

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Thiago Henriques Tiriba

**A narração afásica de *A arte de produzir efeito sem causa*,
de Lourenço Mutarelli**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2020

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Thiago Henriques Tiriba

**A narração afásica de *A arte de produzir efeito sem causa*,
de Lourenço Mutarelli**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo

2020

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira, que, desde a Iniciação Científica, aqui na PUC-SP, com paciência e argúcia intelectual, soube me apontar os caminhos, tão tortuosos quanto prazerosos, da pesquisa literária;

Agradeço aos Professores Examinadores das bancas de qualificação e final, Profa. Dra. Diana Navas e Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles, pelas leituras e contribuições, muito importantes ao desenvolvimento da pesquisa;

Agradeço às demais professoras do Programa de Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, aos colegas de pós graduação e do Grupo de Pesquisa *O narrador e as fronteiras do relato* (CNPq), pesquisadores com quem venho conversando, debatendo e refletindo, sempre de forma proveitosa, nesses últimos anos;

Agradeço, por último, aos familiares e amigos, mais ou menos próximos deste trabalho, sem os quais eu não estaria aqui, tão fundamentais que me são, com destaque para a Marina, amada companheira de vida, que me acompanhou ao longo de todo esse processo.

TIRIBA, Thiago. **A narração afásica de A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli**. Dissertação de mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 103p.

RESUMO

Como atestaram os estudos de Walter Benjamin, a experiência coletiva inscrita no ato de narrar da tradição perdeu espaço, na modernidade, na medida em que a fragmentação deu lugar a um indivíduo cada vez mais “perdido na multidão” e sem experiências para compartilhar. *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), de Lourenço Mutarelli, marca esse lugar fraturado no qual se verifica a ruína da arte de narrar. O objetivo desta pesquisa foi estudar os processos narrativos deste romance gráfico-verbal focalizando o modo como a afasia funciona como princípio criativo da narrativa, materializando-se em seu corpo literário. Com uma narração que se confunde com os pensamentos e as alucinações do protagonista Júnior, que se encontra em progressivo processo de deterioração mental, o leitor vê-se diante de uma história de caos psíquico, narrada de modo também caótico, o que o impossibilita de qualquer leitura estático-unívoca, ou que tenha princípios muito estabelecidos de razoabilidade. Quando a crise afásica da personagem se evidencia, para além de seu colapso psicoemocional, somos levados a supor que o distúrbio cognitivo-linguístico da afasia, mais do que um mero dado do enredo, constitui-se como um artifício estruturante da obra, um dispositivo que, ao contaminar narrador, personagens e até mesmo o projeto gráfico-visual, rompe com as conexões da estrutura narrativa e do pensamento lógico-causal, gerando desarmonia, instabilidade e investindo no *non sense*. Os estudos de Roman Jakobson sobre a afasia, assim como os escritos de Michel Foucault e Giorgio Agamben sobre o (não) lugar do autor na literatura contemporânea, fundamentaram o nosso percurso analítico. Conforme verificamos, a desativação das regras discursivas proporcionada por esta narrativa afásica resultou em dois efeitos paradoxais: de um lado, a perda da capacidade comunicativa, o homem contemporâneo dessubjetivado que não é sujeito do discurso, não tem história e é marcado pela infâmia; de outro, a desativação da linguagem padrão, informativa, o que leva a novos e possíveis usos, a uma língua estrangeira, *nonsense*, na qual a lógica analógica da criação poética possibilita a experiência do não-sentido como privação prenehe de potência, e não apenas como ilogicidade e destruição de quaisquer possibilidades de sentidos. Seguindo um tipo de realismo que poderíamos chamar, segundo Schøllhammer, de *performático*, deparamo-nos nesta obra com um audacioso projeto autoral que, interessado em questionar a atualidade de um ponto de vista, não apenas estético, mas também ético e político, pode ser considerado um experimento-limite das possibilidades do gênero romance em nossos dias.

Palavras-chave: Narração. Afasia. Contemporaneidade. A arte de produzir efeito sem causa. Lourenço Mutarelli.

TIRIBA, Thiago. **The aphasic narration of *A arte de produzir efeito sem causa*, by Lourenço Mutarelli.** Masters dissertation. Postgraduate Studies Program in Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2020. 103p.

ABSTRACT

As Walter Benjamin's studies attested, the collective experience inscribed in the act of narrating tradition has lost ground in modernity, as fragmentation has given way to an individual increasingly "lost in the crowd" and without experiences to share. *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), by Lourenço Mutarelli, marks this fractured site in which the ruin of the art of narration is verified. The objective of this research was to study the narrative processes of this graphic-verbal novel focusing on how aphasia functions as the creative principle of the narrative, materializing itself in its literary body. With a narration that mixes itself up with the thoughts and hallucinations of the protagonist Júnior, who is in a progressive process of mental deterioration, the reader is faced with a story of psychic chaos, narrated in a chaotic way, which precludes them from a static-univocal reading, or one that has very established principles of reasonableness. When the aphasic crisis of the character becomes evident, beyond his psycho-emotional collapse, we are led to assume that the cognitive-linguistic disorder of aphasia, more than a mere fact of the plot, constitutes a structuring device of the work, a device which, by contaminating narrator, characters and even the graphic-visual project, breaks with the connections of the narrative structure and logical-causal thinking, generating disharmony, instability and investing in the non-sense. Roman Jakobson's studies on aphasia, as well as the writings of Michel Foucault and Giorgio Agamben on the (non) place of the author in contemporary literature, substantiated our analytical path. We have claimed that the disabling of the discursive rules provided by this aphasic narrative resulted in two paradoxical effects: on the one hand, the loss of communicative capacity, the desubjectivated contemporary man who is not a subject of discourse, has no history and is marked by infamy; on the other, the deactivation of the standard, informative language, which leads to new and possible uses, to a foreign, nonsense language, in which the analogical logic of poetic creation enables the experience of non-sense as privation pregnant with potential, and not merely as illogicality and the destruction of any possibility of meaning. Following a type of realism that we could call, according to Schøllhammer, *performative*, we find in this work an audacious authorial project that, interested in questioning the relevance of a point of view, not only aesthetic, but also ethical and political, can be considered a limit-experiment of the possibilities of the novel as a genre today.

Keywords: Narration. Aphasia. Contemporaneity. *A arte de produzir efeito sem causa*. Lourenço Mutarelli.

*eu
quando olho nos olhos
sei quando uma pessoa
está por dentro ou está por fora*

*quem está por fora
não segura
um olhar que demora
de dentro de meu centro
este poema me olha*

(Paulo Leminski, 2016)

O silêncio é a língua que eu falo.

(Lourenço Mutarelli, 2011)

Sumário

| | |
|---|-----------|
| Introdução..... | 1 |
| | |
| Capítulo 1 – A afasia como princípio constitutivo da narrativa de Lourenço Mutarelli | |
| 1.1. Afasia e literatura..... | 11 |
| 1.2. O processo de narratividade: a afasia e a crise do narrar nos dias de hoje..... | 21 |
| | |
| Capítulo 2 – Os lugares da afasia em <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> | |
| 2.1. O projeto gráfico e as projeções hipotéticas: capas e capítulos da obra..... | 27 |
| 2.2. Narrativa gráfica & verbal: contaminações afásicas | |
| 2.2.1. Livro I: Efeitos sem causa..... | 30 |
| 2.2.2. Livro II: <i>Nonsense</i> e afasia..... | 54 |
| | |
| Capítulo 3 – Afasia e o vírus de Burroughs | |
| 3.1. O projeto literário de Burroughs e a sua apropriação pela narrativa de Mutarelli..... | 69 |
| 3.2. O vírus de Burroughs e a analogia com a afasia de <i>A arte de produzir efeito sem causa</i> | 73 |
| | |
| Considerações finais..... | 79 |
| | |
| Referências | 88 |

Introdução

Nascido em 1964, Lourenço Mutarelli é um artista gráfico, quadrinista e escritor paulistano. Logo após cursar a faculdade de Educação Artística, no Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo, iniciou a sua carreira como desenhista de cenários nos estúdios de Maurício de Sousa, o famoso criador dos quadrinhos da *Turma da Mônica*.

Seus primeiros trabalhos autorais, como quadrinista, foram publicados nos fanzines *Over-12* (1988), *Solúvel* (1989) e *Impublicáveis* (1990). Impressos pela extinta Editora Pro-C, de Francisco Marcatti, um importante nome dos quadrinhos brasileiros na década de 80, a pequena tiragem dessas revistas (por volta de 500 exemplares cada) impede que, hoje, um maior número de pessoas tenha acesso a elas¹.

A partir da década de 90, várias de suas histórias em quadrinhos – também chamadas de *graphic novels* ou de HQs – foram ganhadoras de prêmios, tanto no Brasil como no exterior. Listamos alguns de seus principais trabalhos, obras que o consagraram como quadrinista e artista gráfico: *Transsubstanciação* (1991), *Eu te amo, Lucimar* (1994); *O dobro de cinco* (1999); *O rei do ponto* (2000); *A soma de tudo 1* (2001); *A soma de tudo 2* (2002); *A caixa de areia ou Eu era dois em meu quintal* (2005); e *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2012)².

Sua produção em quadrinhos sempre foi de dicção *underground*. Como explica Damásio Marques da Silva (2014), as HQs de Mutarelli – juntamente com trabalhos de outros autores – ajudaram a romper a visão de que as histórias em quadrinhos são uma arte unicamente voltada ao público infanto-juvenil. Para o estudioso, a linguagem utilizada por Mutarelli, “recheada de palavrões e termos chulos, bem como a temática sexual ou escatológica, associada a temas relacionados às drogas e ao universo rock, aproxima esse tipo de narrativa do

¹ Ainda entre 1988 e 1991, o autor também colaborou para outras revistas alternativas, como *Animal* (1987 - 1991), *Tralha* (1989), *Mil perigos* (1991) e *Porrada* (1990).

