquicas destes corpos-protagonistas erigidos pela linguagem e dotados de complexidade e profundidade marcadas pela subjetividade de seus respectivos seres ficcionais, de modo que as neuroses e as desconfianças pairam por sobre eles de forma persistente. “Por que a vida não é como nos sonhos? Por que na minha vida esses limites se fundem? [...] Por que tudo se funde, mesmo quando tomo os remédios? Por que o louco sempre tem que ser eu?” (MUTARELLI, 2011, p.139) pergunta-se o narrador de *O cheiro*. Em *O grifo de Abdera*, o problema é trazido a partir de influências da própria cultura: “vai ver que é como aquela fábula do sábio chinês que o Raul cantou. Talvez tanto eu quanto Oliver sejamos apenas o sonho do sabiá” (MUTARELLI, 2015, p.36), diz o narrador em determinado momento. Numa alusão ainda mais explícita à neurose, à loucura, escreve “pensei no Clube da Luta. Me arrepiei ao pensar que talvez Oliver fosse fruto de minha esquizofrenia” (MUTARELLI, 2015, p.220). Incômodos que se repetem em *O Filho*, quando George confessa a Bennet “eu tenho sentido

um negócio, é difícil de explicar. Não é um apito. É tipo um ruído [...] Eu ouço, mas é algo que está dentro de mim. É difícil explicar.” (MUTARELLI, 2018, p.305).

Ruídos e desconfianças que provocam, obviamente, mal-estar, e podem significar algum incômodo que nem sempre somos capazes de identificar. Tratamos, no decorrer desta dissertação, de como Lourenço Mutarelli e sua obra estão inseridos num contexto estético, cultural e histórico que perpassa distintos momentos sociais e culturais. Retrata, de certo modo, inacabamentos. Ecoam vestígios do modernismo, ao mesmo tempo que a cultura pós-moderna, em toda a sua fragmentação, parece marcar forte presença em sua literatura. Enfim, percorremos uma longa linha temporal através da linguagem mutarelliana, que faz uso das mais variadas influências e referências, de modo que, nos seus romances habitam demônios de Bosch e sua Idade Média, como também o habitam a antropofagia digital, como no caso de *O filho mais velho de Deus*, cujos nomes dos personagens são cópias, homônimos em toda a sua ambivalência, sacados da *Murderpedia*, do universo digital e seu século XXI. Para o autor tudo é fonte de trabalho e referência, construindo certa ponte ligando do medievo à internet.

Fizemos aqui um movimento cuja tentativa é demonstrar minimamente o quão incomodados estão os corpos-personagens mutarellianos em relação ao mundo. Um mundo de lastro temporal um tanto amplo, abordando uma cultura de pelo menos uns cinco séculos, considerando, claro, que ao cabo são corpos, corpos-personagens e corpos-autores “filhos” do hibridismo gerado entre os séculos XX e XXI, mas ainda marcados a ferro pelas referências e pensamentos medievais. Mas de todo modo, frisa-se, são narrativas de seu tempo, de indivíduos que carregam os dilemas e anseios do século XX e olhando com esgares a um século XXI. É esse movimento que leva-nos, ainda que com muita síntese, inevitavelmente a observar o canônico texto de Freud em que trata do mal-estar na cultura. Isto não implica realizarmos aqui abordagem psicanalítica das personagens mutarellianas. Trazemos o texto de Freud mais como uma das tantas ferramentas de auxílio em nossa tentativa de compreensão destes corpos-personagens, corpos que habitam logicamente um espaço cultural. Em razão disso, nossa tentativa de entender a cultura em que estão inseridos tais personagens, que lhes aprisionam ou lhes libertam.

Para Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares (2020, p.7), “não é possível compreender nosso tempo sem ler *O mal-estar na cultura*. Sem ele, os séculos XX e XXI seriam, simplesmente, ilegíveis”. Dito isto, consideramos que sem a compreensão dos tempos em que estão inseridas obras, autores e respectivos corpos-ficcionais mutarellianos não seria possível uma leitura ampla de suas significações. Tanto esta seção, como o capítulo por um

todo, em última análise, trata-se da tentativa de refletir sobre os distintos tempos e contextos que repercutem na literatura de Lourenço Mutarelli em todos os sentidos, estéticos, temáticos, etc. Justamente por isso, cremos, uma passagem pelo texto de Freud mostra-se importante.

Para tanto, nossa observação do texto freudiano será mais um voo panorâmico, pinçando elementos do incômodo social percebido e discutido pelo psicanalista a partir das exigências que a cultura impõe ao homem e à sociedade. Entrementes, é preciso considerar neste contexto a própria definição de cultura proposta por Freud (2020, p.337) como a “soma total das realizações e dos dispositivos através dos quais a nossa vida se distancia da de nossos antepassados animais e que servem a duas finalidades”, sendo elas “a proteção do ser humano contra a natureza e a regulamentação das relações dos seres humanos entre si” (FREUD, 2020, p.337). Aliás, Freud inicia suas explicações dizendo que “o elemento cultural passaria a existir com a primeira tentativa de regular essas relações sociais” (FREUD, 2020, p.344), ou seja, do momento da substituição do poder do indivíduo pelo da comunidade, que, para ele foi o passo cultural decisivo. Grosso modo, poderíamos resumir que, em seu canônico ensaio, o que Freud longamente argumenta é que, no decorrer de toda formação cultural das sociedades, os seres humanos em favor desta cultura precisam abdicar de suas pulsões primitivas, sendo, para o psicanalista, as mais relevantes o abdicar de Eros, do erotismo, e das pulsões de agressão e autodestruição presentes nas pessoas. Em resumo, demonstra que, para o desenvolvimento da cultura, pagamos uma taxa, uma taxa que implica restrições que ela impõe ao indivíduo. De acordo com o autor, “se a cultura impõe, não apenas à sexualidade, mas também à tendência à agressão do ser humano, tão grandes sacrifícios, então entendemos melhor por que se torna difícil para o ser humano nela sentir-se feliz” (FREUD, 2020, p.367). Para ele, tais restrições principiam já com a cultura totêmica baseada “nas restrições que eles tiveram de impor uns aos outros para manutenção da nova condição” (FREUD, 2020, p.350). De acordo com Freud (2020, p.353), no decorrer do tempo, “a relação do amor com a cultura perde seu caráter inequívoco. De um lado, o amor opõe-se aos interesses da cultura, e de outro, a cultura ameaça o amor com sensíveis restrições”. As restrições, portanto, contrastam com os sentimentos provocados pelas moções pulsionais: “O sentimento de felicidade na satisfação de uma moção pulsional é incomparavelmente mais intenso do que a saciação de uma pulsão domada” (FREUD, 2020, p.324). Nesse sentido, é deveras interessante observarmos que os corpos-personagens-protagonistas estudados nesta pesquisa, em moverem-se pelo abjeto e por meio de seus traços grotescos, o fazem também pela transgressão das pulsões domadas. São indivíduos em desacerto com a cultura e tocados por elementos primitivos, seja pelas pulsões sexuais, seja pelas pulsões de violência. Dentre

as três obras pesquisadas neste trabalho, talvez o narrador não nomeado de *O cheiro* seja “espécime” exemplar do indivíduo em descompasso com o preço da cultura. Suas pulsões remetem a certo primitivismo e são marcadas fortemente pelo aspecto do poder, como já vimos em sua relação com a personagem Balanga, como também em toda e qualquer outra relação que ele estabeleça com o outro, por exemplo, com a ex-noiva, descrita sempre pelos impulsos:

Eu falei que te faria rastejar. Rasteje.  
Ela levanta a saia e puxa de lado a calcinha. Afasta os lábios e mostra a grutinha.  
É isso que você quer? É para isso que você dá valor?  
[...]  
Ela começa a chorar. Mas não fecha a grutinha. Nem para me convidar. Vem!  
Ela fala em soluços. Se é isto o que quer, vem, come. Esfrego minha cara e me melo. Quanto mais eu quero, mais forte ela chora. E mesmo antes de tirá-lo pra fora, o gozo não posso conter.  
Aí então já não sinto mais nada.  
Nada tem para me dar.  
Ela chora e bate na minha cara. (MUTARELLI, 2011, p.22)

Notemos também a constituição do duplo Oliver em *O grifo*. Vejamos, como já descrito no decorrer desta pesquisa, o quanto ele se sente inferiorizado em meio à cultura, ou seja, quando casado ou quando as coisas parecem retornar a certo eixo em sua relação com Gilda. Há dificuldade de ele viver desta forma; é nas pulsões que parece sentir-se, enfim, vivo. Quando sonha com Marina, Oliver “abandona” a cultura, não deseja fazer amor, antes pelo contrário, seu desejo é primitivo, animalesco: “queria apenas trepar [...] fodê-la feito um cachorro” (MUTARELLI, 2015, p.82). Não menos significativo é o destino e caminho tomado por Gilda. A violência está em nossas raízes primitivas e é por meio dela que Gilda “vinga-se” de Oliver, construindo sua própria versão dos fatos para a mãe (Olga):

Levanta daí e me conta de uma vez que diabo aconteceu!  
Ele tentou me atacar e eu peguei uma faca e enfiei nele...  
Tá. Tá certo...  
Eu não queria, mãe. Juro que eu não queria.  
E... ele tá ferido ou tá morto?  
Ele morreu, mãe.  
Você tem certeza disso?  
Tenho, mãe. Eu tenho certeza.  
Tá bom. Foi legítima defesa... (MUTARELLI, 2015, p.248).

O chamado à animalidade, do mesmo modo, está presente em toda a narrativa de *O filho*, inclusive com muitos exemplos trazidos no decorrer desta dissertação. O mais significativo nessa obra é a animalidade presente na relação primitiva, transcendental e cósmica de George e a “lagartixa” espacial Trudi. A esta altura talvez possamos propor que os corpos-protagonistas nestas três obras de Lourenço Mutarelli estão fortemente marcados pela transgressão e por uma vivência que parece querer arrebentar os grilhões da cultura. São indivíduos das pulsões, do abjeto, do grotesco. Aí estabelecido o contraste com o ascetismo da cultura.

Mais uma vez pensamos que podemos recorrer à discussão de Freud. De acordo com o autor (2020, p.341), “acolhemos como cultural aquilo que os seres humanos fazem quando vemos sua preocupação voltar-se também para coisas que não são nada úteis”, de modo que “logo percebemos que o inútil, que esperamos que seja apreciado pela cultura, é a beleza; exigimos que o homem da cultura venere a beleza” (FREUD, 2020, p.341). Para o autor (2020, p.341) então “qualquer espécie de sujeira nos parece incompatível com a cultura; estendemos também ao corpo humano a exigência de limpeza”. Ora, no capítulo anterior, quando falamos tanto do abjeto como do grotesco, a palavra transgressão paira por sobre o todo. Não seria esse esse o caso de Mutarelli? Uma declarada transgressão à cultura, à cultura cada vez mais ascética e ordenada, afastando o ser humano de sua condição natural e primitiva? Para Freud (2020, p.342), “beleza, limpeza e ordem ocupam, evidentemente, uma posição especial entre as exigências da cultura”, de tal modo que parece-nos bastante significativo que, no universo mutarelliano, seus corpos-personagens-protagonistas mantenham movimento permanente de afastamento do indivíduo absorvido pela cultura. Seus corpos, como vimos, são notadamente caracterizados pela indisciplina, os espaços que habitam passam longe de qualquer ascetismo. Disso somos informados já na primeira página de *O Cheiro do ralo*: “vinha um forte cheiro de fossa que subia do ralo e invadia meu nariz. Invadia toda a sala” (MUTARELLI, 2011, p.9). Notemos que não apenas o espaço físico do universo exterior é tomado pelo fedor, pela imundície, mas o próprio corpo. O “alto” tomado pelo “baixo”. Em *O grifo*, “as paredes do FASES são todas manchadas e cheias de rachaduras. Os móveis são velhos. O avental dos funcionários, amarelado” (MUTARELLI, 2020, p.25). Em *O filho*, a relação de George com Nova Iorque é resumida da seguinte forma: “estou nessa cidade de bosta!” (MUTARELLI, 2020, p.192). Não há espaço para a beleza em Lourenço Mutarelli, melhor, corrigindo-nos, não há espaço para determinado conceito de beleza. A beleza ascética, a beleza como visto aqui, geralmente ligada ao sublime e ao “alto”. A beleza cara à cultura, tal como propõem os escritos de Freud.