² Outras *graphic novels* do autor: *Desgraçados* (1993); *A confluência da forquilha* (1997); *Sequelas* (1998); *Requiem* (publicado na revista Minitonto) (1998); *O nada* (publicado na revista Lúifer nº01) (1994); *Mundo pet* (2004); *Resignação* (publicado em Brazilian Heavy Metal); e *O astronauta ou livre associação de um homem no espaço* (2010); *Manaus – cidades ilustradas* (2013). Em 2013, o autor também lançou os *Sketchbooks de Lourenço Mutarelli*, um box com cinco livros que reproduzem os cadernos que o autor utiliza em seus processos criativos.

mundo adulto.” (SILVA, 2014, p. 15)

Liber Paz (2008) afirma que o bizarro e o insólito têm presença significativa nas HQs de Mutarelli, tanto nos recursos gráfico-imagéticos quanto nos verbais, com maior expressividade no início de sua produção, nos álbuns *Transsubstanciação*, *Desgraçados*, *Eu te amo Lucimar* e *A confluência da forquilha*. Para a pesquisadora, em suas obras posteriores, as histórias de *Diomedes* e *A Caixa de Areia*, por exemplo, esses elementos ainda estão presentes, mas de maneira menos marcada.

O complexo caótico e grotesco de submundos e personagens doentias dos quadrinhos de Mutarelli invade, também, a sua literatura. O autor se lançou como escritor em 2002, com o exitoso *O cheiro do ralo*, texto que o fez chegar a muitos leitores. Adaptado para o cinema por Heitor Dhalia em 2006, a produção foi sucesso de público e crítica. Na sequência, Mutarelli publicou o romance *Jesus Kid* (2004) e uma coletânea com cinco peças de teatro intitulada *O teatro das sombras* (2007). Depois disso, o autor realizou os seguintes trabalhos, todos eles romances: *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *O natimorto: um musical silencioso* (2009), *Miguel e os demônios* (2009), *Nada me faltará* (2010), *O grifo de Abdera* (2015) e *O filho mais velho de deus e/ou Livro IV* (2018).

Assim como *O cheiro do ralo*, outras de suas obras literárias ganharam as telas do cinema e/ou os palcos, como *O natimorto* e *A arte de produzir efeito sem causa*. A primeira, além de uma versão cinematográfica (homônima), dirigida por Paulo Machline, em 2009, ganhou também uma adaptação ao teatro (também homônima), dirigida por Mário Bortolotto, em 2008; a segunda ganhou adaptação ao cinema, com o nome de *Quando eu era vivo*, filme dirigido por Marcos Dutra, em 2014.

Da produção literária de Lourenço Mutarelli³, *A arte de produzir efeito sem causa* é o foco desta dissertação. Publicada pela Companhia das Letras em 2008, a obra conta a história de Júnior, um homem de 43 anos que abandona o emprego e o casamento após descobrir que sua esposa o havia traído com o filho do dono da firma em que ele trabalhava. Júnior então vai pedir abrigo a

³ Para além de sua produção como escritor e artista gráfico, Mutarelli também faz trabalhos como ator. Atuou em mais de dez filmes (incluindo as adaptações de *O cheiro do ralo* e *O natimorto* para o cinema). Seu último trabalho como ator foi no filme *Que Horas ela Volta* (2015), de Anna Muylaert. Há mais de cinco anos, Lourenço Mutarelli também oferece cursos de escrita criativa no Sesc Pompeia, em São Paulo.

Sênior, seu pai, que divide com a inquilina Bruna, uma jovem estudante, um modesto apartamento em São Paulo.

O sofá da sala, a partir daí, se torna “a parte que lhe cabe no mundo” (MUTARELLI, 2008, p. 18), de forma que o protagonista, sem vontade de reorganizar a sua vida, entrega-se a um estado de inércia e desinteresse. A história de Júnior é contada por um narrador que, embora em terceira pessoa, opera fora e dentro da narrativa e, mesmo tendo acesso aos pensamentos das personagens, mantém sombras e incertezas sobre eles.

Os acontecimentos narrados (por essa voz em terceira pessoa e pelo projeto gráfico do livro), muitas vezes, mesclam-se com o que ocorre no interior da mente de Júnior, em gradativo processo de deterioração. Com a confluência dos discursos da narração verbo-visual e da personagem, os distúrbios deste último se materializam no próprio corpo narrativo (verbal e imagético), de modo que nós, leitores, ficamos diante de uma história de caos psíquico, narrada de modo também caótico, impossibilitando qualquer leitura estático-unívoca, ou que tenha princípios muito estabelecidos de razoabilidade.

As autoras Antunes, Umbach e Moreira, em trabalho publicado na revista *Litterata* (2015), observam que nada na obra vem acompanhado de alguma reflexão de cunho ético ou moral por parte do narrador ou mesmo das personagens:

[...] Os fatos estão ali, eis tudo. Mesmo as transformações sofridas por Júnior no decorrer da história não vêm acompanhadas por nenhuma espécie de reflexão, as mudanças interiores apenas ganham contorno quando expostas em forma de acontecimentos, enquanto relatos. (ANTUNES, UMBACH, MOREIRA, 2015, p. 114)

Mostrando-nos somente sua exterioridade, as personagens de Lourenço Mutarelli encontram-se dessubjetivadas. Nesse sentido, o exemplar poema *Apague as pegadas*, escrito entre 1926 e 1933, por Bertolt Brecht, é representativo. Como destacou Gagnebin (1994)⁴, esse poema descreve, na sua crueldade, as condições de vida anônima da maioria dos moradores das grandes cidades: sem amigos, sem família, sem rosto nem palavras próprias, sem nome nem túmulo, o homem encontra-se desumanizado e isolado. As personagens de

⁴ No artigo *Não contar mais?*, publicado no livro “História e narração em Walter Benjamin” (1999), da Ed. Perspectiva/FAPESP.

Mutarelli, incluindo os seus protagonistas, também se mostram assim. E quando nós, leitores, acessamos a interioridade de alguma delas, notamos que é tão insignificante que é como se não tivéssemos visto nada.

Assim como em *Nada me faltará*, romance imediatamente posterior, em *A arte de produzir efeito sem causa*, as personagens também estão esvaziadas. Como apontam Antunes, Umbach e Moreira, a denominação, durante a narrativa, do pai como Sênior e do filho como Júnior evidencia uma ideia de que os dois são apenas “categorias”, dois “componentes (ou momentos) de uma mesma pessoa/personagem/vida” (2015, p. 116).

Fora da habitual e segura rotina do escritório e da família, Júnior vai se deixando levar, sem resistência, por um universo labiríntico nada promissor. Tragado pelos delírios da personagem, o leitor o acompanha, sem saber ao certo a fronteira entre o que é fantasia e o que é realidade. À deriva no tempo, a constante perda da noção das horas, conforme ocorre tantas vezes na obra, evidencia que a ausência de ordem interna (ou mesmo de compromissos) de Júnior é incompatível com a estrutura temporal e cronológica do mundo real, permanecendo num entre-lugar, alheio ao funcionamento da engrenagem de tempo-espaço do mundo exterior ao apartamento.

A situação fica ainda mais problemática quando Júnior começa a receber pelo correio misteriosos pacotes, sem remetente, com objetos que aludem à vida e à obra de William Burroughs⁵. Obcecado por desvendar o enigma dessas curiosas remessas, cuja procedência ele ignora, a personagem passa a dedicar suas já combalidas forças à improvável investigação do material que lhe é enviado, ao passo que, progressivamente, vai se voltando cada vez mais para si mesmo, imerso em suas alucinações.

Embora o comprometimento da sanidade de Júnior vá se sucedendo aos poucos, com o aumento da frequência e da intensidade dos ataques convulsivos,

⁵ Entre diferentes objetos que lhe são enviados em caixas de sapatos, como pedaços de tecidos, CDs e gravações caseiras (que nunca chegaram a ser vistas por Júnior), há também referências ao escritor norte-americano William Burroughs, como um recorte de uma notícia de jornal e o DVD do filme *Naked lunch* (1991), de David Cronenberg, baseado no livro (de mesmo nome) de Burroughs. Se o filme nunca chegou a ser assistido por Júnior, o recorte da notícia, que faz menção a um fato real (o assassinato acidental da esposa de Burroughs por ele próprio), arrebatava Júnior de tal maneira que ele passa a ver aquelas poucas palavras do recorte de jornal como um enigma (uma espécie de adivinha macabra) que só poderia ser solucionado por ele mesmo.

o seu ponto culminante se dá em uma grave crise de ordem psíquica na passagem da primeira parte da obra, intitulada *Efeito*, para a segunda parte, chamada *Non sense*. É neste momento que se evidencia, para além do colapso mental da personagem, a sua crise afásica. Aí está o núcleo central de nossa pesquisa, que parte do questionamento sobre as implicações da afasia no processo de narratividade do livro, uma vez que a doença, enquanto um distúrbio cognitivo-linguístico, afeta a estruturação da narrativa; e não apenas na dimensão da intriga, mas se corporifica na própria narração, fazendo-se figura. A narrativa, assim, muito mais do que falar da afasia – ou representar alguém que tenha afasia –, constrói todo um corpo estético afásico.

A instigante narrativa de Mutarelli, sob a condição da afasia, é geradora de incompreensões e questionamentos. Algumas das muitas dúvidas que a leitura da obra provoca foram elencadas pelas autoras Antunes, Umbach e Moreira:

Seriam as personagens de Mutarelli uma representação (...) do caos geral que se configura na sociedade contemporânea? (...) Existem elementos na narrativa que possibilitam ao leitor conhecer as “verdades” do texto? O que é ilusão e o que é realidade (ainda que no âmbito ficcional) nos acontecimentos que permeiam a história? Por que a existência dos pacotes enviados por Sedex? Qual é a relação estabelecida entre a realidade externa e a ficção? (2015, p. 112)

O nosso objetivo nesta dissertação, contudo, foi em outra direção: investigamos quais seriam os constituintes de uma narrativa literária afásica, na qual as relações de causa e efeito estão rompidas, de maneira que as sequências (ou unidades) narrativas não se ligam racionalmente, implicando uma crise na arte de narrar tão frequente na contemporaneidade, como nos alertou Benjamin, sobretudo a partir dos anos 30, quando o tema do declínio da experiência (no sentido pleno de *Erfahrung*) e do fim da narração tradicional tornam-se dominantes.

Deve-se ter em conta, também, que, ao trazer para o centro da trama o discurso afásico, a narrativa lança mão de um dispositivo que aponta para um distúrbio na operação seletiva e combinatória do discurso, justamente a pedra de toque da operação da linguagem poético-literária. É nesta direção, também, que o projeto gráfico da obra dialoga com a linguagem afásica. Além do texto

propriamente dito (o verbal), encontramos diagramas, pedaços de jornal ou revista, um formulário, uma gravura e outros tipos de textos que concretizam a fragmentação e a ruptura com a lógica dedutiva⁶.