Mutarelli, portanto, apresenta-nos uma escolha narrativa carregada de significados e proposições. Quando o autor opta por “mergulhar” seus corpos-protagonistas numa antítese da expectativa cultural, por certo que deseja nos dizer algo. Neste sentido, surgem novas inquietações. Freud diz não conceber melhor traço para caracterizar a cultura que “através da valorização e do cultivo das mais elevadas atividades psíquicas, das realizações intelectuais, científicas e artísticas, do papel de liderança concedido às ideias na vida dos seres humanos” (FREUD, 2020, p.343). Em outras palavras, Freud parece-nos dizer aqui que o destino elevado da civilização, em consequência, selará e matará quaisquer raízes naturais que nos restam. Há nisso alguma dose autoritária, ao passo que se exclui da conta a parte, assim digamos, não tão “elevada” de nossos seres. Ao cabo, o preço final da cultura seria eliminar todos e quaisquer resquícios de nossas pulsões primitivas. Freud é consciente e certo no que diz: “a questão do destino da espécie humana parece-me ser a de saber se, e em que medida, o seu desenvolvimento cultural será bem-sucedido em dominar a perturbação trazida à sua vida comum através da pulsão humana de agressão e de autodestruição” (FREUD, 2020, p.404). Tal desfecho é posto em aberto pelo próprio Freud e narrativas como a literatura de Mutarelli talvez demonstrem o quanto a questão é mais complexa. Sob o signo da transgressão, Lourenço Mutarelli por meio de seus corpos-protagonistas parece retomar e ressignificar, com boas doses de naturalismo, a contraparte desse dilema.

Há, quem sabe, o esboço ou mesmo a mensagem de que não está o mundo composto tão somente pelo belo e pelas elevadas capacidades intelectuais dos seres humanos, criaturas perfeitas da cultura. O “baixo” e o “natural” dão a impressão de querer gritar na literatura mutarelliana, não somente pela abordagem do mundano, tal qual explicamos na introdução deste trabalho, mas como espécie de afirmação transgressora dos poderes das pulsões. De que subsiste - e existe - o humano *dentre, com, e por meio* das pulsões. Se persiste o elevado, o baixo não o deixa de existir. E Mutarelli não faz tal defesa apenas nas descrições e constituição de seus corpos-personagens e nos seus espaços narrativos. O mundano abastece também a estética e a estrutura de sua linguagem, não raro, tida como estranha, peculiar ou exótica, muitas vezes levando à incompreensão. Vejamos que nestas três obras, se o temos as referências cultas, intelectuais e eruditas, o popular renasce com as influências mais mundanas possíveis. “Se essa bunda, se essa bunda fosse minha” (MUTARELLI, 2011, p.21), diz o narrador de *O cheiro*, numa paródia jocosa da conhecida cantiga popular. Narrador este que usa das mais variadas influências, da alta e erudita literatura, da pintura, da música às mais irrisórias programações televisivas da televisão a cabo: “Ligo a TV [...] Fox Mulder não

trabalha mais. Fox Mulder. Fax-modem. Associao. AXN, acidente de carro...” (MUTARELLI, 2011, p.38).

*O grifo de Abdera* com sua discussão metaliterária e meta-artística não deixa de ser menos interessante. Vejamos que se trata de uma narrativa que põe em destaque o universo do *fanzine*, arte do baixo, das pulsões e livre de qualquer corrente ou filtro que a cultura possa impor. Oliver Mulato produz sua arte a partir de filmes pornográficos. A pornografia, talvez maior expressão da arte abjeta, e inegavelmente das artes a de maior permanência no tempo, afinal, cremos ser praticamente impossível dizer que tenha existido algum contexto histórico, social, artístico e estético que de algum modo a pornografia não tenha existido, fosse na “praça pública” ou às sombras.

Como de modo geral na literatura mutarelliana, as referências movimentam-se em cada obra intensamente entre o “alto” e o “baixo”. Em *O filho mais velho de Deus* a questão parece-nos ter ainda mais camadas. Uma narrativa, desconfiamos, intencionalmente construída para apresentar-se como ruim, com marcas mais que suficientes para aproximá-la de um gênero tido como menor, “baixo”, popular, a ficção científica<sup>84</sup>. O movimento para “baixo”, no caso deste livro, atravessa toda a estética, inclusive com processos de colagem de textos, como os da internet. *O filho* é por si só um romance do “baixo” em cada pedacinho de sua “aura”. Talvez seja nele em que mais se apresente a perdição do indivíduo preso e oprimido entre as duas bigornas, a cultura de um lado, e as pulsões instintivas e naturais de outro.

Assim, se trabalhamos com Freud para somar às nossas interpretações e compreensões da literatura de Lourenço Mutarelli é porque, de algum modo, parece-nos que seus

---

<sup>84</sup> A aproximação de *O filho* com a Ficção Científica pode ser um tanto problemática, todavia, cabe-nos dizer aqui de como no conjunto biográfico de sua obra, seus romances “jogam” com a problemática dos gêneros. Em sua literatura nos defrontamos com pretensos romances policiais (Miguel e seus demônios, 2009), westerns (Jesus Kid, 2004), experimentação composta por diálogos (Nada me faltará, 2010) e como vimos nas três obras deste *corpus*, três gêneros distintos entre si. Retomando a problemática relação de *O filho* com a ficção científica em Ourique e Santos (2021, p.137) falamos que “é bastante consensual a fluidez dos gêneros literários e como os bons autores são capazes de trabalhar no limite de fronteiras que ora se esgarçam, ora se apertam”, isso porque, afinal, “o século XX se encarregou de fracionar e desfigurar os gêneros literários e as ideias consagradas a respeito da literatura” (CASTELO, 2007, p. 95), de modo que tais visões marcam nossas reflexões sobre a questão do gênero em *O filho*, sendo uma das aproximações possíveis a com a Ficção Científica (mas não a única). Não desconsideramos, portanto, a delicadeza - ou problemática da aproximação, mas a fazemos aqui considerando, inclusive a problemática da própria definição do termo Ficção Científica. Mas o fizemos aqui considerando a abordagem de Adam Roberts (2018) sobre a problemática da definição da FC e porque consideramos a própria proposta de Roberts (2018, p.61) para o gênero: “que, falando em termos históricos, a FC expressa uma dialética particular determinada a princípio pela separação de visões de mundo protestante e católica (ou, se preferirmos termos mais destituídos de sectarismo, entre deísmo e panteísmo mágico) que emergiu no século XVII. Os textos de FC são mediadores desses determinantes culturais com diferentes ênfases, algumas mais materialistas, outras mais místicas ou mágicas”. Consideramos possível uma leitura de *O filho* cuja interpretação nos aproxime dos termos de Adam Roberts, de modo que percebemos a FC como uma das viabilidades de interpretação do romance enquanto gênero.

corpos-protagonistas refletem o sujeito que grita e teme a pressão da cultura. Clama pela manutenção de instintos naturais que, convenhamos, mal ou bem, nos trouxeram até aqui. Nesse sentido, toda sua obra e arte é erigida sob a égide da transgressão, uma transgressão que precisa, obviamente, expressar todo seu incômodo com a cultura e o preço que esta cobra do indivíduo subjetivo, complexo, e [ainda] natural, mas também cósmico e transcendental. Freud (2020, p.320) já dissera que “é simplesmente o programa do princípio do prazer que determina o propósito de vida. Esse princípio domina o funcionamento anímico desde o início”. Mas, com o preço imposto pela cultura e suas restrições a este prazer, colocou-se o peso da culpa. Freud reúne diversos elementos na demonstração da criação desse sentimento esclarecendo que, “como a cultura obedece a um impulso erótico interno que lhe ordena reunir os seres humanos em uma massa intimamente ligada, ela só pode atingir essa meta pela via de um fortalecimento sempre crescente do sentimento de culpa” (FREUD, 2020, p.389).

O exposto acima, do mesmo modo, parece-nos relevante na compreensão das narrativas mutarellianas. Mais que dizer sobre os corpos-protagonistas, a culpa, desconfiamos, permeia toda a dialética presente nas narrativas estudadas neste trabalho. Se há culpa, há provavelmente a punição. Nesse sentido, nada mais significativo que o desfecho de importantes corpos-protagonistas mutarellianos. O preço pago pelo narrador narcisista de *O Cheiro do ralo* é ser tragado pelo buraco. A morte lhe chega pelos dedos que puxam o gatilho. É Balanga que retorna e vinga-se dos abusos. Não é possível dizer que temos nessa morte um renascimento: “eu não quero ir. Eu queria ficar” (MUTARELLI, 2020, p.180) são as últimas palavras do corpo-narrador-protagonista enquanto submerge no abismo que o engole. Se em *O grifo* o narrador Mutarelli e seu duplo, Mundinho, encerram o romance numa conversa mundana, o mesmo destino não se repete com Oliver Mulato, o corpo-protagonista-duplo que é morto a facadas e esquartejado por Gilda. Seria esse o preço pago por sua inadequação à cultura, por seus instintos, por seu fanzine XXX? Se em *O Filho* George não morre, finda seus dias no romance de forma ébria, marcado pelas lembranças e abandono de sua relação cósmica com Trudi. “Ao amanhecer, Ele arrastou uma cadeira para fora e celebrou à moda dos répteis” (MUTARELLI, 2018, p.325), operando-se aqui, nesta passagem que remete à escatologia e à animalidade, talvez o sopro de alguma vitória sobre as taxas que cultura nos impõe.

Enfim, desafiamo-nos nesta seção a demonstrar que, ao menos em nossas interpretações, a literatura de Lourenço Mutarelli também é erigida no embate destas duas forças que digladiam-se há algum tempo. Um embate que também nos parece ser a visão freudiana, nesse caso, quando diz que “agora é preciso esperar que o outro dos ‘poderes

celestiais’, o eterno Eros, faça um esforço para se afirmar na luta contra seu adversário também mortal. Mas quem pode prever o êxito e o desfecho?” (FREUD, 2020, p.405).

## ***2.2 - O sujeito contemporâneo e/ou qua’ka naat...***

Na iminência da relação universal e cósmica com Sarah/Trudi, a narração de *O filho* descreve a seguinte cena testemunhada e experienciada pelo corpo-protagonista Charlie/Albert/George:

Sarah parece estar justaposta.  
À imagem de Sarah parece se sobrepor outra imagem.  
[...]  
- De onde venho, costumamos dizer: Qua’ka naat.  
[...]  
George, feito Tonto, deixa o primeiro plano. (MUTARELLI, 2018, p.271).

Consideramos que há força nesta imagem e representatividade que nos atrai ao sujeito contemporâneo. Além disso, não podemos deixar de observar que, por meio da ambivalência das palavras, o uso da letra maiúscula inviabiliza o adjetivo e transforma o protagonista em coadjuvante. Como coadjuvante do Cavaleiro Solitário, Tonto sai do primeiro plano. Seria o sujeito contemporâneo também um coadjuvante? Alguém retirado do primeiro plano? Ademais, precisamos considerar o ingresso nesta passagem do neologismo “qua’ka naat”. “Qua’ka naat’ quer dizer, mais ou menos , ‘o que seria” (MUTARELLI, 2018, p.294) diz Trudi para George, que segue sem compreender a expressão “reptiliana”. “Qua’ka naat” nesta seção serve-nos de provocação às nossas reflexões e tentativas de compreender o sujeito contemporâneo. O sujeito que está dentro e fora das narrativas mutarellianas. “Qua’ka naat” sujeito contemporâneo.

Diante tantas tentativas, dissensos, conceituações, se há algo que poderíamos dizer sem incorrer no erro ou no engano é que as sociedades humanas e o sujeito individual do contemporâneo estão marcados pelo signo da fragmentação. De certo modo, a questão contemporânea e a literatura de Lourenço Mutarelli estão discutidas nos artigos já mencionados Ourique e Santos (2020) e Santos (2021; 2021). Nesta seção, debruçamo-nos um tanto mais nos reflexos e influências deste contemporâneo na literatura mutarelliana. Todavia, como já dissemos, o sujeito mutarelliano, embora contemporâneo, não deixa de carregar marcas de tempos e estéticas predecessoras, como elementos do Romantismo, caso da presença marcante do estranhamento e infamiliaridade do fenômeno do duplo em sua obra,

especialmente em *O grifo de Abdera*. Não esqueçamos, entretanto, que para Clement Rosset “o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda ilusão” (ROSSET, 2008, p.24). De certa maneira, a experiência do duplo não deixa de evocar certa crise do real, já que “os diferentes aspectos da ilusão [...] reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real.” (ROSSET, 2008, p. 119). Em sua radicalidade, essa crise do real leva-nos ao simulacro e à simulação discutida em Santos (2021). O sujeito contemporâneo, os corpos-protagonistas mutarellianos, não deixam de ser actuanes nessa crise do real. São sujeitos imersos num abismo de referências e ao mesmo tempo imersos no nada. Por isso, a passagem por algumas concepções deste contemporâneo, aqui o termo utilizado com certo lastro, mostra-se importante, mesmo que em síntese.

Observaremos aqui, especialmente, as noções da sociedade hipermoderna propostas por Lipovetsky (2004). De acordo com o autor, as discussões surgidas pela intelectualidade a partir do final dos anos 1970 com a conceituação do termo pós-modernidade buscaram qualificar esse novo estado cultural das sociedades evoluídas. Para ele, isso significou um “abalo dos alicerces absolutos da racionalidade e o fracasso das grandes ideologias da história” (LIPOVETSKY, 2004, p.51). Segundo Lipovetsky (2004, p.51), “às visões entusiásticas do progresso histórico sucediam-se horizontes mais curtos, uma temporalidade marcada pelo efêmero”. Para o autor, passa a reinar a primazia do aqui-agora. Jameson (1997, p.52), por sua vez, fala de um sujeito que perdeu suas referências temporais e é incapaz de olhar para o passado ou futuro. Assim, “fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório” (JAMESON, 1997, p.52). Jameson em seu trabalho analisa a arte pós-moderna a partir da lógica do capitalismo tardio e em algum grau dialoga com as discussões de Lipovetsky, não apenas no que se refere a suas discussões sobre as sociedades hipermodernas, mas também naquilo que observa como era do vazio. Um olhar pertinente e de possível diálogo com os personagens mutarellianos, marcados pelo forte narcisismo, a partir do qual deve-se “[...] amar a mim mesmo o bastante para não precisar de outra pessoa para me fazer feliz”. (LIPOVETSKY, 2005, p. 36). As fragilidades e a falta de intensidade das relações neste tempo, segundo Lipovetsky (2005, p.57), resultam que “por todo lado há solidão, vazio, dificuldade de sentir, de ser transportado para fora de si mesmo.”

Nesse novo contexto, “a sociedade se exhibe sob o signo do excesso, da profusão de mercadorias” (LIPOVETSKY, 2004, p.54-55). Como já vimos, a mercadoria - também a

mercantilização de tudo - é elemento estruturante de *O cheiro do ralo*. Mas não deixa de estar presente nas outras narrativas analisadas. Para Lipovetsky (2004, p.55), também “os comportamentos individuais são pegos na engrenagem do extremo, do que são provas o frenesi consumista.” O autor demonstra o excesso em duas pontas, de um lado o ascetismo dos corpos, das academias, do fanatismo pela higiene e saúde, e de outro lado, as compulsões, os vícios, a obesidade. Fala ainda da proliferação das “patologias individuais, o consumo anômico, a anarquia comportamental” (LIPOVETSKY, 2004, p.55). Para o autor, esse hipercapitalismo vigente então “se faz acompanhar de um hiperindividualismo distanciado, regulador de si mesmo, mas ora prudente e calculista, ora desregrado, desequilibrado e caótico” (LIPOVETSKY, 2004, p.55-56).

Ora, essas são observações que nos parecem um tanto interessantes na análise dos corpos-personagens-protagonistas mutarellianos. Em maior ou menor grau, estão marcados pelo individualismo; no caso do narrador de *O cheiro*, não sendo absurdo falar de um hiperindividualismo regrado pela lógica de um capitalismo talvez ainda mais severo que o capitalismo tratado por Lipovetsky. Em sua abordagem, o autor parte da Pós-modernidade, avança pelos anos 80 e 90, sempre enfatizando o enfraquecimento da conexão temporal do indivíduo, bem como o estabelecimento cada vez mais amplo do presentismo e do efêmero, até chegar a seu indivíduo hipermoderno, para o qual “o extremo é apenas uma das vertentes da ultramodernidade” (LIPOVETSKY, 2004, p.82). A bem da verdade, Lipovetsky trata da ambivalência destes tempos ultramodernos: nem a dessensualização, tampouco a ditadura do prazer. Para ele, “o indivíduo se mostra cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente”, entretanto “essa volatilidade significa muito mais desestabilização do eu do que a afirmação triunfante do indivíduo que é senhor de si mesmo” (LIPOVETSKY, 2004, p.83). O autor, para argumentar sua posição, exemplifica com um bom número de vulnerabilidades psicológicas deste indivíduo hipermoderno, tais como depressões, angústias, ansiedade. Não podemos negar que os sujeitos mutarellianos são sujeitos vulneráveis, a despeito do que tentam demonstrar. Não menos curioso em Lipovetsky é que podemos exemplificar esta sociedade hiperconsumista dizendo que, “na sociedade hipermoderna, a antiguidade e a nostalgia se tornaram argumentos comerciais, ferramentas mercadológicas” (LIPOVETSKY, 2004, p.89). Seria deveras interessante ouvir do pensador que acharia de *O cheiro do ralo*, obra que parece encenar justamente isto. Seu narrador é um mercador de nostalgia - e não só isso, para quem tudo tem preço:

Ele entra.

[...]  
 Traz consigo uma caneta.  
 É de ouro.  
 Chuto.  
 Ele repete.  
 É uma caneta maciça de ouro.  
 Então ela não escreve. Ironizo.  
 [...]  
 Eu não quero. Por quê?  
 Porque não gostei da sua cara.  
 Meu senhor, desculpe minha cara. Não é ela que estou oferecendo.  
 É a caneta. E olha que essa caneta, além de ser de outro, maciço,  
 tem história.  
 Não quero nem de graça.  
 Meu senhor, assim o senhor me ofende. Me desculpe se minha feição não lhe  
 agrada, mas estou aqui pela caneta. É a caneta o que deve julgar.  
 Não quero.  
 Senhor, te suplico. Eu preciso muito do dinheiro, por favor, se o senhor  
 preferir, me viro de costas. Assim o senhor nem precisa me olhar.  
 Você precisa mesmo do dinheiro?  
 O senhor nem imagina o quanto.  
 Então você faria qualquer coisa para conseguir?  
 Qualquer coisa também não, afinal sou um homem de princípios,  
 E até onde vão seus princípios?  
 Vão até seus limites.  
 E que limites são esses?  
 Ah, não sei precisar. Mas o que o senhor sugere que eu faça? (MUTARELLI,  
 2011, p.40-41)

Observemos que nesta passagem a mercantilização da nostalgia e da história é tão somente um primeiro passo. O processo mercantil é levado para além da antiguidade do objeto físico, lembrando que comprar e vender antiguidades é o metiê do corpo-narrador-protagonista de *O cheiro*. Ao cabo do processo, é a ética do ser humano que também é colocada no mercado. No entra e sai que constituem as cenas de *O cheiro do ralo* isso é repetido diversas vezes. Da bunda que o narrador pagaria para ter a qualquer velharia, pelas quais, na forma de aquisição, desempenhava da melhor e mais nefasta forma o papel de “homem lobo do homem”.

Além disso, lembremo-nos da já citada mercantilização do corpo feminino, algo recorrente nos três romances pesquisados. Tal passagem, por certo corrobora com a visão de Lipovetsky (2004, p.98) de que “não faltam fenômenos que podem autorizar uma interpretação relativista ou niilista do universo hipermoderno”, afinal “são tantos os elementos que nutrem a idéia de que o ceticismo e dos ideais superiores constituem importante característica de nossa época”. Todavia, Lipovetsky (2004, p.99) tenta salvaguardar alguma esperança, dizendo que a derrocada do sentido não teria chegado ao extremo e de que nem

todo nosso patrimônio ético-político teria sido erradicado. Para ele, o futuro ainda estaria aberto, embora ninguém possa negar que “o mundo, do jeito que anda, provoca mais inquietação, que otimismo desenfreado” (LIPOVETSKY, 2004, p.100).

De modo geral, os pensadores que se dedicam a tentar compreender as significativas mudanças do comportamento social da pós-modernidade em diante, como vimos, para além da fragmentação exposta nas diferentes propostas de sociedades, do espetáculo, do consumo, do capitalismo tardio etc., guardam em comum a concordância de que é este momento quando os sujeitos perdem qualquer referência. A queda das utopias e das instituições deflagram certo estado de confusão, um mal-estar que impacta na própria relação dos indivíduos com a realidade. Trata-se do hiper-realismo de Baudrillard (1991, p.34), em que os sujeitos “fixam numa verossimilhança alucinante um real onde fugiu todo o sentido e todo o charme, toda a profundidade e a energia de representação”. Essa noção de hiper-realidade está presente em Mutarelli, de forma mais explícita em *O Filho*, narrativa na qual “todos os sentidos se aguçam e fazem com que George sinta o que Ele definirá um dia como hiper-realidade” (MUTARELLI, 2018, p.208). Nesse momento, queremos propor que o real e seus “problemas” estão intimamente ligados à estrutura mutarelliana. Em Santos (2021), a análise do duplo em *O grifo de Abdera* trata de certa forma desta questão, pois, como vimos em Rosset (2008), há uma relação do fenômeno com uma tentativa de proteger o real. Se *O grifo* é assumidamente uma narrativa acerca do duplo, o mesmo, em maior ou menor grau, estará presente tanto em *O filho* como em *O cheiro do ralo*. No primeiro, temos os homônimos e suas relações com a duplicidade, sem falar na vida dupla ou mesmo tripla do protagonista. Em *O cheiro* notemos que o narrador não passa de um duplo, alguém de rosto transfigurado, o rosto do cara do comercial. A literatura mutarelliana é marcada pela imagem do duplo; o duplo que, como vimos em Freud (2019, p.67-69), aponta por uma confusão identitária e de referências do Eu, “de modo que est[e] perde o domínio de seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar de seu próprio, ou seja, duplicação do Eu, divisão do Eu, confusão do Eu”. Podemos considerar que o duplo retrata de algum modo o indivíduo que não mais encontra qualquer referência ou instituição sólida que lhe garanta alguma segurança mínima. Nessa jornada confusa, obviamente, a realidade - o real - entra no debate. A desconfiança desse e quanto a esse real empurra o indivíduo justamente numa procura incessante por esse real, a “paixão pelo real” que Zizek (2002) fala, retomando e ampliando a expressão de Alan Badiou, enquanto característica do século XX.