A nossa hipótese nuclear foi, portanto, a de que a afasia é um dispositivo que deflagra a crise da narrativa, na medida em que rompe com o encadeamento, não somente das frases e orações, porém, mais amplamente, das sequências narrativas e da própria organização em partes e capítulos do romance, gerando instabilidade e resistência a uma estrutura lógico-discursiva, de maneira que a causalidade é sempre questionada.

A análise da obra considerou a afasia como o princípio criativo da narrativa, o que nos colocou frente a frente com uma faceta das mais temidas da linguagem: a possibilidade de não-comunicação, de silêncio, imprecisão e incompreensão, que constituem o pilar estruturante deste romance de Mutarelli.

Partimos do pressuposto, dessa forma, de que a construção da obra se dá por fragmentações e contradições, quase sempre sem sentido e ordem. Estaremos, assim, atentos a esta narração afásica que, muitas vezes, se priva de dizer e de narrar propriamente, o que a epígrafe do livro, aliás, corrobora, ao expressar a fala de um paciente afásico expressivo: “Eu me sinto pior porque não posso mais reter na mente, a partir da mente das mentes para me proteger da mente e acima no ouvido que pode ser encontrar no meio de nós mesmos” (MUTARELLI, 2008).

Por meio de buscas na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDBT)⁷, no Scielo⁸ e no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, pudemos verificar que a fortuna crítica do autor já conta com trinta e seis trabalhos publicados, entre teses, dissertações e artigos de revistas. Pode-se perceber, com isso, que o interesse por Lourenço Mutarelli no meio universitário-

⁶ É interessante notar que é próprio da comunicação dos sujeitos afásicos esse empenho narrativo que se estrutura além do verbal. Mesmo com todas as impossibilidades e dificuldades decorrentes do comprometimento cerebral, os afásicos, tanto mais acostumados estiverem às suas limitações, implementam processos alternativos de significação – meios lexicais, gramaticais, acústicos, rítmicos, corporais, gestuais, indiciais etc. Tais recursos expressivos se apresentam como alternativas de comunicação na impossibilidade imposta pela doença. Como afirma Coudry (1996), a afasia é mais do que apenas não dizer: é não dizer e dizer outra coisa em seu lugar.

⁷ Site que integra os sistemas de informação de teses e dissertações existentes nas instituições de ensino e pesquisa do Brasil.

⁸ Site internacional de periódicos acadêmicos.

acadêmico vem aumentando nos últimos dez anos.

No mundo digitalizado e ultra informatizado de hoje, a relação do escritor com o seu público se alterou de maneira significativa, de modo que ambos, juntamente com os próprios textos, transitam, simultaneamente, por diversas mídias e suportes. A grande disponibilidade de Lourenço Mutarelli em ocupar essas novas e diferentes frentes, sempre dialogando com o público e a crítica – e dessa forma, mantendo-se presente em certa cena artístico-cultural do país – pode estar relacionada com a crescente consideração à obra do autor, que não raramente se faz presente, tanto em lugares mais tradicionais à figura do escritor literário, como jornais, revistas e universidades, quanto em espaços menos convencionais, como a *internet*, programas de televisão e até mesmo as telas de cinema.

A maioria das pesquisas científico-acadêmicas sobre Lourenço Mutarelli, no entanto, ainda se debruça sobre seu primeiro livro, *O cheiro do ralo*. O trabalho do autor como quadrinista, assim como os diálogos que sua obra estabelece entre literatura, quadrinhos e cinema, também se constituem frequentemente como objeto de investigação acadêmica. São apenas três os trabalhos dedicados ao romance *A arte de produzir efeito sem causa*: duas dissertações de mestrado e um artigo de revista. As dissertações de mestrado são: *A imagem na palavra: a representação sob o signo da Esfinge em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*, de Rafael Martins (UFMG), de 2014; e *O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*, de Graziela Ramos Paes (UEAM), de 2015. O artigo, já citado anteriormente, foi publicado na revista *Litterata* em 2015: *A metonímia do caos contemporâneo em A arte de produzir efeito sem causa*, escrito por Cristiane de Oliveira Antunes, Rosani Ketzer Umbach e Simone Xavier Moreira (UFSM).

A dissertação de Martins (2007) investiga as conexões entre a imagem e a palavra como elementos estruturadores da narrativa, focalizada sob a perspectiva do “pensamento gráfico” que a ela subjaz. Ele reflete acerca dessa relação tendo como paradigma o pensamento de Agamben a respeito da significação sob o signo da Esfinge, isto é, o lugar do abismo e do enigma insolúvel. Segundo Martins, o enigma de *A arte de produzir efeito sem causa*,

mais que um tema da narrativa, é um princípio que funda toda a sua escritura, impedindo que o discurso narrativo se feche, uma vez que as relações de causa e efeito estão, por princípio, em crise.

Alinhado com essa dissertação, o trabalho de Paes (2015) trata de investigar a construção do insólito na narrativa em sua relação com os referenciais do Brasil contemporâneo, visto a partir do narrador-personagem Júnior. Partindo da hipótese de que o texto do autor aproxima leitor e obra por meio de uma narração performática (Schøllhammer, 2012), Paes reflete sobre o romance como uma experiência artística que se realiza no próprio ato da leitura, de maneira que o que interessa, mais do que aquilo que o texto representa, é aquilo que a narrativa faz como acontecimento. Segundo a autora, o trabalho artístico-literário de Mutarelli poderia ser inscrito em um novo tipo de realismo, que passa por um questionamento sobre o estatuto da representação em um contexto cultural predominantemente midiático.

Dialogando com as duas dissertações, ainda que com uma abordagem mais afinada com o trabalho de Paes, com base teórica nos estudos de realismo de Schøllhammer (2009), o artigo “A metonímia do caos contemporâneo em A arte de produzir efeito sem causa” propõe uma análise de como o autor constrói, nesse livro, a imagem do caos e do desconcerto presentes na vida do sujeito contemporâneo.

Embora não tenham como objeto específico de análise o romance *corpus* de nossa pesquisa, outros trabalhos sobre a obra do autor compõem o universo de referências a seu respeito, como: *O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico nas obras de Lourenço Mutarelli*, de Felipe Crespo de Lima (2014), e *Da prosa marginal à literatura underground de Lourenço Mutarelli: O cheiro do ralo*, de Damásio Marques da Silva (2014).

Destacamos a dissertação de Felipe Crespo, que analisa, entre outros aspectos, o espaço autobiográfico na obra de Mutarelli, uma perspectiva bastante presente na literatura contemporânea: a autoficção. Cômico da cultura de exploração da autoimagem imposta por nossa sociedade contemporânea, Crespo afirma que a figura do autor se torna um valioso dispositivo que passa a disputar com a própria obra, de modo que se verifica a criação de uma *persona*: o autor passa a ser personagem de sua própria obra.

Vale mencionar, também, o significativo estudo de Damásio Marques da Silva sobre a linguagem *underground* empregada em *O cheiro do ralo*. Conforme o pesquisador, a literatura *underground* de Mutarelli propõe uma inovação na forma do romance ao se estruturar de forma análoga à de um *graphic novel*, abrindo-se para procedimentos artísticos de diferentes áreas das artes e da cultura, em especial aquelas quase sempre rechaçadas pelo cânone literário

Esta dissertação será desenvolvida em três capítulos. No primeiro, o foco será o conceito de afasia a partir do estudo pioneiro de Roman Jakobson – *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, de 1963 – que, além de estabelecer uma nova distinção para os diferentes tipos de afasia, ainda possibilitou um notável aprofundamento dos conceitos de metáfora e metonímia. A partir daí, traçaremos correlações com o pensamento de Walter Benjamin, a fim de refletir sobre a crise da narrativa na modernidade e, conseqüentemente, o lugar da afasia na linguagem literária de *A arte de produzir efeito sem causa*.

O segundo capítulo será o de análise do romance, cujo objetivo será o de mostrar como a afasia se manifesta na narrativa, seja por meio da relação que se estabelece com o narrador, com a personagem, com a escritura, o gesto autoral e a afecção do leitor, seja no modo como a afasia contamina a narração imagética. Os estudos de Carlos Reis, em seu *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018), assim como Roland Barthes, com o texto *Efeito de real* (1968), e Karl Erik Schøllhammer (2011 e 2012), com seus estudos sobre a ficção brasileira contemporânea, darão apoio teórico a essa análise.

O terceiro capítulo, por sua vez, focalizará a apropriação pela narrativa de Mutarelli de aspectos do projeto literário do escritor norte-americano William Burroughs, que na segunda parte da narrativa (Livro II) é explicitamente mencionado. Investigando as correlações entre a afasia e o conceito de *word virus* (1994) desse escritor – conhecido como o pai da geração *beat* e, também, por uma famosa estratégia composicional, o *cut-up* –, verificamos conexões entre os projetos dos dois autores, tanto do ponto de vista da expressão artística como do ponto de vista de um projeto político.

Embora *A arte de produzir efeito sem causa* tenha obtido certa notoriedade, chegando a ganhar o terceiro lugar no Prémio Portugal Telecom de Literatura em 2009, além da versão cinematográfica mencionada anteriormente,

o romance ainda gerou pouca reflexão crítica, sobretudo se considerarmos o ampliado leque de interpretações que a obra suscita.

Há de se considerar, ainda, que nenhum dos estudos já feitos sobre *A arte de produzir efeito sem causa* analisa a narrativa sob a ótica da afasia, como procuramos fazer. Cremos que esta perspectiva de análise tem potencial para abrir questões pertinentes e proveitosas para futuros trabalhos.