Para Slavoj Zizek (2002, p.19), diferentemente do século XIX, quando ainda pairavam ideais e projetos utópicos e científicos carregados de planos para o futuro, o “século XX

buscou a coisa em si”. Segundo o autor, portanto, “o momento último e definidor do século XX foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema como preço a ser pago pela retirada das camadas enganadoras da realidade” (ZIZEK, 2002, p.19). No princípio de sua discussão sobre esta “paixão pelo Real” cita, por exemplo, a obra *O império dos sentidos*, de Nagisa Oshima. É a partir desta obra que ele se perguntará se os sites pornográficos não seriam essa extrema paixão pelo real, tendo como exemplo a possibilidade de “observar o interior da vagina do ponto de vista de uma minicâmera instalada na ponta de um pênis artificial” (ZIZEK, 2002, p.20). De acordo o autor, é aí que ocorre uma mudança extrema, “quando se chega muito próximo do objeto desejado, as fantasias eróticas se transformam em repugnância diante do Real da carne exposta” (ZIZEK, 2002, p.20). Essa é uma observação que parece-nos muito pertinente na construção de diálogos com a literatura de Lourenço Mutarelli.

Especialmente em *O cheiro do ralo*, mas não apenas nele, podemos observar essa busca pelo real em sua carne exposta, bem como a repugnância que surge a partir de exposição a esse real:

Ela abre e começa a tirar. Ou melhor, ela se esforça, ela tenta. Ela luta com a lycra. Pouco a pouco começam a sair, pulando para fora, pedaços dessa revelação. E assim vai seguindo. Pouco a pouco. Sua enorme maravilha que é a arte mais pura. E assim segue, se formando por partes. Sua calcinha é igualmente branca. Da família das tangas. Agora já vejo a metade. E então é o todo, vencendo a lycra. É imensa, e agora, menos uniforme. É de um redondo impreciso. Impreciso e gigante, pela própria natureza. É o impávido colosso. Agora ela tira a sandália. E está tudo para o alto. Se o Buttman pudesse ver isso agora. E depois de se desvencilhar das sandálias, ela arranca por seus pés o que resta da calça. E, sem que eu tenha tempo de implorar movimentos contidos, num flash a calcinha se vai. *Sua enorme e quase disforme bunda é por estrias e celulite ornada. Mas isso só contribui para que ela se torne ainda mais real, mais carne.* (MUTARELLI, 2011, p.170, grifos nossos).

A cena acima é, ou deveria ser, o ápice da realização do desejo de seu narrador. É quando, enfim, seu “objeto” de desejo, a bunda da garçonete, se lhe oferece desnuda, entregue. E essa é uma passagem capaz de demonstrar toda a complexidade e escolhas magistrais na linguagem de Mutarelli, consciente que estamos dos riscos de tamanho elogio. Mas vejamos importantes observações sobre a passagem. Não apenas nele, mas em *O cheiro do ralo* especialmente, a lírica dos versos costuma transgredir e invadir os terrenos da prosa. Já apontamos tais movimentos no decorrer deste trabalho. Na passagem acima, todavia, a

prosa reina pelas minúcias. Parágrafo longo, se pensarmos na média geral de todo o romance, estilo demandado, pensamos, justamente pela tentativa de construir cena que evoque o real em seu máximo. Outro movimento interessante é o fato de haver certo afastamento do narrador, que o narra quadro a quadro, quase que na posição de um espectador, a quem inclui também o leitor. Há similitudes inegáveis com o *close* citado por Zizek. Aliás, vejamos como a narrativa se imprime neste momento como narrativa visual, cinematográfica. É como se o narrador narrasse por *frames*. Sem falar do rebaixamento, algo discutido no capítulo anterior, operado por dois provocativos intertextos. O uso e referência ao hino nacional e a citação ao famoso produtor pornográfico. O “alto” e o “baixo” operando numa mesma cena. Além disso, as últimas linhas grifadas por nós parecem remeter, sem qualquer dúvida, a essa busca pelo real no sentido exposto por Zizek (2002). Ademais, o vazio, o buraco que se instaura no narrador após a “conquista” é ainda mais denunciante dessa procura: “Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Tampouco em outro lugar. O que eu buscava era só a busca. Era só o buscar. E por isso agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio.” (MUTARELLI, 2011, p.171). Logo na sequência será quando o narrador aproxima essa relação com o poema no qual “Borges conclui que há na promessa algo imortal” (MUTARELLI, 2011, p.173). Vejamos que há uma espécie de virtualização da vida, o eterno e a promessa, de modo que diz “sigo, Borges, ao não ter, o quadro se torna incessante, ilimitado [...] o quadro que não existe é capaz de qualquer forma ou cor. E de alguma forma ele existe. Vivo. E continuará a viver, e se expandir. Incessante” (MUTARELLI, 2011, p.173).

Aí podemos retomar a discussão de Zizek sobre o real. Ele fala de virtualização do real, a generalização do processo e o esvaziamento da substância do produto, “a própria realidade esvaziada de sua substância” (ZIZEK, 2002, p.25). Segundo o autor (2002, p.25), ocorre que “no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria ‘realidade real’ como uma entidade virtual”. Aliás, essa é uma perspectiva interessante se colocada ao lado de passagens trazidas na seção anterior em que, nas três obras pesquisadas, seus corpos-protagonistas questionam a realidade associando-a a alguma pretensa loucura. Teria tudo isso alguma relação com o que Zizek (2002, p.28) aponta sobre o fato de “que a verdade definitiva do universo desespirtualizado e utilitarista do capitalismo é a desmaterialização da ‘vida real’ em si, que se converte num espetáculo teatral”? Até que ponto as personagens, corpos-protagonistas mutarellianos, encarnam, refletem, reproduzem e em que situação ou quando transgride e denunciam a posição do indivíduo submerso nessas crises contemporâneas?

Zizek (2002, p.33) problematiza tais questões dizendo que, entretanto, deve-se observar que “a dialética do semblante e do Real não pode ser reduzida ao fato elementar de que a virtualização de nossas vidas diárias, a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de ‘retornar ao Real’.” Zizek ainda fala que esse Real retornante possui *status* de outro semblante, pois considera que “exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e portanto somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico” (ZIZEK, 2002, p.33). Pensando por essa ótica, notamos interessantes elementos na obra mutarelliana que transmitem a sensação de que seus protagonistas estão eternamente aprisionados a uma espécie de pesadelo que, aliás, permeia e tingue suas narrativas com elementos fantásticos. Entretanto, se de um lado podemos considerar que os sujeitos imersos nas narrativas de Lourenço Mutarelli dão conta de um exterior fragmentado, confusão e sem referências, marcado pelas paranóias e dissoluções do Real, em sua transgressão pela linguagem e pelos corpos habitantes de sua narrativa o autor naturalmente se contrapõe a este desenho de mundo, afastando-se de qualquer ideal messiânico muitas vezes visto e expresso nesse núcleo da paixão pelo Real, o que Zizek (2002, p.45) considera o “gesto heroico de assumir integralmente - a obscenidade suja do outro lado do poder [...] uma espécie de espelho reverso da Bela Alma”. O autor olha aqui para um tipo específico de anti-herói, alguém que assume o trabalho sujo em nome de uma purificação messiânica. Todavia, esta é uma imagem nada mais longe possível dos corpos-protagonistas mutarellianos, que, embora não neguem esse outro lado sujo, não procuram pela purificação ou salvação de qualquer coisa. Estão imensamente distantes de qualquer figura de traços heróicos, ainda que pela antítese. Não há qualquer hipertrofia nessas figuras, geralmente marcadas por distrofias e disfunções.

Contudo, Zizek (2002, p.46) aborda que há justamente duas formas de abordagem desta paixão pelo Real, a bem da verdade, duas atitudes de enfrentamento. Uma é reacionária, marcada “pelo endosso do reverso obsceno da Lei”. A outra atitude, a progressista, que “é a confrontação do Real do antagonismo negado pela “paixão pela purificação” que, de acordo com ele, “em suas duas versões, de esquerda e de direita - parte do princípio que o Real é tocado na, e através da, destruição do elemento excessivo que introduz o antagonismo” (ZIZEK, 2002, p.46). Para ele (2002, p.46-47), então a “Coisa Real é um espectro fantasmático cuja presença garante a consistência de nosso edifício simbólico, permitindo-nos evitar sua inconsistência constitutiva (“antagonismo”)

### 2.3 - Aquele que dança em sua própria casa atrai incêndios

Extraído da epígrafe de *O Grifo de Abdera* (2015), o título desta seção pode ser encarado como mais um dos exemplos da literatura provocativa e ambígua de Lourenço Mutarelli. Enigmática, a frase gera entre seus leitores, não raro, discussões e debates acerca de seus distintos e possíveis significados. No nosso caso, tomamos enquanto metáfora de apoio em nossa observação breve dos cenários da literatura contemporânea brasileira. Partindo disso, consideramos “própria casa” a literatura brasileira, a literatura brasileira contemporânea em que habita o *dançarino* Lourenço Mutarelli. Pensamos que, como já observamos quanto a *O Grifo*, acerca de sua força metaliterária, tal construção é possível, pois Mutarelli, nesta obra, especialmente, parece “dançar” em sua própria literatura. E, com a ideia trágica subjacente, muitas vezes atraindo incêndios. Dito isso, portanto, nesta seção nos dedicaremos a observar “a casa” em que habitam os corpos-personagens mutarellianos. “A casa” que habita a própria literatura mutarelliana. Mesmo que em síntese, procuramos observar o trabalho do autor enquanto pertencente ao cenário da ficção contemporânea brasileira.

Mas que “dançarino” é este que não é visto a bailar?

Na introdução deste trabalho dedicamo-nos um pouco a falar de Lourenço Mutarelli e da sua importância nas artes nacionais, apontando para as contradições que permeiam e constituem a sua literatura. Uma delas, o fato de que, a despeito de pairar sobre ele certa imagem de repercussão crítica e popular, até mesmo de maior aceitação de sua literatura se comparada à sua experiência nos quadrinhos, o autor, entre os debatedores da ficção contemporânea brasileira, passa ao largo. Está num buraco. Num vazio. Num esquecimento.

Nossa observação baseia-se na ausência de seu nome em dois dos mais influentes textos a tratar da literatura contemporânea<sup>85</sup> no Brasil. Um destes textos é o de Beatriz Resende (2008), que discorre sobre a multiplicidade da literatura brasileira na contemporaneidade. Neste trabalho, a autora apresenta três importantes evidências do conjunto da produção literária nacional, a fertilidade, a qualidade, e principalmente, para ela, a multiplicidade a dar conta dos “múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura” (RESENDE, 2008, p.18). Sobre esta multiplicidade, Resende (2008, p.18) dirá que “pode remeter às contingências do momento que foi chamado de pós-moderno

---

<sup>85</sup> O termo contemporâneo é bastante problemático e diferentes autores se dedicaram a ele. Schøllhammer (2009), inclusive o faz na introdução de seu trabalho que será debatido em muitos momentos desta seção. Todavia, não nos interessa aqui problematizar tal questão, de modo que, a nós o contemporâneo, além de consideradas todas as suas problemáticas, será encarado como a literatura produzida no Brasil, para vias de comparação e inserção de Mutarelli, a partir dos anos 90, considerando ainda possíveis influências próximas como décadas precedentes de 70 e 80.

com a substituição dos dogmas modernistas por movimentos plurais, posteriores à superação de classificações fundadas em dicotomias”. No decorrer de seu texto, trará exemplos de diferentes escritores que confirmam, segundo ela, o momento positivo da literatura nacional. Autores contemporâneos como Luiz Ruffato e alguns de muita aproximação e influências na literatura e com a literatura de Lourenço Mutarelli, como Marçal Aquino e Ferréz, são citados. Contudo, Lourenço Mutarelli não é lembrado.