Capítulo 1 – A afasia como princípio constitutivo da narrativa de Lourenço Mutarelli

1.1 Afasia e literatura

Ainda que não seja o foco de nossa dissertação, considerando que o tema das afasias, ainda hoje, é muito mais discutido no campo das chamadas ciências naturais, procuramos por definições, talvez, mais “duras”, provenientes do campo da medicina (neurologia) para essa complexa questão. Eis uma delas, para começarmos a discutir o assunto mais de perto, do médico e docente Napoleão Teixeira, ainda em 1948:

Afasia é perturbação psicomotora ou, antes, psicossensorial, que impossibilita o doente da compreensão da palavra ouvida ou lida, ao mesmo tempo que o torna incapaz, mesmo sem paralisias, de externar idéias por meio da expressão oral ou escrita. A acuidade visual e auditiva mostram-se ilesas, mas os caracteres e sons percebidos não correspondem às idéias que exprimem. O doente pode mover os lábios e a língua, sua laringe é normal, não se mostra privado do uso da mão - vale dizer, não é disártrico, nem afônico, nem paralítico - mas perdeu a memória dos movimentos a executar para pronunciar ou escrever a palavra que lhe traduza a idéia (TEIXEIRA, 1948, p. 1).

Mais à frente, nesse seu mesmo texto, Teixeira afirma, a partir dos estudos de Antônio Austregésilo (considerado o pioneiro em pesquisa neurológica no Brasil), que a afasia poderia ser entendida, em linhas gerais, como a “perda da inteligência específica da linguagem”. Em estudo muito mais recente, um grupo de médicos e pesquisadores de Recife explica que as afasias – que eles nomeiam como “alterações da compreensão e/ou expressão da linguagem decorrentes de lesões no hemisfério cerebral esquerdo” (VIEIRA, ROAZZI, QUEIROGA, ASFORA, VALENÇA, 2011, p. 1) – têm sido amplamente estudadas desde o século XIX, mas muitas questões relacionadas a esses distúrbios ainda não foram suficientemente esclarecidas. Segundo eles, “um dos principais pontos de discussão e controvérsia ainda atual é a relação da localização da lesão no cérebro e as características dos quadros de alteração da linguagem” (*idem ibidem*).

Podemos dizer, então, que a afasia é uma doença causada por uma lesão cerebral que resulta na perda (parcial ou total) da capacidade de falar e compreender – e, como vimos, essa perda se dá tanto na comunicação oral

quanto na escrita. Os sintomas da afasia, portanto, se manifestam na (e pela) linguagem, implicando a desativação dos recursos de produção de sentido ou de interpretação dos signos em geral. O afásico, em suma, não consegue mais expressar o que quer dizer, nem entender o que o outro diz. É dessa perspectiva, portanto, dessa dificuldade inerente ao exercício da linguagem, que pretendemos efetuar a análise crítica de *A arte de produzir efeito sem causa*.

Em uma das primeiras publicações realizadas, a fim de orientar familiares e amigos de adultos afásicos, a autora Betty Horwitz⁹ explica que o problema da afasia pode ser comparado a uma ligação telefônica “defeituosa”. Segundo Horwitz, “se nós considerássemos o cérebro humano como um centro de ligações de um telefone, então a situação de um paciente afásico poderia ser comparada a alguém tentando falar num telefone com uma ligação defeituosa.” Essa comunicação disfuncional tão típica da doença em questão, que pode, dessa forma, ser associada a uma ligação telefônica cujos cabos estariam rompidos, vincula-se à nossa experiência de leitura de *A arte de produzir efeito sem causa*.

É interessante observar, também, que o primeiro livro de Sigmund Freud, que, curiosamente, não consta nas antologias dedicadas ao autor, seja sobre a afasia. Trata-se do texto “Sobre a concepção das afasias”, escrito em 1891. De acordo com o filósofo Luiz Alfredo Garcia-Roza (2014), esse texto de Freud, apesar de pouco conhecido, pode ser considerado como uma verdadeira ponte entre a neurologia e a psicanálise, uma vez que traz algumas reflexões que virão a ser objeto de investigação psicanalítica. Como expõe Garcia-Roza, trata-se de uma crítica “radical e revolucionária da doutrina de Wernicke-Lichtheim sobre as afasias, aceita quase universalmente nesse momento. Indo contra a sua teoria (chamada de “localizacionista”), Freud introduz uma concepção inovadora de *aparelho de linguagem*, promovendo uma nova visão sobre esse distúrbio a partir de outras dimensões¹⁰.

⁹ Texto intitulado *An Open Letter to the Family of an Adult with Aphasia*, publicado na revista *Rehabilitation Literature*, em 1962. A especialista Fernanda Papaterra Limongi, especialista em afasia e gagueira, solicitou, em 1976, a autorização da autora para adaptar e traduzir esta carta para o português. A tradução de Limongi consta no seguinte link: <http://www.seremcena.org.br/documentos/carta-aberta-a-familia-de-adulto-afasico.pdf>

¹⁰ Com base no esquema do processo de linguagem de Ludwig Lichtheim (1845-1928), estudioso da afasia, Freud propõe um aparelho de linguagem (*Sprachapparat*) formado por uma rede de representações e associações de elementos que permitiriam uma nova compreensão

Ao lado desse debate, que se situa preponderantemente no campo neurológico, encontramos a concepção de Roman Jakobson sobre afasia, agora focado no aspecto linguístico e mais vinculado aos estudos literários. O interesse de Jakobson em analisar e comparar as perdas linguísticas de pessoas afásicas, para além do trabalho de classificação das afasias e do consequente tratamento da doença em si, visava chamar a atenção para os diferentes modos de alteração do mecanismo elementar da linguagem.

Como afirma Irene Machado em *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson* (2007), as pesquisas realizadas pelo linguista sobre a afasia, que constam no ensaio *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, de 1963, [...] apontam não só para os riscos de deterioração da linguagem fora de um quadro clínico de lesão cerebral, como também para as criações poéticas que alteram o quadro da previsibilidade e instauram o novo. (2007, p. 109).

É desse prisma, então, que, nesta dissertação, a afasia se relaciona com o literário: rompendo a linearidade do dito, de maneira que o ato falho¹¹ – o “erro” – possa ser entendido como poesia. A palavra que escapa da intenção do indivíduo afásico, desse modo, passa a se tornar potencial para um uso poético da linguagem, indicando que há semelhanças entre os escapes do inconsciente, os atos falhos, os lapsos e a expressão estética. Do aparente sem sentido da linguagem, assim, pode-se migrar ao sentido analógico na montagem do termo novo. Jacques Lacan, em *As formações do inconsciente* (1999), já pensara sobre isso.

O ato falho traz algum tipo de ruptura na cadeia discursiva, propiciando a visão de outros usos potenciais da linguagem, inclusive o poético. Nesse sentido,

desses distúrbios. A ideia de Freud substitui a noção de projeção, termo amplamente usado pelas teorias localizacionistas, pela representação (*Vorstellung*), por considerar os transtornos de linguagem como uma perturbação funcional. De acordo com Costa (2015), Freud explica que um indivíduo não pode registrar o mundo a partir do que é percebido apenas pelos seus sentidos, mas por impressões de diversas ordens, e que haveria uma relação entre os processos fisiológicos e os fenômenos psíquicos.

¹¹ O “ato falho” é um equívoco na fala, na memória ou no gestual de uma pessoa. Termo cunhado por Sigmund Freud, em suas “Conferências introdutórias à psicanálise” (1916-1917), os atos falhos foram entendidos por ele como um sintoma, algo que permitiria o acesso a conteúdos psíquicos (desejos) que são recusados pela consciência. Em nossa vida cotidiana, o ato falho costuma aparecer em erros de leitura, de escuta e na formação de palavras e frases. As pessoas, em geral, compreendem os atos falhos como “acidentes” sem maior importância ou consequência prática, estando muitas vezes atrelados à falta de atenção, à fadiga ou a outras eventualidades.

o conceito de *estranhamento* do formalista russo Viktor Chklovski, em “A arte como procedimento” (1976), é bastante apropriado. Diz ele que a língua da poesia (e da literatura), diferentemente da linguagem do dia-a-dia, implica uma desautomatização perceptiva, bem como novos usos que contrariam a automatização dos hábitos linguísticos, de modo que deve, no limite, funcionar como uma língua estrangeira (CHKLOVSKI, 1976, p. 39-56).

Uma noção importante do formalismo russo, conforme apontam as pesquisadoras Magaly Trindade Gonçalves e Zina Bellodi (2005, p. 112-122), é não entender a palavra como uma forma transparente que simplesmente remete a um objeto do mundo real. A palavra literária possui uma singularidade própria, uma materialidade, que faz dela criadora de mundos possíveis. O estranhamento proporcionado pela afasia que constitui *A arte de produzir efeito sem causa*, dessa forma, gera o literário (ou a literariedade) na medida em que constitui uma fratura da linguagem em relação a seus usos mais cotidianos e comuns.

Mas é Roman Jakobson (1896-1982) – um dos mais importantes linguistas do século XX e, também, estudioso da poética, chamado por Haroldo de Campos de “poeta da linguística” –, que traz contribuições fundamentais para a questão da afasia ao observar o comportamento linguístico das pessoas afásicas. Percebeu, então, que um dos dois “modos básicos de arranjo do comportamento verbal” (2010, p. 165) – seleção e combinação ¹²– era *predominantemente* afetado. É por isso que as manifestações verbais desses indivíduos resultam em enunciados cujos sentidos fogem de padrões de comunicação considerados “normais”

Como se pode notar, mesmo por aqueles pouco familiarizados com a produção artística do autor, Lourenço Mutarelli interessa-se pelo que traz estranhamento perceptivo. Em entrevista à revista *O Grito*, por exemplo, ele comenta sobre sua predileção por personagens perturbadas ou psicologicamente instáveis:

Todos os meus personagens têm problemas. Tem uma história minha do *Mundo pet* [2004], onde eu tento rastrear todos os esquizofrênicos do

¹² Entenda-se que seleção e combinação são operações que ocorrem em cada ato de fala e correspondem, respectivamente, ao paradigma e ao sintagma, isto é, às possibilidades de escolha que o sistema de determinada língua disponibiliza para a formação de enunciados ou sintagmas.

lado materno de minha família: meu irmão tem problema, eu tenho problema. É muito parte de minha vida, e eu sempre li muito sobre o assunto, e às vezes tem uns distúrbios muito interessantes pra estruturar um personagem ou refletir (MUTARELLI, 2008).

Quando os estudos de Roman Jakobson adentraram o campo da afasia, nos anos 50 do século passado, a doença ainda não era considerada um distúrbio de linguagem ou um problema semiótico. Tratava-se, na verdade, de um campo de estudos restrito à neurologia, uma vez que o distúrbio era tratado como um problema que dizia respeito, unicamente, à “caixa preta do cérebro”, conforme expõe Irene Machado (2007, p. 107).