Mais significativa ausência seja talvez na obra de Karl Erik Schøllhammer, *Ficção Contemporânea Brasileira* (2009). No livro, o autor se dedica a observar e tecer debates sobre a produção literária contemporânea, reunindo as principais características dessas produções, bem como apresentando um amplo e significativo grupo de autores a produzir esta literatura. Pelo caráter da obra e por sua relevância, tem sido um dos trabalhos a ser procurado quando se pretende compreender este momento da literatura brasileira. Nisso, tornou-se uma das principais referências sobre essa literatura mais próxima do nosso tempo. Nesse sentido, a ausência de Lourenço Mutarelli em suas discussões é de simbologia complexa, até porque muitas das características deste momento literário reverberam nas narrativas mutarellianas. Além disso, há o fato de que na ausência perde-se também a singularidade e a proposta estética de Mutarelli, que de modo algum pode ser negligenciada em qualquer trabalho em que se pretenda tratar da literatura contemporânea no Brasil. Contudo, em Schøllhammer (2009), Lourenço Mutarelli não passa de uma vaga lembrança, apenas uma citação muito mais causada pela adaptação de seu trabalho de estreia que propriamente por sua narrativa literária.

Há ainda um terceiro exemplo do esquecimento de Mutarelli em importantes trabalhos em que há a abordagem da ficção contemporânea no Brasil. No dossiê *Realismo e realidade* organizado por Tânia Pellegrini (2012) temos a abordagem da problemática do realismo nas ficções contemporâneas. Diz a autora na apresentação do dossiê a respeito dessa questão que “sob esse enfoque, pode-se afirmar que as formas narrativas contemporâneas do Brasil, tanto as verbais quanto as visuais, ainda levantam de forma aguda o problema, que não se esgota na propalada *crise da representação*” (PELLEGRINI, 2012, p.13, grifos da autora). Nesse sentido, consideramos pertinente destacar algumas dessas características das publicações contemporâneas destacadas pela autora:

Fragmentação e estilização, colagem e montagem, elipses e elisões, heranças modernistas, grosso modo tidas como resultado da famosa crise e elevadas à categoria de valor literário quase absoluto, convivem hoje com outras técnicas de representação, muitas delas bastante antigas, como se verá, num conjunto a que se poderia denominar *realismo refratado*, compondo uma nova totalidade, como reorganização heteróclita, assim traduzindo as

condições específicas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, violência, corrupção política, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural, um amálgama contraditório de elementos integrado na chamada globalização econômica, em que os mercados dão a pauta das ideias, temas e estilos. Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente “decomposição de formas e cores”, clara tanto nos temas como na estruturação das instâncias narrativas e no tratamento dos meios expressivos. Estamos, então, diante da representação necessária de uma realidade de fato nova na superfície iridescente dos artefatos tecnológicos, na velocidade e simultaneidade das comunicações, na aguda sensação de tempos e espaços vertiginosamente fluidos, mas em que o confronto das desigualdades econômicas e sociais, em nível nacional e global, guarda ciosamente a hostilidade do mundo. O realismo, assim, sempre acompanhado de muitos adjetivos, cada um deles significando “uma forma e uma cor”, volta refratado, como um modo de presentificar — fazer presentes — as relações de hoje entre o social e o pessoal, tanto ética quanto esteticamente, vale dizer, de modo interessado; volta como sintoma e diagnóstico de um estado de coisas de alguma forma muito parecido ao do momento em que ele eclodiu sistematicamente organizado como necessidade histórica insopitável. Não quero dizer que o realismo de hoje tem necessariamente um caráter de resistência ou de crítica; mas também não quero dizer absolutamente o contrário. Nas suas múltiplas refrações, pode simplesmente fazer coro a música estridente do mercado e do sofrimento humano ou fechar os ouvidos a eles. Como se pode perceber, portanto, apesar de ser um conceito dificilmente apreensível em toda sua profundidade, permanece, em qualquer acepção que se tome, uma inegável e estreita relação com o contexto, que vai além das infundáveis discussões a respeito das possibilidades efetivas de a arte e a literatura, com suas gramáticas específicas, substituírem o real na sua concretude material ou simbólica. (PELLEGRINI, 2012, p.13-14).

No decorrer desta dissertação, cremos, são trazidos muitos exemplos e referências da literatura de Mutarelli que vão justamente colocá-lo neste cenário da ficção contemporânea brasileira tratado em Pellegrini (2012). A bem da verdade, nunca o dissemos do contrário, chamando-nos atenção, todavia, que o autor justamente é preterido dessas importantes análises, embora sua produção convirja e traga elementos essenciais e caros à ficção contemporânea no Brasil. No referido dossiê citado organizado por Tânia Pellegrini (assim como nas publicações anteriormente comentadas sobre a ausência de Mutarelli) o autor também não é estudado, ainda que, desconfiamos, a problemática do realismo seja elemento importante na constituição de sua literatura. Como destacamos na introdução desta dissertação, a estranheza causada pela exclusão de Mutarelli de importantes debates acerca da ficção contemporânea é justamente uma de nossas motivações, já que, embora possamos observar que as narrativas de Mutarelli estão inseridas e ecoam tal ficção, ele tem sido esquecido enquanto autor dessa ficção recente.

Entrementes, há de se considerar nesse contexto o que diz Leyla Perrone-Moisés: “a proliferação atual de livros impressos e de textos on-line, em todos os idiomas, torna impossível o estabelecimento de um panorama geral da produção literária contemporânea” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.13) e que isto acaba implicando num grande desafio a quem se dedica aos estudos de autores contemporâneos sob o risco de não ser possível dar conta de todas as estéticas e artes nascedouras num universo prolífico de possibilidades. A ausência de Mutarelli nestes dois trabalhos, menos como julgamento e mais como elemento problematizador, é algo que atrai nossa atenção nesta pesquisa. Além disso, a própria nota introdutória do livro de Schøllhammer deixa evidente as intenções e desafios do proposto: “este livro [...] nem se propõe a ser uma introdução à ficção brasileira que aborde todos os seus aspectos e todos os autores relevantes surgidos nas últimas décadas” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.7).

Contudo, pensamos que as características da literatura contemporânea observada por Schøllhammer em seu trabalho são relevantes na construção de uma interpretação da literatura de Lourenço Mutarelli, até porque “a casa” em que dança é a mesma “casa” em que dançam os “bailarinos” citados tanto por Schøllhammer quanto por Resende. Ademais, ambos trabalhos nos são importantes quando adentramos à problemática do real e o retorno aos realismos em nossa literatura. O realismo na ficção contemporânea será um tanto central nesta seção.

Em sua análise da literatura contemporânea Schøllhammer (2009) fala de uma escrita que tem urgência. Para ele, “o essencial é observar que essa escrita se guia por uma ambição de eficiência e pelo desejo de chegar a alcançar uma determinada realidade” (Schøllhammer, 2009, p.11). Em sentido semelhante, Resende (2008, p.27) diz que há, na maioria dos textos, “a manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical, preocupação obsessiva com o presente que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado”. Para Schøllhammer (2009, p.11), “a urgência é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente”. Assim, segundo o autor (2009, p.11), “Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade”. O autor ainda contrasta a expectativa do presente modernista com o contemporâneo, dizendo que este “é a quebra da coluna vertebral da história e já não pode oferecer nem repouso, nem conciliação” (Schøllhammer, 2009, p.12).

Sobre essa demanda de realismo Schøllhammer (2009, p.53) questiona “mas o que justifica ver realismo na nova geração de escritores?”. Ele mesmo aponta para a complexidade da questão, uma vez que, “ao longo do século XX, o realismo fez o seu retomo sob diferentes formas — surrealismo, realismo fantástico, realismo regional, realismo mágico, *new-realism* e hiper-realismo, para citar apenas alguns” (Schøllhammer, 2009, p.53). O autor vai utilizar o exemplo de Luiz Ruffato enquanto certo compromisso com o real, mas um compromisso que foge das características egóticas de um realismo visto como neonaturalismo por alguns autores e críticos. Para ele, há em Luiz Ruffato e vários autores brasileiros a tentativa de “conciliar duas vertentes da história literária brasileira: a vertente modernista e experimental e a vertente realista e engajada” (Schøllhammer, 2009, p.55). Segundo o pesquisador, essa procura é representada “pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (Schøllhammer, 2009, p.56).

Quando adentra ao hiper-realismo Schøllhammer vai buscar na literatura de André Sant’Anna exemplo de linguagem que “às vezes, parece surgir diretamente da apropriação das linguagens da cultura de massa, incorporando ao máximo frases de efeito, lugares-comuns deliberados, clichês discursivos, como os produtos artificiais da publicidade nos oferta” (Schøllhammer, 2009, p.70). Como em muitos excertos trazidos neste trabalho da literatura mutarelliana, podemos observar que o mesmo encontra ressonância naquilo que Schøllhammer vê em Sant’Anna. Os recortes e as influências da *pop art* citadas, do mesmo modo, encontram em Mutarelli caminho semelhante. Isso, aliás, pode ser percebido nos momentos metaliterários que surgem nas narrativas mutarellianas: “penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei [...] tornar meu o que não era meu. Tornar meu o que adquirir” (MUTARELLI, 2011, p.157). Conceito e ideia reforçada em sua suposta autoficção: “as frases mais engraçadas eu copiava e colava no Word. Afinal, sou um escritor, e para um escritor tudo pode ser matéria-prima um dia, se ele souber guardar” (MUTARELLI, 2015, p.21).

Mas retomando a questão do hiper-realismo discutida por Schøllhammer em André Sant’Anna, o autor vai colocar sua obra dentro de um escopo simultaneamente referencial e simulacral. Diz que este último “entende todas as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o realismo, em um sistema autorreferencial” (Schøllhammer, 2009, p.72). Propomos que talvez seja possível incluirmos Mutarelli nesse mesmo escopo. A seção anterior, em que colocamos os corpos-protagonistas mutarellianos em relação ao contexto que habitam, já reforça esta ideia,

como vimos sobre o peso da paixão pelo real, a questão da violência e da sensação de simulacro. Aliás, a relação de *O filho mais Velho de Deus* com o simulacro e o hiper-realismo é o condutor da discussão em Santos (2021). Tal representação, segundo Schøllhammer (2009, p.72-73), “nos guarda e protege contra o real em sua manifestação mais concreta (violência, sofrimento mortal e, num mesmo golpe, indica e aponta para o real, na criação de alguns de seus efeitos como efeitos estéticos”.

Aliás, é preciso considerar o protagonismo da violência nessa “demanda” por realismo nas letras nacionais na contemporaneidade. De acordo com Gomes (2012, p.86), a imagem dos corpos mutilados que proliferam, em paroxismo, em certo tipo de narrativa literária e midiática contemporâneas, “[são] imagens ao mesmo tempo representativas e indiciais de um realismo brutal e cruel”. Isso encontra eco no que Resende (2008, p.32) destaca ao observar que, dentre “múltiplas possibilidades da prosa contemporânea, talvez o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo: a violência nas grandes cidades”. Como já trouxemos neste trabalho, as imagens desta violência estão presentes na narrativa mutarelliana com grande destaque. Para Schøllhammer (2009, p.14), em “uma literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria”, se coloca o desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário. Nesse sentido, esse hiper-realismo muitas vezes mostra-se caminho para autores como Mutarelli e, no caso da análise de Schøllhammer, André Sant’Anna.

Retomaremos essa volta do real, sua relação com a violência, com os corpos e com o trauma no decorrer desta seção. Contudo, gostaríamos, antes de seguir ao encerramento desta parte da dissertação, observar brevemente o que Schøllhammer (2009) aponta a respeito da literatura do “00”. Mas, nesse caso, vale frisar que o tempo é uma unidade problemática, especialmente no que se refere à literatura mutarelliana, cuja estética, referência, influência e gênero procuram insistentemente jogar com a impossibilidade da fronteira. Em sua literatura, marcada pela semântica do buraco, a fronteira não passa de ideia esmaecida e esgarçada seja sob qual ótica escolha observar sua obra.

Dito isso, Schøllhammer (2009, p.147) coloca a literatura do “00” “em metamorfose ambulante”. Faz sentido, já que escreve enquanto a década ainda caminha e em meio a um mundo de novas possibilidades na literatura, como a ascensão e poder da internet, por exemplo, que em seu trabalho ganha novamente destaque ao tratar de Daniel Galera e seu “aparecimento” a partir deste cenário. Justamente por se tratar de um desafio e de um risco tentar esquadrihar a literatura dessa década enquanto a própria ainda caminhava é que diz que “seria pretensioso demais querer analisar e mapear aqui o conjunto completo dos autores

que estrearam nos últimos anos, e mais pretensioso ainda seria uni-los por algumas poucas características de conteúdo ou de estilo” (Schøllhammer, 2009, p.147). A afirmação talvez atenua a ausência de Mutarelli em sua discussão, ainda que *O Cheiro do ralo* conste na bibliografia do trabalho. Não reconhecer a potência de Lourenço Mutarelli neste trabalho pode ter sido um dos maiores equívocos do pesquisador. Mas voltemos à literatura surgida a partir dos anos 2000 no Brasil.

Para Schøllhammer (2009, p.148), os autores desta década mostram-se “conscientes de suas preferências, deitam melhor um certo ecletismo que cruza fronteiras, línguas e tradições literárias”. Aí, a multiplicidade e fertilidade que fala Resende, dizendo que a “maior novidade, porém, está seguramente na constatação de que novas vozes surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário” (RESENDE, 2008, p.17). Isso, aliás, reforça a natureza de equívoco em qualquer obra que exclua Mutarelli como ponto de inflexão importante na literatura contemporânea brasileira. Schøllhammer, em seus exemplos e autores selecionados, cita muitos nomes afastados deste universo literário - Ferréz, por exemplo. Assim como muitos citados em *Ficção brasileira contemporânea*, Lourenço Mutarelli, como já vimos neste trabalho, surge de espaços afastados da literatura. Vem dos quadrinhos, mais que isso, da cena *underground* dos *fanzines*. Além disso, embora dedique-se à literatura, sua multiplicidade como citamos vai da internet ao cinema. Do mesmo modo encontramos em sua obra aquilo que Schøllhammer, apesar das diferenças entre os autores desta década, aponta como elemento comum, a “liberdade exercida de modo muitas vezes irreverente- mas não superficial, na coragem de se arriscar em um caminho próprio, criando uma escrita desabusada que aposta na fabulação” (Schøllhammer, 2009, p.147-148). Vale destacar que não há no texto de Schøllhammer de 2009 a construção de algum conceito estético marcante deste período recente, de modo que suas observações centram-se nos elementos presentes nas obras que opta por discutir. Trata-se mais de análises específicas de obras, do que de uma literatura da década. Entretanto, reforça-se neste trabalho a necessidade de libertar a obra de Lourenço Mutarelli do sequestro presente em Resende (2008) e Schøllhammer (2009). Talvez a supressão ocorra pela singularidade da obra mutarelliana, de sua ocupação de um tempo-sem-tempo, de existência em buracos. O esquecimento, lembrando, outro buraco.

Entretanto, em que pese não trazerem Mutarelli à baila, as observações de Resende (2008) e de Schøllhammer (2009) e nos textos do dossiê organizado por Pellegrini (2012) são importantes em nossa tentativa de colocar “a casa” mutarelliana em algum ponto de nossa literatura. Geralmente posta enquanto alguma espécie de neorrealismo, a literatura de

Lourenço Mutarelli carrega fortemente tais marcas, ainda que elas tenham de ser vistas com certo cuidado, visto os diferentes movimentos do autor que parecem flertar tanto com a fuga quanto a uma busca de uma tradição realista.

Trabalho interessante neste sentido é o de Denilson Lopes (2012), em que discorre sobre as estéticas do artifício e as estéticas do real. Neste artigo o autor trata em síntese dessa relação do real com a literatura. Nessa abordagem, elementos que podem remeter a características que acabamos por encontrar na literatura de Lourenço Mutarelli discutida nesta dissertação. Para Lopes (2012, p.151), “o real em sua violência extrema dissolve o corpo em carne, o mundo em estratégia, presente tanto na pornografia quanto no terrorismo”. Aponta Lopes isso enquanto “estratégia afirmadora, mesmo quando desesperada, da realidade, contra a angústia de se sentir inexistente” (LOPES, 2012, p.151). O autor diz que essa irrupção do real a partir dos anos 1990 surge em exposição direta e pobre em mediações simbólicas “que suscitam horror, aversão, abjeção, centrada numa experiência perturbadora, em que o corpo parece com o máximo de destaque” (LOPES, 2012, p.151). Lopes vai beber em Foster para dizer que essa volta do real aponta para pelo menos dois caminhos, sendo um deles enquanto trauma, “traduzido em corpos violados e numa estética do excesso e do abjeto. Entendendo o traumático como um encontro perdido com o real” (LOPES, 2012, p.152). Ele associa essa volta, no caso da literatura brasileira, ao surgimento de um neonaturalismo. Incluiu aí Ruffato, Paulo Lins, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, entre outros, nessa espécie de “estética do excesso da violência e da crueldade, considerada esta estratégia vitoriosa e mais eficiente em lidar com nossa época” (LOPES, 2012, p.153). Notemos que aqui, mais uma vez, a literatura de Lourenço Mutarelli está *sequestrada*. Talvez porque em sua introdução o autor prossiga para a defesa de uma poética do cotidiano que, “ao invés da estética do efeito, implícita nas técnicas expositivas do choque, do grotesco e do escândalo o desafio artístico se colocaria em termos de uma estética do afeto” (LOPES, 2012, p.155), aí afastando qualquer relação com Mutarelli. Não há afeto em sua “casa”. Mutarelli, nesse sentido, mantém-se firme no cinismo simulacral e com sua violenta recusa do teatro do mundo. Se de um modo Lourenço Mutarelli produz e cria dentro de alguns elementos comuns à ficção contemporânea, por outro, seu real, ou pelo menos seu real fraturado, parece-nos ainda marcado pelas dúvidas pós-modernas. Quem sabe residindo aí alguma dificuldade de pesquisadores colocá-lo no conjunto de uma ficção que floresce. Entretanto, como podemos perceber, nada mais contemporâneo que o realismo peculiar de Lourenço Mutarelli, cuja literatura, se não abordada, contudo, presente nos elementos que autores comentam destes tempos contemporâneos, como a própria lembrança do retorno do trágico citada por Resende (2008). Embora ela fale da obra de

Ruffato, da narrativa que ocupa-se da cidade (tal como Mutarelli, São Paulo), “que o narrador percebe fragmentada, desconexa, incongruente, quase irreal, sem que falte a estes escritos o impacto ou força dos escritores que optam pelo realismo mais direto da linguagem” (RESENDE, 2008, p.31), o mesmo poderia se dizer das narrativas mutarellianas que, excluindo-se o romance encomendado, tem a capital paulista como espaço. Aliás, a violência nas grandes cidades, para a autora, tem sido o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil. Sobre isso paira talvez a principal preocupação da pesquisadora sobre o excesso do realismo utilizado: “até que ponto o ficcional não seria empobrecido, numa retomada de recursos anteriores ao moderno?” (RESENDE, 2008, p.33). Para Resende (2008, p.33), na “questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade”, isso tudo numa “metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais”.

Para a autora, a preocupação reside “quando esse realismo ocupa de forma tão radical a literatura, excesso de realidade pode se tornar banal, perder o impacto, começar a produzir indiferença em vez de impacto” (RESENDE, 2008, p.38). A autora coloca a literatura de Ferréz como certa resposta ou colocação desta preocupação à prova. Quanto a esta dissertação, questionamos que posição ocupa a literatura de Lourenço Mutarelli nessa polêmica? Sua radicalidade na composição de seus corpos-protagonistas acaba por banalizar esta realidade? Ou, pelo contrário, determinados desvios em seu realismo, que trataremos em nossas explanações finais, permitem o impacto e a reflexão? De antemão podemos concordar que, integrante das ficções contemporâneas, elementos como “estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma, mas também o hibridismo crescente entre a escrita literária e a não literária, seja jornalística e pública, seja pessoal e íntima” (Schøllhammer, 2009, p.14) são encontrados na literatura de Mutarelli. Tais características e efeitos de presença “se aliam a um sentido específico de experiência, uma eficiência estética buscada numa linguagem e num estilo mais enfático e nos efeitos contundentes de diversas técnicas” (Schøllhammer, 2009, p.14) de tentativas de apreensão da realidade. A linguagem curta, fragmentária, a metaliteratura, a autoficção, a aproximação com a linguagem não-ficcional, a possibilidade dos novos meios de publicação, entre outros, tudo isso são elementos dessa ficção contemporânea tratada por Karl Erik Schøllhammer que, embora “sequestrado”, Lourenço Mutarelli e sua literatura não estão alheios.

## CONSIDERAÇÕES E/OU TODO LIVRO É UMA DESPEDIDA

Em se tratando de literatura, nada se conclui, tudo se propõe. Justamente por isso não encerramos este trabalho nomeando-o “conclusões”. Limitamo-nos a, no máximo, pensar este “encerramento” enquanto considerações, excluindo-se do termo, inclusive, a expressão “finais”, geralmente associada. Observamos que, de modo geral, “considerações finais” trata-se de uma expressão ilusória, pois que, a despeito de figurar na parte final de um livro, de uma tese, de uma dissertação, tais considerações não encerram ou finalizam coisa alguma, antes pelo contrário, são comumente “buracos”, portais para novas considerações, reflexões acerca desse mesmo assunto. Se, como sugere Mutarelli, todo livro é de fato uma despedida, o é também novos nascimentos ou reencontros.

Por conseguinte, declaramos ainda o desafio que se impõe aos que dedicam suas pesquisas ao trabalho de Lourenço Mutarelli. Marcado por seu jogo com a linguagem, construída sobre múltiplas camadas de referências e influências, toda leitura do e sobre o autor não se esgota, pelo contrário, toca tão somente uma pequena parte do vasto mundo erigido pela literatura mutarelliana. Dizemos isso porque esta dissertação é apenas um esgar à complexidade e às possibilidades de discussão acerca de sua obra. Esforçamo-nos ao máximo em contribuir com nossa visão dessa provocativa literatura.

No decorrer desta dissertação nos propomos e tentamos realizar uma abordagem capaz de cobrir os distintos e variados aspectos da literatura de Lourenço Mutarelli. Consideramos que as três narrativas escolhidas para constituírem o *corpus* de pesquisa contribuíram no sentido de nos fornecer uma visão panorâmica da obra mutarelliana, bem como, ressaltaram as marcas recorrentes e persistentes em sua arte que nos motivaram ao trabalho. De modo geral, pensamos que o material analisado e posto em permanente relação de diálogo com o arcabouço teórico delimitado por nós, possibilitou diferentes proposições e reflexões acerca de nossas leituras do autor. Elas se espalham no decorrer desse texto, ao qual, esperamos ter conseguido imprimir fluidez e dinâmica em nosso dissertar. Ademais, cabe destacar que tanto nossas reflexões espalhadas ao longo deste texto, como as que agora fecham este trabalho, nelas pretendemos apresentar nossas considerações enquanto interpretação sólida de nossa leitura e propor nosso olhar para as narrativas literárias do escritor. Mas uma interpretação aberta a tantas outras possibilidades e viabilidades de abordagem deste peculiar autor.