Como, porém, a linguística (e, claro, a literatura) se interessa pela linguagem em todos os seus aspectos – “linguagem em ato, em evolução, em estado nascente, em dissolução” (JAKOBSON, 2010, p. 42) –, e considerando, evidentemente, que a linguagem é o *locus* de manifestação de distúrbios e lesões cerebrais, o interesse de Jakobson se direciona para tal dimensão cognitiva da produção verbal. Este foi, também, o foco de nosso estudo, já que objetivamos investigar a afasia como um dispositivo do romance de Mutarelli, um recurso criativo que propicia a entrada no domínio da poética.

Conforme o linguista, se a afasia é uma perturbação da linguagem, toda descrição e classificação das perturbações afásicas deveria começar pela questão de saber quais aspectos da linguagem são prejudicados nas diferentes espécies de tal desordem (JAKOBSON, 2010, p. 42).

Supondo, assim, que a investigação da desintegração verbal na afasia poderia abrir caminhos para estudos concernentes às leis gerais da linguagem, Jakobson empreendeu uma pesquisa sobre esse distúrbio como um problema linguístico-semiótico e, desta forma, examinando os discursos produzidos por pacientes afásicos em termos de seleção e combinação, a sua pesquisa logrou identificar dois tipos de distúrbio afásico: o de similaridade e o de contiguidade.

O primeiro dos dois tipos de afasia, o distúrbio de similaridade, diz respeito à deficiência que compromete a capacidade de selecionar e substituir os elementos linguísticos. Trata-se, então, de um problema no eixo paradigmático da produção verbal, que deixa de funcionar. Conforme afirma Jakobson, a principal dificuldade nesse tipo de afasia é a realização de operações metalinguísticas, que são fundamentais às nossas atividades

linguísticas e sociais mais habituais (2010, p. 57-58). Assim, uma pessoa com esse distúrbio afásico tende a ficar impossibilitada de estabelecer relações sinonímicas de forma adequada. Naturalmente, isso é um problema, uma vez que recorreremos a sinônimos e paráfrases para interpretar qualquer discurso e, mesmo em situações de comunicação não-verbal, tal capacidade linguística é demandada, uma vez que a chamada “leitura do mundo” e das situações sociais se realiza basicamente com os mesmos recursos. O distúrbio de similaridade converte o afásico em um indivíduo incapaz de interpretar os signos linguísticos por meio de outros signos de sua própria língua. Trata-se da dificuldade de dar nome às coisas e aos seres do mundo.

Conforme a interpretação de Irene Machado, para os afásicos com distúrbio de similaridade, “o sentido de uma palavra é dado pelo contexto vivencial imediato, tornando-se impossível qualquer outro plano de significação” (2007, p. 109). Desse modo, todo o desempenho linguístico do indivíduo afásico com esse tipo de distúrbio dependerá fortemente da vinculação das palavras ao contexto de enunciação. Esse indivíduo pode até conseguir completar uma palavra ou responder a uma frase simples de um interlocutor, mas não terá condições de iniciar nem mesmo um diálogo. Qualquer monólogo ou discurso mais fechado, ainda que bastante trivial ou ordinário, conforme explica Jakobson, será de difícil entendimento para ele (2010, p. 52-53).

Uma vez que a comunicação afásica com esse tipo de distúrbio exige dependência do contexto, quanto mais uma palavra depender de outras inseridas do mesmo enunciado, menor será o grau de afetação provocado pelo distúrbio. E é por essa razão que os sintagmas organizados por subordinação costumam ser mais resistentes a esse tipo de distúrbio.

Já no distúrbio por contiguidade, a dificuldade não incide na operação metalinguística, que pode funcionar relativamente bem. O problema, neste tipo de afasia, decorre sobretudo da incapacidade de funcionamento do outro eixo, o sintagmático. Se no distúrbio de similaridade, as palavras que dizem respeito ao contexto, como pronomes, advérbios pronominais, conectivos, auxiliares, são propensas a sobreviver, no distúrbio de contiguidade, diferentemente, elas tendem a desaparecer.

Esse segundo distúrbio resulta na desordem na combinação de palavras

em unidades superiores, de modo que o doente tem deteriorada a sua capacidade de construir sentenças, mesmo as pequenas. Nesse tipo de afasia, a extensão das frases, assim como a variedade dos enunciados, diminui em relação ao distúrbio de similaridade. O enunciado, então, tende a virar um amontoado de palavras soltas, agrupadas de forma caótica. (JAKOBSON, 2010, p. 51). Em outros casos, a afasia por contiguidade resulta na deterioração de palavras dentro da frase ou dos morfemas dentro da palavra, isto é, há uma incapacidade de preservar a hierarquia das unidades linguísticas, de modo que fica suprimida a relação de contiguidade.

Consciente, portanto, não apenas do domínio das estruturas elementares da linguagem, mas também dos prejuízos linguísticos em cada uma das afasias, Jakobson, então, dedicou-se a estabelecer associações entre as estruturas linguísticas e os procedimentos discursivos, como as figuras de estilo, a metáfora e a metonímia, que em seu trabalho passam a ser entendidas como forças que atuam na língua e em outros sistemas de signos (MACHADO, 2007, p. 109). Como afirma o linguista:

[...] o desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema [...] pode levar a outro, quer por similaridade, quer por contiguidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia, respectivamente. (JAKOBSON, 2010, p. 69)

Embora esses dois processos de produção verbal sempre funcionem ao mesmo tempo, uma observação mais atenta pode evidenciar que, sob a influência de modelos culturais, da personalidade e do estilo enunciativo de cada indivíduo, ora um, ora outro mecanismo desfruta de favoritismo. (JAKOBSON, 2010, p. 69-70).

Como podemos ver, de fato, há momentos do romance *A arte de produzir feitos sem causa* em que é possível identificar, com maior clareza, cada um dos distúrbios estabelecidos por Jakobson. O distúrbio de similaridade, por exemplo, pode ser visto na fala de Júnior, a partir da segunda parte da obra, quando ele passa a evidenciar em sua fala a incapacidade de selecionar palavras de seu “fichário mental”. Assim como ocorre com os pacientes de Goldstein, destacados por Jakobson (2010, p. 54-56), nota-se o problema de similaridade quando, em

conversa com o pai, ele diz que vai fumar um “prato”, em vez de um cigarro.

- São três horas da manhã.
 - *Eu só vou fumar um prato.*
 - Um prato?
 - O que foi que eu falei?
 - Boa noite.
 - Que mais eu posso fumar, caralho!
- (MUTARELLI, 2008, p. 131, *grifo nosso*)

Outra situação em que fica patente o problema afásico da similaridade no discurso da personagem é logo no início da segunda parte, quando Júnior acorda depois de sua mais grave crise. Na impossibilidade de escolher a palavra que ele gostaria de dizer, o termo específico é substituído por outro, bastante genérico e comum neste tipo de afasia: “coiso”. Vejamos:

- Ah! Eu pensei que você estava falando do *coiso*.
 - Que coiso?
 - Como fala, aquilo de... dinheiro?
- (MUTARELLI, 2008, p. 119, *grifo nosso*)

O distúrbio de contiguidade também se manifesta de maneira muito evidente em momentos específicos da obra. Um deles é logo após Júnior ter o seu primeiro ataque epilético. Quando ainda retomava parte dos sentidos, ao reconhecer a voz de seu pai e de Bruna, Júnior acorda e diz algo que nem ele mesmo consegue entender: “Ispisfou...” (MUTARELLI, 2008, p. 59).

Trata-se, certamente, de uma tentativa de dizer que precisa de ajuda – ou, possivelmente, de dizer que o corpo e a mente “pifaram” com o ataque. A incapacidade da personagem, entretanto, em combinar unidades linguísticas mais simples em unidades mais complexas para formar a palavra desejada denota o distúrbio afásico de contiguidade.

Considerando, contudo, que todo signo linguístico implica necessariamente dois “modos de arranjo”, e que, portanto, quando Jakobson comenta a respeito desse “favoritismo” de um dos eixos, ele não está pressupondo a exclusão do outro eixo, a nossa pesquisa investe justamente na concomitância de ambos os tipos de afasia.

Vale lembrar, afinal, a célebre definição da função poética elaborada por Jakobson (2010, p. 166): “a função poética consiste na projeção do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.” Isso significa que o texto poético é regido

pelo princípio da similaridade, ou da analogia, o que não quer dizer, evidentemente, que o eixo de combinação, isto é, o sintagma, seja excluído. Afinal, é nele – no sintagma – que se percebe o enunciado poético. Conforme já detectara Saussure (2006), se a combinação aparece “em presença” – dois ou vários termos igualmente presentes em uma série linguística efetiva e concreta –, a seleção aparece “em ausência”, ou seja, como membros de uma série mnemônica virtual. Os dois eixos da produção verbal, portanto, estão sempre em relação.

Observemos, ainda, no discurso direto da personagem Júnior, alguns momentos em que os dois tipos de distúrbio – de forma bastante evidente – atuam de maneira integrada.

- E aí, meu filho?
 - *Oi, pai. Eu peguei um desses seus coiso de ficar papel, papel, como chama?*
 - Um caderno?
 - *Não. Esse monte. Esse coisa, essa coisa...*
Júnior diz isso mostrando o caderno.
 - Que que há com você, meu filho?
 - *Eu não sei. Eu esqueço confuso de falar essas coisas, mas eu acho que estou entendendo o que isso é.*
 - E o que é?
 - *Isso.*
 - Isso o quê?
- (MUTARELLI, 2008, p. 130; *grifos nossos*)

Como se pode ver, se a escolha de uma palavra se mostra problemática, estranha, isso resulta também na perda da sintaxe, fazendo do texto um discurso sem conexão. A seleção de uma palavra que não deveria estar naquele sintagma cria uma ruptura. Analisando *A arte de produzir efeito sem causa*, verificamos que tal ruptura não se dá apenas na dimensão da frase ou oração, quando as suas palavras não combinam na produção do sentido; mais amplamente, essas suspensões da comunicação se dão na dimensão de toda a narrativa, que conta com sequências narrativas¹³ e a própria organização da obra (em partes e

¹³ No texto *Análise estrutural da narrativa* (2008), Todorov parte do princípio de que “existe uma analogia profunda entre as categorias da língua e as categorias da narrativa”. Analisando então as novelas que constam em *Decameron* (1348 - 1353), de Boccacio, ele chega a uma formulação esquemática que retém os elementos comuns dessas intrigas. Uma dessas histórias é a do monge e do abade, que foi resumida assim por Todorov (2008):

“Um monge leva uma jovem a sua cela e faz amor com ela, O abade fica sabendo e se prepara para puni-lo severamente. Mas o monge percebe que o abade descobriu e prepara-lhe uma

capítulos) desconexas, o que compromete a sua contiguidade, levando também à fragmentação típica do discurso afásico e, conseqüentemente, ao *non sense*.