Em cada avanço desta pesquisa - e mesmo nos inevitáveis bloqueios -, percebemos o quão justificada, como também acertada, fora nossa escolha em trabalhar com a obra de Lourenço Mutarelli. Usando da metáfora do buraco, para ele o mundo é o buraco e o buraco é o mundo, constituindo um poço sem fim influências e referências que penetram nos principais dramas, anseios e angústias da contemporaneidade.

Desse modo, no transcorrer de nossa jornada iniciada pelos buracos mutarellianos tentamos da melhor forma estabelecer diálogo entre suporte teórico e as narrativas que compõem o *corpus* da pesquisa como forma de construção de nossa interpretação dessa literatura. Pensamos, nesse sentido, que interpretar seja isso, nossa capacidade de mobilizar o maior número possível de instrumentos que nos permitam chegar a uma compreensão ampla, dialética e válida da obra literária ou da literatura a ser analisada. No caso da literatura mutarelliana essa diversidade ferramental revela-se como exigência mínima aos que tentam desvendar a multiplicidade de signos atuantes em suas obras. Falamos no decorrer deste trabalho das múltiplas semioses presentes em suas narrativas, de modo que, sem esse ferramental teórico amplo, provavelmente poderíamos perder-nos em meio a uma profusão de elementos. Isso porque percorrer os buracos mutarellianos é percorrer um imaginário social e cultural da humanidade totalmente transdisciplinar e cujas referências internas aos romances transpassam as mais diferentes áreas do saber construído, filosofia, psicologia, biologia, sociologia, teoria cultural, teoria literária, etc. Assim, desconfiamos, ao leitor de Lourenço Mutarelli exige-se também amplo conhecimento e erudição - erudição culta e popular -, pois do contrário, teríamos nossa capacidade de penetração ao íntimo da obra um tanto prejudicada. Cremos que a diversidade e amplitude de teorias postas em diálogo - um diálogo, esperamos, que coerente e sem contradições - com a obra foi fundamental em nossa capacidade de penetração nas mais profundas estruturas da literatura de Lourenço Mutarelli e todas as questões estéticas e literárias que daí surgem.

Realizadas tais notas, cremos que já seja possível retomarmos algumas das perguntas mobilizadoras dessa pesquisa. Para tal, chamamos a atenção dos leitores quanto à estrutura que por fim apresentou-se neste trabalho. Há nela tentativa de aproximação à epígrafe trazida no início de seu segundo capítulo e que, já em *O cheiro do ralo*, escancara certa jornada existencialista e estética de Lourenço Mutarelli: “o ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser, outro ao interno do mundo” (MUTARELLI, 2011, p.170). Com essa frase Lourenço Mutarelli talvez inaugure certa literatura do buraco, o

buraco, como vimos no decorrer deste trabalho, marcado pela potência polissêmica da palavra. Menos “buraquismo” e mais uma espécie de educação pelo buraco, parafraseando aqui Antonio Candido e João Cabral de Melo Neto. Nesse caso, uma educação que usa e abusa de todos os recursos e possibilidades da linguagem, que dá conta de corpos-personagens-protagonistas intimamente ligados - ou aprisionados - aos tantos buracos, aos vazios existenciais capazes de radicalizar suas experiências de vida. Educação pelo buraco que, a seu modo, também remete à passagem ou à diluição de distâncias, fazendo com que o alto e o baixo já não mais se definam por fronteiras tão nítidas. Buracos em que os indivíduos que lá estão reverberam uma perdição total, carentes de referências ou de ideologias que lhes expliquem o que não pode ser explicado; buracos entre excessos e faltas; buracos labirintóticos em que seus corpos-personagens-protagonistas erram entre o ceticismo racional e o desejo da experiência cósmica. Sujeitos esses presos a uma bolha, a bolha com sua natureza de buraco individualizante, capaz de evocar o narcisismo solitário e niilista dos sujeitos. Nessa espécie de educação pelo buraco aparentemente proposta por Mutarelli, seus indivíduos melancólicos e descrentes da própria existência refletem a máxima confusão dos sujeitos. São indivíduos pressionados pelos tantos buracos existentes na complexa estrutura das sociedades contemporâneas com sua liquidez fluída, com sua era de consumo, com o vazio, com hipercapitalismo, com as crises do real. Acima de tudo, talvez, da perda de toda referência, da morte de Deus e das ideologias sustentadoras em que se encenam os dramas de corpos-personagens-protagonistas afogados em um nada. Em um buraco; isso enquanto inspiram lá do fundo alguma derradeira gnose em um grito surdo que clama por alguma solidez. A literatura do buraco proposta e realizada por Mutarelli é uma literatura também do extremo.

Nesse sentido, uma das perguntas que nos mobilizaram a esta pesquisa já percebia a natureza extrema e radical dessa literatura. Nos perguntamos por que os sujeitos na literatura mutarelliana constroem e concebem uma visão de mundo tão radical? Por que a paranoia, extremada pela falta de sentido que estes sujeitos encontram em suas vidas, se revela tão persistente em suas narrativas? Cremos que, no decorrer de nossa pesquisa, pudemos apresentar múltiplos exemplos dessa radicalidade, mas que via de regra resumem-se pela expressão recorrente em seus trabalhos de que “a vida é tão desnecessária” ou ainda “uma piada de mau gosto”. Ademais, pensamos que o segundo capítulo desta dissertação procura refletir e encontrar possíveis explicações para tal radicalidade. No capítulo citado, tratamos do mundo e dos diferentes mal-estares que este provoca ou mesmo oprime o indivíduo. Para

tanto, um resumo bastante sintético do sujeito mutarelliano, esse sujeito, que em grande parte denominamos corpos-personagens-protagonistas, trata-se de um sujeito homem, de idade que geralmente regula com o próprio autor e que nas três narrativas carregam marcas evidentes do narcisismo e do comportamento niilista perante o mundo. São muitas vezes indivíduos misantropos de traços grotescos, mas aqui um tanto distinto do grotesco em sua origem, como vimos em Bakhtin. Se em sua fonte original o grotesco fora aureoreal, festivo e carnavalesco, caracterizado pela hipertrofia dos traços, esse estilo que não raro leitores associam aos personagens mutarellianos, nesse último caso é melancólico, soturno, e o fático que outrora era rombudo e hipertrofiado passa a ser disfuncional e hipotrofiado. Tais características a despeito das relações de poder e do uso abjeto dos corpos físicos revelam indivíduos que optam pela dissimulação e pelo abandono da empatia, aparentemente como fuga ou o esconder-se num buraco que acaba destacando o grande drama que representam. O de sujeitos que fizeram a descoberta mais atroz, que estão sós, sem explicações ou forças ideológicas que simplifiquem ou expliquem a jornada humana sobre a terra.

Não parece-nos gratuito que nos tantos buracos mutarellianos encontremos uma espécie de ponte que percorra - ou una - o contexto contemporâneo (em seu lastro largo) com a Idade Média. O medieval, por referências ou citações, está presente nas três narrativas analisadas e de modo algum isso pode ser ignorado. Quando nesta dissertação discutimos o sujeito contemporâneo, evidencia-se a perdição desse sujeito. De modo geral, os textos ali discutidos mostram que, em meio à multiplicidade de propostas de entendimento desse mundo cada vez mais complexo e fragmentário, está presente a falência ou fracasso das duas grandes ideologias que tentaram, pelo menos neste último milênio, explicar o mundo. Os sujeitos mutarellianos, parece-nos, estão conscientes dessa falência. Consciência que os radicaliza. Entretanto uma radicalidade ambígua e paradoxal como tudo na literatura do autor..

Uma leitura deficiente<sup>86</sup> de sua obra pode levar a conceber seus corpos-protagonistas enquanto machistas, misóginos, sujeitos sem qualquer escrúpulo. E de fato o são, como o são, também em seus dramas, sujeitos que querem compreender o que são e por que o são. Suas naturezas abjetas, com todo o poder de transgressão aí presente, indicam ao leitor que foge das aparências superficiais que há complexidade de natureza antagônica e profunda nesses sujeitos. No fundo, lembram-nos a imagem já citada do afogado num buraco. Num vazio.

---

<sup>86</sup> Usamos o termo leitura deficiente no sentido de uma leitura errônea, que não consegue captar que por meio da complexidade do personagem o autor não está ratificando seus respectivos comportamentos, mas sim problematizando e colocando em debate e para reflexão determinados comportamentos sociais.

Nada mais desesperador que o grito sem voz, sufocado. São os corpos-personagens-protagonistas mutarellianos sujeitos desesperados, oprimidos por um contexto social, cultural e histórico cuja lógica é a da desorientação e da alienação. Recorrer ao abjeto, também à violência, ao poder e aos prazeres desmedidos, pautados por uma força naturalista, evidentemente revela-se tentativa de afirmação de alguma humanidade ainda existente dentro de si. Nesse sentido, seria impossível compreender tais sujeitos sem termos trazido aqui, ainda que de relance, o texto de Freud. Os sujeitos mutarellianos não estão alheios ao mal-estar provocado pela cultura, pelo preço e ascetismo a ser pago por essa cultura. Assim, seus protagonistas transgridem pelas pulsões, pela violência, pela forma abjeta de existir. Abjetar é também transgredir, e adentrar aos buracos do mundo é a transgressão de Lourenço Mutarelli.

Provavelmente por isso o ânus seja o signo - ou como podemos apreender - o buraco para qual sempre voltam os sujeitos mutarellianos. A literatura encontra nos tabus e nos temas sensíveis mecanismos de transgredir e denunciar os teatros do mundo, de modo que a presença constante do ânus em suas narrativas e as constantes aproximações ao inferno - nesta complexa e delicada aproximação entre pensamentos medievais e contemporâneos - aponta para possíveis mensagens que pretende passar Lourenço Mutarelli. Mais que isso, como buraco máximo de todos os tabus, por meio das transgressões e das abjeções por ele evacuadas, Lourenço Mutarelli entrega-nos uma literatura marcada pela transgressão. Vale ressaltar ainda que nada mais popular - especialmente pensando no Brasil e suas dezenas, centenas de expressões populares relacionadas ao ânus - que esta parte da anatomia está muito presente no contexto da cultura brasileira. Consiste, quem sabe, nessa presença recorrente, também expressão de instinto de nacionalidade nas narrativas mutarellianas. Mas isso é já outro debate.

De modo geral, o que buscamos dizer até aqui, então, é que, no conjunto deste trabalho, podemos observar que os corpos-personagens-protagonistas mutarellianos apresentam intenso desconforto com o mundo. Com as coisas do mundo. Em meio a uma profusão de teorias ou possibilidades de leitura de mundo, são sujeitos que, a despeito de toda essa fragmentação, carecem ainda de compreender a falência tanto da fé quanto da razão. Na tensão causada pela ausência de referências que lhes entregue segurança, recorrem ao cinismo e à ausência total de empatia. Mas vejamos que o valor de Lourenço Mutarelli não está em retratá-los como espelhos de figuras sociais. Muito menos em ratificar ou concordar com tais

visões de mundo. Ao fraturar suas personagens com o trauma, o autor apresenta-nos corpos-personagens em permanente e radical crise. Se o são misantropos, niilistas cínicos, carregam dentro de si tamanha dor que os tornam “criaturas” reflexivas de tais dramas e posturas. Ou seja, não são corpos-personagens-protagonistas convictos de suas posturas e ações. Por isso o corpo, o corpo como vimos neste trabalho e suas implicações sociológicas, com suas disfuncionalidades, com a hipotrofia e todas as demais marcas dos traumas causados pelo mal-estar e pela falta de referência, sinalizam para a agrura existencial a que estão imersos. São crentes sem deuses ou ideologias que os sustentem, mas que clamam por algo assim. Deste modo, seus corpos abjetos, muitas vezes mutilados e atuantes nos mais perversos modos e relações de poder, escancaram aos leitores da narrativa de Mutarelli que algo muito errado acontece entre nós. E nisso reside a força transgressiva da abjeção. Ela nos aponta para um incômodo cada vez mais potente, de modo que os corpos em sua literatura não deixam de representar menos a degradação das sociedades humanas e mais a perdição em que se encontram essas sociedades. São corpos em buracos. Buracos aparentemente sem fundo. Sem saída. Tais ausências expressões máximas da radicalidade mutarelliana. O buraco na literatura de Mutarelli sua versão particular do mais intenso apocalipse humano, o que poderia nos explicar a presença recorrente do abjeto em sua literatura.