Retomando a epígrafe, logo à entrada do romance, podemos encontrar tanto a similaridade quanto a contiguidade comprometidas, de maneira que não seria possível estabelecer fronteiras fixas entre ambos os distúrbios que se encontram contaminados:

Eu me sinto pior porque não posso mais reter na mente, a partir da mente das mentes para me proteger da mente e acima no ouvido que pode ser encontrar no meio de nós mesmos.

Paciente afásico expressivo (MUTARELLI, 2008, p. 9).

Como veremos no capítulo dois, a estruturação da narrativa, que prescinde de coesão e de encadeamento lógico, gera uma atmosfera de incerteza a partir da qual o leitor, necessariamente atento às lacunas dessa narração afásica, busca incessantemente juntar essas “pontas soltas”, ainda que, a partir de certo ponto da obra, essa busca já se mostre fracassada.

armadilha, deixando sua cela. O abade entra e sucumbe aos encantos da moça, enquanto o monge o observa, por sua vez. Quando finalmente o abade pretende punir o monge, este lhe faz notar que ele acaba de cometer o mesmo pecado. Resultado: o monge não é punido (I, 4).

Partindo do pressuposto de que a menor unidade de intriga, conforme propõe Todorov, pode ser representada por uma oração, chega-se a esse esquema narrativo.”

Considerando X e Y como personagens (X sendo o monge e Y o abade), o que temos é:

| |
|--|
| X viola uma lei → Y deve punir X → X tenta evitá-lo → Y não pune X → Y acredita que X não viola a lei. |
|--|

Essas cinco orações são entendidas por Todorov como sequências narrativas, isto é, unidades textuais que, juntas, compõem o todo – a narrativa completa – de cada uma das novelas de Boccaccio. Podemos concluir, então, uma vez que o sinal → indica uma relação de implicação entre as sequências narrativas, que elas não se vinculam de maneira lógica em nosso romance. É por esta razão que, nesta dissertação, dizemos que, para além da afasia na dimensão das frases e orações (como vimos há pouco), a narrativa (como um todo) se mostra afásica, justamente porque seus “elos” (suas unidades ou sequências narrativas) estão rompidos.

1.2. O processo de narratividade: a afasia e a crise do narrar nos dias de hoje

A experiência coletiva inscrita no ato de narrar da tradição perdeu espaço, na modernidade, na medida em que a fragmentação deu lugar a um indivíduo cada vez mais “perdido na multidão” e sem experiências para compartilhar. Comprometido o circuito de transmissibilidade das antigas narrativas, como já atestaram os estudos de Walter Benjamin nos clássicos ensaios “O narrador” e “Experiência e pobreza” (2012), a afasia de *A arte de produzir efeito sem causa* marca esse lugar fraturado no qual se verifica a ruína da arte de narrar.

Uma das mais importantes estudiosas do crítico e historiador alemão, Jeane Marie Gagnebin, partindo sobretudo das teses de Benjamin “Sobre o conceito de história”, esclarece que ele defendia que as historiografias “burguesa” e “progressista” – ambas – se apoiavam num tempo cronológico, linear e vazio. Havia necessidade de se elaborar um outro conceito de tempo, no qual fosse possível identificar “germes de uma outra história”, um “tempo de agora”, intenso e breve, que considerasse os sofrimentos acumulados e as experiências frustradas (GAGNEBIN, 2014, p. 8).

No diagnóstico de Benjamin, isso ocorria porque a própria experiência encontrava-se “em baixa”. Esse declínio da experiência comunitária, tão característica dos velhos tempos da tradição, deu-se em detrimento daquela experiência que Benjamin chamou de “experiência vivida”, a experiência que é marca do indivíduo solitário e, inevitavelmente, consequência do esfacelamento social do mundo moderno (BENJAMIN, 2012, p. 9).

Como notou Benjamin, esse enfraquecimento da experiência relaciona-se com o fim da arte de contar – prática espontânea que sustentava uma memória e uma palavra comuns aos homens, uma forma de narratividade que continua sendo progressivamente mais rara, uma vez que a transmissão das experiências não pode mais se dar em sentido pleno (BENJAMIN, 2012, p. 123-128).

Como, então, contar uma história diante desse quadro social? Alguns narradores modernos, a exemplo de Marcel Proust e Franz Kafka, assumiram para si essa “pobreza da experiência”. Como consequência da individualização

e do atrofiamento da chamada experiência coletiva, surgiram novas formas de narrar que se instauraram sobre o esquecido e as lacunas da rememoração. Em “Experiência e Pobreza”, Benjamin aponta para outras tentativas, no âmbito, por exemplo, da arquitetura e das artes visuais, de empenhos narrativos em meio a essa “pobreza de experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 123-128).

No que diz respeito à literatura, como destacou Gagnebin (2014, p. 14), a experiência privada de Proust não seria mesmo compatível com a experiência comunitária que fundava a narrativa antiga, o que o escritor viveu, afinal, não é mais importante que o tecido de suas recordações. O caráter “desesperadamente único” de sua obra lhe confere uma abertura, uma extraordinária movimentação que é própria da cadeia da tradição. No caso do autor de *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), o vínculo entre narração e experiência propiciou um efeito artístico surpreendente, resultado de uma busca particular que sempre se transforma em universal.

Proust pôde demonstrar que um acontecimento vivido é finito, posto que fica na esfera do vivido, mas um acontecimento lembrado é sem limites, já que é chave tanto para o que veio antes como para o que vem depois, estando aberto a alterações e deslocamentos no tempo. Seria esse o trunfo do escritor francês: a presença do passado no presente e a presença deste no passado, de modo a constituir uma rede de semelhanças (GAGNEBIN, 2014, p. 15).

Embora a preocupação com o passado persista em *A arte de produzir efeito sem causa*, essa preocupação se manifesta de um modo bastante distinto. O desinteresse de Júnior por seu passado – ou mesmo por reorganizar a sua vida no presente – esvairia qualquer possibilidade de experiência, fosse ela vivida ou relembrada. Totalmente alheio ao passar dos dias, a personagem não consegue salvar o seu passado no presente. Seria, dessa forma, o oposto da “força salvadora de memória” de Proust. O romance de Mutarelli, podemos dizer, é uma experiência que se constitui a partir da perda de experiência, em direção ao esquecimento e ao declínio da identidade do sujeito e o conseqüente drama, trágico, da afasia.

O conceito de experiência – essa fonte à qual sempre recorreram os inúmeros narradores anônimos da tradição oral – é central na filosofia benjaminiana, atravessando toda a sua obra. No entanto, é em sua produção da

década de 1930, como pôde verificar Gagnebin, que essa questão se apresenta a partir de uma nova perspectiva: de um lado, Benjamin demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* (experiência) no mundo capitalista moderno, em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis* (experiência vivida), característica do indivíduo solitário; de outro, propõe uma reflexão sobre a necessidade de reconstrução dessa *Erfahrung*. Tal reconstrução, tendo em vista uma memória e uma palavra comuns diante do esfacelamento social, deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade (GAGNEBIN, 2014, pp. 8-9).

O romance de Mutarelli, mais especificamente, o nosso objeto de estudo, pode ser percebido como uma resposta a essa crise, assim como o fizeram os dois grandes narradores modernos que Benjamin destaca - Proust e Kafka -, embora cada um deles o faça de modos diferentes: o primeiro apostando na memória involuntária em sua busca infinita, via rememoração, dos resíduos do vivido; o segundo, enfrentando a impossibilidade de narrar e o inevitável “silêncio das sereias” como a única forma de narrar que poderia responder à realidade do tempo presente. Gagnebin poderia sintetizar melhor esta diferença ao afirmar que:

Se Proust personifica a força salvadora da memória, Kafka faz-nos entrar no domínio do esquecimento [...] Poderíamos dizer, também, que se Proust representa a tentativa – árdua – de uma rememoração integral, Kafka instalou-se sem tropeços e sem lágrimas na ausência de memória e na deficiência do sentido. (GAGNEBIN, 2012, p. 16)

É justamente esse caminho que Kafka vislumbra para narratividade da modernidade que o romance de Mutarelli persegue. A ausência de um sentido e de uma tradição partilhada resulta em um ser humano incapaz de dar e receber conselhos. Não teríamos mais, dessa forma, a sabedoria prática das narrativas tradicionais – fábulas, contos, provérbios e parábolas que sempre auxiliaram os homens a enfrentar a vida, tanto na adversidade quanto nos momentos de boa fortuna.

Lembremos da parábola – com a qual Benjamin inicia o texto *Experiência e pobreza* – do velho que, à beira da morte, revela aos filhos que está lhes deixando um tesouro em sua propriedade. Esse tesouro, como eles vêm a descobrir depois, na verdade, era a experiência, comunicada de pai para filho, esta sim uma verdadeira riqueza e o sentido do “conselho”, que está na

transmissibilidade. Sem isso, a narrativa fica estéril e a incomunicabilidade se estabelece, como ocorre em *A arte de produzir efeito sem causa*.

Olgária Matos, no ensaio “O mal-estar na contemporaneidade: performance e tempo” (2007), chamou de *afasia* o silenciamento mencionado por Benjamin, tanto em “Experiência e pobreza” quanto em “O narrador”, daqueles que voltaram da primeira guerra mundial. Escreve Matos que Benjamin fala dessa mudez como “resultado de um horror sem voz, do traumatismo que paralisa o tempo e inviabiliza a experiência, o poder de narrar a própria história para cicatrizar as cicatrizes” (MATOS, 2007).

Tal reflexão nos leva a pensar que a crise da narrativa se inscreve no dispositivo afásico que está presente em todo o romance de Mutarelli, na medida em que, como exploraremos no capítulo 2, lança mão de uma narrativa que deixa de funcionar em termos de sequências encadeadas pela causalidade. Opera-se por saltos, sem uma conexão que justifique tais vazios. Cabe ao leitor a tarefa de combinar os restos, na tentativa, sempre frustrada, de estabelecer algum sentido possível.

Na medida em que a humanidade se dá conta de que seus vestígios sobre a terra estão sendo apagados, depara-se com a dificuldade em deixar rastros. Ironicamente, no livro, apenas a cadela da família de Júnior consegue deixar alguma memória, e justamente no local em que ele agora dorme, o sofá pequeno e malcheiroso que “[...] guarda ainda a presença de Laika, a vira-lata que morreu de câncer faz mais de sete anos mas deixou vestígios em forma de nódoas. Deixou suas marcas. (...) Eu estive aqui, eu existi, dizia o mijo”. (MUTARELLI, 2008, p. 15-16)

A arte de produzir efeito sem causa é um texto no qual o escritor opta, não somente por uma personagem afásica, mas por uma narrativa e uma narração que também se mostram afásicas. Se Júnior é uma personagem cujas pegadas pela história estão em desaparecimento, com o narrador em terceira pessoa não é muito diferente, já que, muitas vezes, ele também aparenta não ter o domínio do discurso narrativo.

O leitor, de sua parte, deve constituir-se, inevitavelmente, como peça central da obra. Cabe a ele a recolha dos restos e indícios fundamentais para o esboço de qualquer significado potencial. Deve-se saber, contudo, que a língua

de Mutarelli é a do silêncio¹⁴. O branco de suas páginas e tudo o mais que é linguagem não-verbal, juntamente com o não dito de suas construções, sempre confirmam isso.

Desconstruídas as marcas de identidade das personagens e do narrador, notamos, ainda, que o próprio autor se encontra ausente-presente no jogo que estabelece, inclusive, com o (não) nome da personagem – Júnior¹⁵ –, que, em realidade, não se constitui como marca da singularidade de um indivíduo. Como afirma Foucault:

[...] a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. A obra [...] recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Vejam Flaubert, Proust, Kafka. (FOUCAULT, 2001, p. 7)

Tal relação da escrita com a morte se manifestaria, segundo Foucault, na tentativa de eliminação das características individuais do sujeito que escreve, no apagamento, portanto, de suas pegadas. Algo que seria possível através de “todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve” (1969, p. 7). O sujeito, assim, despistaria todos os signos de sua individualidade particular, de forma que a marca do escritor não fosse mais do que a singularidade de sua ausência. Foucault afirma que “é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita. E tudo isso é conhecido; faz bastante tempo que a crítica e a filosofia constataram esse desaparecimento ou morte do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 7).

Essa impossibilidade de representar se estende não apenas para o lugar do autor, “jogado” na obra, mas também para as demais personagens, que permanecem “esvaziadas”, como veremos no capítulo 2, no qual desenvolveremos a análise crítica do romance.

Para finalizar, deixamos aqui a sugestiva imagem com a qual Lourenço Mutarelli se apresenta ao leitor ao final de *A arte de produzir efeito sem causa*: um autorretrato, no lugar da fotografia do autor real, o que denuncia o lugar de um jogo com os traços fisionômicos que são e, ao mesmo tempo, não são de

¹⁴ “O silêncio é a língua que eu falo” disse o narrador-personagem na última página de *O cheiro do ralo*.

¹⁵ O nome de batismo do autor é Lourenço Mutarelli Júnior. Conforme o escritor diz em entrevista à revista *Ide* (2008), quando o seu pai morreu, “como uma forma de homenageá-lo”, tirou o “Júnior” de seu nome.

Mutarelli. Eis o frágil esboço, apenas, de seu corpo em desaparecimento.



Figura 1: esboço do autor (pág. 207), consideravelmente diferente de seu rosto real.

Capítulo 2 – Os lugares da afasia em *A arte de produzir efeito sem causa*

[...] quando *dizer é fazer...* É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras preexistentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna *gago da língua*: ele faz gaguejar a *língua enquanto tal*. Uma linguagem afetiva, intensiva e não mais uma afecção daquele que fala.

Gilles Deleuze¹⁶.

2.1. O projeto gráfico e as projeções hipotéticas: capas e capítulos da obra

Este capítulo mostrará como o problema de linguagem da afasia – entendido aqui como um dispositivo criativo –, ao impedir a comunicação lógico-dedutiva, desestruturando a narrativa, associa-se a uma das principais marcas do romance mutarelliano: o *non sense*. Embora a linguagem de Mutarelli seja sempre coloquial, muito próxima do nosso dia a dia, e as personagens quase sempre muito plausíveis e reconhecíveis, há sempre alguma coisa estranha que subsiste em suas obras, desafiando a nossa interpretação e sugerindo múltiplos sentidos

A experiência afásica proporcionada por *A arte de produzir efeito sem causa* tem início logo no primeiro contato com a obra, assim que temos o livro em nossas mãos. Os paratextos, afinal, já apontam para a afasia. Logo que lemos o título, nos perguntamos: como é possível termos um efeito sem uma causa? O trabalho gráfico da capa e da contracapa (figuras 1 e 2) ajudam a colocar o leitor nesse lugar da dúvida e da imprecisão.

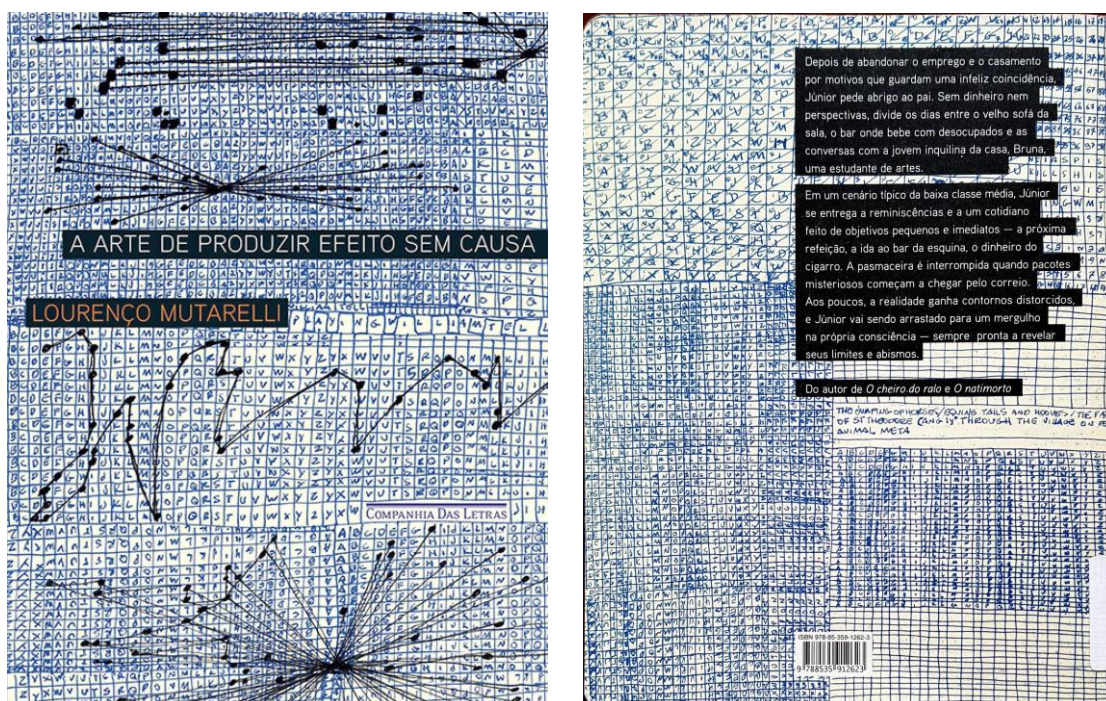
Escrita e ilustrada pelo próprio autor¹⁷, a obra é dividida em duas partes, ou dois Livros: o primeiro, intitulado *Efeito*, com nove capítulos, ocupa a maior

¹⁶ Trecho do ensaio “Gaguejou...” que se encontra em *Crítica e Clínica* (2011), p. 138 -146.

¹⁷ Convém fazer uma ressalva em relação ao projeto gráfico do livro, que é assinado por Kiko Farkas. Enquanto escrevia *A arte de produzir efeito sem causa*, Lourenço Mutarelli ilustrou os delírios do protagonista desenhando complexo diagramas que dão início a cada um dos capítulos. Esse material gráfico, mais tarde, em coautoria com Kiko Farkas, deu origem ao projeto gráfico (também complexo) do livro, em nosso modo de ver, em total – e necessária – consonância com o texto (verbal) literário – incluindo aí, a capa e a contracapa.

parte do livro (148 páginas), e o segundo, *Non sense*, com apenas três capítulos. Em cada um deles, uma constante: os capítulos (ou subtítulos) são acompanhados por um diagrama, que se alteram à medida que os capítulos se sucedem. Desta forma, o livro trará duas narrativas que se interpenetram: uma gráfica e outra verbal, o que implicará o projeto de um romance que inscreve a *graphic novel* em seu interior, aliás, marca da produção de Mutarelli, cujas raízes estão em seus vários trabalhos gráficos.

O romance inicia-se, então, não com as causas, mas com os efeitos, e as possibilidades de *nonsense*, associadas à experiência de linguagem sob a condição da afasia, vão se apresentando.