Para finalizar, e não menos importante, devemos ressaltar as ambições e as ousadias estéticas e literárias de Lourenço Mutarelli, que, a bem da verdade, não caberiam neste espaço com a completeza necessária. Especialmente na última seção deste trabalho procuramos realizar um panorama da literatura contemporânea brasileira, seção na qual tentamos libertar Mutarelli de um aparente sequestro realizado por críticos e estudiosos da literatura. Ele é dos mais complexos autores nacionais da contemporaneidade. Ressaltamos que, ao fazer literatura, Mutarelli evidencia sua própria teoria literária sem precisar dizer que o está fazendo. Para ele, tudo pode ou é ferramenta para o escritor, de modo que as narrativas ora estudadas apresentam inúmeras redes de influências e referências, utilizando, como destacamos, do popular ao erudito. Nesse ponto, ressaltamos mais uma vez a escolha que o autor faz e que se mostra interessante. Sua escolha é de certo modo para a praça pública. Valêncio Xavier, como já destacamos na apresentação do autor, cita o “zé povinho” e “popular sem ser populista”. São acertadas tais falas. Lourenço Mutarelli, em sua linguagem, traz o espaço mundano, ordinário, mas sem recorrer a populismos baratos. Por trás de suas personagens há fortes implicações filosóficas que o afastam de qualquer populismo ao mesmo tempo que não o aproximam de certa pedância acadêmica, cujo efeito, muitas vezes visto na

literatura, é o de autores ecoando mais seus teóricos que a própria literatura. Por isso, talvez, ele seja um tanto distinto no cenário literário e, a despeito do que o próprio autor considere, espécie de patinho feio ou “criatura” exótica das letras nacionais. Isso pesa mais contra os críticos e leitores que contra o escritor.

Em nossa tarefa de pesquisar sua literatura defrontamo-nos com um autor labiríntico e com um projeto literário um tanto único, mas que, entretanto, como podemos perceber e demonstrar, reverbera a estética da literatura contemporânea da literatura nacional, o que torna ainda mais incompreensível que Lourenço Mutarelli não esteja entre os nomes de interesse dos estudiosos contemporâneos.

Em primeiro lugar, temos de considerar todos os aspectos e compreensões dele quanto à própria linguagem e à literatura. Para Mutarelli, tudo que pertence à linguagem pode ser usado no jogo literário, de modo que ele é capaz de jogar com todas as possibilidades e incapacidades de limitação que a literatura propõe. Embora não seja o cerne deste trabalho, apontamos ainda para elementos que suscitam curiosidades, como o fato de Lourenço Mutarelli, a despeito do drama recorrente em sua literatura e de corpos-personagens-protagonistas que remetem a esses mesmos problemas, o fazer na multiplicidade e na ambiguidade das fronteiras literárias. O drama existencial é sempre o mesmo - o mesmo buraco que engole suas personagens -, entretanto, narrados usando dos diferentes gêneros e diferentes estéticas da literatura de, pelo menos, boa parte desde seu nascedouro. Como vimos, as nuances dos muitos realismos e mesmo ecos de certo Romantismo gótico podem ser vistos em sua obra. Em suas narrativas vemos o desfilar, inclusive, de diferentes gêneros. No primeiro romance aqui analisado, *O cheiro do ralo*, observamos uma obra de difícil classificação, com seu narrador peculiar, com fortes traços pós-modernos. Já em *O grifo*, uma autoficção que mais parece uma matrioska de duplos, versões de si mesmo, enquanto *O filho* carrega, para além da sátira, estreita aproximação com o gênero menor, a ficção científica. Noutros trabalhos, encontraremos *westerns* e literatura policial. Sintomática mais uma vez a observação que temos gêneros que unem à praça pública a gêneros literários eruditos e clássicos, movimento constante em seu trabalho. Há nisso, quem sabe, uma afirmação maior, uma afirmação da literatura. A literatura que, em sua multiplicidade, continua sendo o caminho mais reflexivo e potente para adentrarmos os buracos da existência humana. Talvez seja essa a maior transgressão de Lourenço Mutarelli: a

literatura nos é o único caminho, o farol mesmo quando as referências e as grandes ideologias já estão mortas.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Rosicley Coimbra de. O abjeto em “Pequeno Monstro”, de Caio Fernando Abreu. In: \_\_\_\_\_. SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto; BENATTI, Andre Rezende. Orgs. *O Lugar do Abjeto - do perverso e do animal na historiografia e no cânone literário*. Pelotas: Editora UFPEL, 2019.

A HORA DO AUTOR. *Entrevista rara e polêmica de Lourenço Mutarelli*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WMRPXz\\_SoUU](https://www.youtube.com/watch?v=WMRPXz_SoUU) Acesso em 03 de abril de 2021.

ARAÚJO, Fiorella Ornellas. *Do duplo à abjeção: Uma leitura de A confissão de Lúcio, de Mário de Sá-Carneiro*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2009.

ARAÚJO, G. *A arte de produzir natimortos*. Lucero, 20(1), 2010. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/1p73h206> Acesso em 03 de abril de 2021.

ASSIS, Diego. *Lourenço Mutarelli, o homem que aprendeu a voar*. Revista Ruling Stone. 2008. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar/#imagem0> Acesso em 03 de abril de 2021.

AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Org. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Santa Maria da Feira: Relógio D'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *O elogio da literatura. Edição do Kindle*: Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. *Revista Itinerários/UNESP* (São Paulo), n.10, pp.11-27, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207> Acesso em 03 de abril de 2021.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANAL ARTE 1. *Lourenço Mutarelli | #arteIcomtexto | Encontros literários*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qPFDGGs7Ojk> Acesso em 03 de abril de 2021

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. 2006.

DALLERY, B. Arleen. A política da escrita do corpo: “écriture féminine”. In: \_\_\_\_\_. JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. Orgs. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1997.

DIMEN, Muriel. Poder, sexualidade e intimidade. In: \_\_\_\_\_. JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. Orgs. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Trad. Britta Lemos de Freitas. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1997

DRAUZIO VARELLA. *Dráuzio entrevista Lourenço Mutarelli*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lo7rWcnZFcY&t=1505s> Acesso em 03 de abril de 2021

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Encomenda travou escritores da coleção Amores Expressos*. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1317373-encomenda-travou-escritores-da-colecao-amores-expressos.shtml> Acesso em 06 de abril de 2021.

FRANK, Arthur F. *For a sociology of the body: an analytical review in The Body: Social Process and Cultural Theory* (edited by Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan Turner). London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 1991.

FREUD, S. *O infamiliar/Das Unheimliche*; seguido de *O homem da Areia*/ E. T. A. Hoffmann. Trad. Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na cultura (1930)*. In: \_\_\_\_\_. *O Mal-estar na cultura e outros ensaios*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

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

GROSZ, E. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 14, p. 45–86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340> Acesso em: 2 abr. 2021.

IMDB. *Lourenço Mutarelli. Filmografia*. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm1961482/#actor> Acesso em 30 de abril de 2021

IRIGARAY, Luce. *O Mercado de Mulheres*. in: \_\_\_\_\_. *Este Sexo Que Não é Só Um Sexo*. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017.

JÚNIOR, Jairo Macedo. *O grotesco nas histórias em quadrinhos brasileiras: Bestiários do humor e do medo em Francisco Marcatti e Lourenço Mutarelli*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília – UNB, Rio de Janeiro, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror. An essay on abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

\_\_\_\_\_. *Poderes de la perversión*. Ciudad de Mexico: Siglo XXI, 1988.

IANNINI, G.;TAVARES, P. H. *Para ler o mal-estar*. In: \_\_\_\_\_. *O Mal-estar na cultura e outros ensaios*. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed São Paulo: Ática, 1997,.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2. ed. Trad. Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

LIMA, Felipe de Crespo. *O cruzamento das Linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli*. 2014. 81 f. Dissertação (Mestrado em literatura brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

\_\_\_\_\_. *A Era do Vazio*. Barueri, Manole - 2005.

LOPES, Denílson. Estéticas do artifício, estéticas do real. In: \_\_\_\_\_. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. Orgs. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. *O Cheiro do Ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

\_\_\_\_\_. *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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 de Mestrado. UFMG: Belo Horizonte, 2014.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Sobre o grotesco: “inconveniências”, risibilidade, patético. In: \_\_\_\_\_. REIS, Carlos. Org. *O grotesco*. Coimbra: CLP, 2005.

OURIQUE, J. L. P.; SANTOS, D. E. *Uma leitura multifacetada das múltiplas faces do romance O filho mais velho de Deus e/ou livro IV, de Lourenço Mutarelli*. Olho d’água, São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 135-146, 2020. Disponível em:

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/702> Acesso em 01 de abril de 2021.

PAES, Graziela R. *O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. Dissertação de Mestrado. UEA: Manaus, 2015.

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.

PELLEGRINI, Tânia. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun., p.37-55, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9788/8646> Acesso em 01 de abril de 2022.

\_\_\_\_\_. Realismo: modos de usar. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun., p.11-17, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9786/8644> Acesso em 01 de abril de 2022.

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

RAMOS, Wellington Furtado. A literatura no horizonte da perversão e da abjeção. In:\_\_\_\_\_. SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto; BENATTI, Andre Rezende. Orgs. *O Lugar do Abjeto - do perverso e do animal na historiografia e no cânone literário*. Pelotas: Editora UFPEL, 2019.

RESENDE, Beatriz. A literatura contemporânea na era da multiplicidade. In:\_\_\_\_\_. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

ROSSET, C. *O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In:\_\_\_\_\_. MORICONI, Ítalo. Org. 35 *Ensaio de Silvano Santiago* (Ítalo Moriconi Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Douglas Eraldo dos. A aventura de Deus na era dos simulacros e simulações: o real e o hiper-real em O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV, de Lourenço Mutarelli. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 610-622, jan.-abr. 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/52987> Acesso em 01 de janeiro de 2022.

\_\_\_\_\_. O duplo, o triplo, o múltiplo: a fragmentação radical do Eu em O grifo de Abdera, de Lourenço Mutarelli. *Literatta*, Ilhéus, v.10 n.2, p.95-107, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/2908> Acesso em 10 de janeiro de 2022.

SANTOS, Rosana C. Zanelatto. Breve apresentação (talvez abjeta). In: \_\_\_\_\_. SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto; BENATTI, Andre Rezende. Orgs. *O Lugar do Abjeto - do perverso e do animal na historiografia e no cânone literário*. Pelotas: Editora UFPEL, 2019.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: \_\_\_\_\_. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SGAMBATTI, Milton Júnior. *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em Nada me faltará*. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2013.

SILVA, Matheus Victor. O realismo grotesco de Lourenço Mutarelli. *Em Tese*, Belo Horizonte, v.27, n.1, p.53-72, jan.-abr. 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/17097> Acesso em 10 de setembro de 2021.

SUPLEMENTO PERNAMBUCO. *Entrevista [lourenço mutarelli]*. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1485-entrevista-louren%C3%A7o-mutarelli.html> Acesso em 15 de maio de 2021.

TODOROV, Tzevetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindos ao deserto do Real*. São Paulo: Boitempo, 2002.