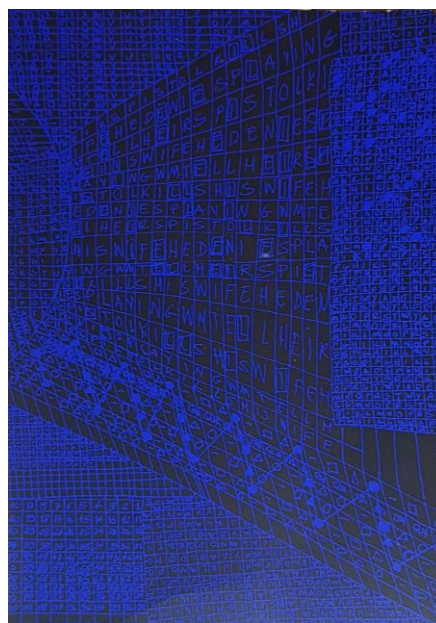
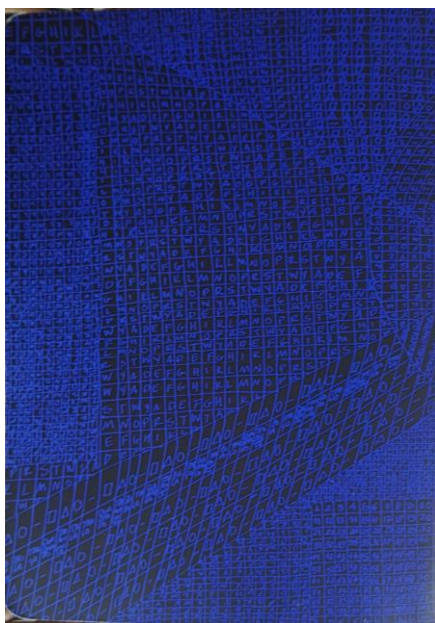
Figuras 2 e 3: Capa (esq.) e contracapa (dir.) do livro *A arte de produzir efeito sem causa*.

Observando a capa, imediatamente, nos perguntamos: o que seriam essas letras dispostas em linhas e colunas? Por que algumas delas se encontram marcadas e ligadas a outras? A sensação é a de que estamos diante de uma mensagem, de alguma forma, criptografada. Em alguns momentos, chegamos a ver um sintagma completo, como a oração “PLAYING WILLIAM TELL”, ao lado do nome do autor, na capa; em todo o restante do trabalho gráfico da capa, contudo, temos somente resíduos de um todo ausente que vai, aos poucos, indicando um possível distúrbio afásico. O paradigma do código

alfabético, disposto em linhas e colunas, é grafado de modo obsessivo, formando estranhos rabiscos, como se alguém nos quisesse dizer alguma coisa que não entendemos. Esta enigmática frase ao lado do nome do autor, truncada, retornará em boa parte dos capítulos dos Livros I e II, desafiando tanto a personagem Júnior quanto o leitor para o seu desvendamento.

Na quarta capa, a mesma disposição de letras e números continua sem que se conectem a fim de produzir algum enunciado legível. Mesmo no único trecho em destaque, no qual se ensaia algum tipo de sintagma possível, a sintaxe está bloqueada e o sentido nos escapa: “The jumping of horses/ Equine tails and hooves/The fast of St.Theodore (a ngly through the village on periodic animal meta” [Tradução: os pulos dos cavalos/equinas caudas e cascos/o jejum de SãoTeodoro (a ngly(?) direto da vila/periódico animal meta)]. A personagem Júnior buscará decifrar esse enunciado no capítulo *Circular* do Livro I.

Retoma-se na segunda e na terceira capas a repetição de letras e números, acrescidas, agora, de um traçado geometrizado, que se destaca no fundo azul, cujas linhas conduzem para um círculo central interrompido pelo miolo do livro.



Figuras 4 e 5: Segunda (esq.) e terceira (dir.) capas do livro *A arte de produzir efeito sem causa*.

Para efeito de análise, vamos focalizar ambas as narrativas (verbal e

imagética) a partir de dois núcleos centrais que percorrem todos os capítulos dos Livros I e II: a frase “HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE; HE DENIES PLAYING WM. TELL” [Tradução: A pistola do herdeiro mata sua esposa. Ele nega jogar William Tell], no caso da narrativa verbal, e os diagramas, que se assemelham a um jogo de tiro ao alvo, no caso da narrativa gráfica.

2.2. Narrativa gráfica & verbal: contaminações afásicas

2.2.1. Livro I – Efeitos sem causa

A entrada no Livro I – *Efeito* – faz-se em meio ao azul de fundo, tendo por base a mesma composição gráfica da quarta capa, com a enigmática “frase” despedaçada, própria de um distúrbio afásico por similaridade e contiguidade. Tal frase ecoa na epígrafe do “paciente afásico expressivo”: “Eu me sinto pior porque não posso mais reter na mente, a partir da mente das mentes para me proteger da mente e acima no ouvido que pode ser encontrar no meio de nós mesmos” (MUTARELLI, 2008, p. 9)

Não podemos deixar de considerar, também, o não menos enigmático cubo, ao lado da referida epígrafe. Nele, como se pode visualizar na imagem abaixo, todos os lados estão preenchidos pelo alfabeto, de forma repetitiva.

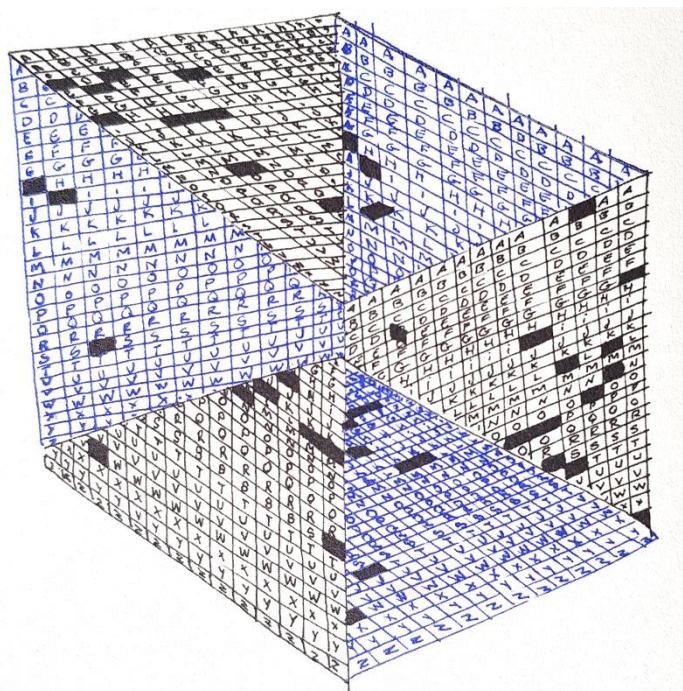


Figura 6: cubo que abre o Livro I

Se avaliarmos bem, veremos que as letras marcadas são justamente aquelas da frase misteriosa: “HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE; HE DENIES PLAYING WM TELL” – pulverizada, letra a letra, em cada uma das paredes do cubo. Essa mensagem cifrada retornará, de maneiras diferentes, tanto na narrativa verbal quanto na gráfica: na primeira, por meio da enunciação e do enredo; na segunda, pelas alterações dos diagramas de abertura de cada capítulo.

A narrativa tem início com Júnior, que, carregando uma pequena mala, a “expressão da desilusão” e “quarenta e três anos mal dormidos”, vai – praticamente se arrastando – pedir abrigo a seu pai. A razão da mudança – o adultério da esposa com o amigo do filho, Thiago – razão tão trágica quanto patética, é explicitada ao leitor no segundo capítulo do romance.

Se Júnior, no começo da história, tem certa dificuldade em aceitar o ocorrido, com o passar do tempo, essa preocupação vai dando lugar a necessidades de outra ordem, como o próximo cigarro, a próxima bebida e até mesmo investidas na jovem estudante Bruna, que, por ser simpática com ele, acaba despertando no carente homem de meia-idade um certo interesse afetivo e sexual.

A relação com o pai, embora não seja de conflito, é permeada pela incomunicabilidade. Chama a atenção o fato de Júnior não contar para ele o motivo de sua separação da família e a conseqüente saída do antigo trabalho. Ainda que Sênior procure dar certa abertura ao filho, vê-se que há uma falta de conexão entre eles. Logo que Júnior chega à casa do pai, no início do romance, o narrador nos informa que Sênior “não parece assustado com o estado do filho” (MUTARELLI, 2008, p. 12), que havia sido assaltado na rua, na saída do metrô, e tinha o rosto sangrando. Como podemos notar ao longo da história, a principal preocupação do pai é que Júnior não “baixe a guarda” frente às dificuldades e arrume logo um emprego.

A rotina de Júnior passa ser severamente afetada no terceiro capítulo do Livro I, intitulado *Lápide azul*, quando começam a chegar pelo correio misteriosos objetos. Esses pacotes, sem remetente, embora endereçados à casa de Sênior, vêm sempre aos cuidados de Júnior. Encaminhada em uma caixa de sapatos, a primeira dessas enigmáticas remessas contém um pedaço de tecido, um veludo vermelho, três CDs, gravações caseiras, e um velho e amarelado recorte de jornal. Esse pedaço de jornal é o que mais chama a sua atenção. Trata-se da “cabeça de uma matéria” (MUTARELLI, 2008, p.43) sobre um fato ocorrido na Cidade do México:

Daily News, Saturday, September 8, 1951

HEIR'S PISTOL KILLS HIS WIFE;

HE DENIES PLAYING WM TELL¹⁸. (MUTARELLI, 2008, p.43)

Como o leitor vem a saber mais à frente, a notícia se refere ao assassinato da esposa Joan cometido pelo escritor norte-americano William Burroughs. Ambos, sob o efeito de drogas, estavam brincando de Guilherme Tell (em inglês, *William Tell*) – uma referência a uma lenda suíça: a “brincadeira” consistia em acertar, com uma arma, uma maçã, colocada sobre a cabeça de Joan. Nesta ocasião, porém, o escritor, que era excelente atirador, errou, matando a sua própria esposa, no dia 8 de setembro de 1951, exatamente como mostra o trecho

¹⁸ Tradução: “A pistola do herdeiro mata sua esposa; ele nega jogar William Tell.”.

da notícia enviada a Júnior.

Sem fazer a mínima ideia de quem foi William Burroughs, mas muito intrigado com as duas frases da notícia que lhe foi inexplicavelmente enviada, Júnior passa longas horas tentando descobrir quem mandou e o que são esses estranhos objetos. O interesse por essas duas sequências de palavras, com o tempo, acaba se tornando, para Júnior, uma verdadeira obsessão. Com o estado de saúde bastante comprometido, tomado por alucinações e crises epiléticas cada vez mais frequentes, o protagonista passa a crer que as tais frases só poderiam fazer sentido para ele.

A correlação entre a figura do narrador e Júnior é de extrema importância para a nossa análise. O crítico literário Carlos Reis afirma que alguns anglosaxões (como o crítico inglês Percy Lubbock) entendem a narração a partir da díade “showing/telling”. Reis afirma que o primeiro termo (*showing*), associado a uma técnica de representação dramatizada, leva o narrador a “mostrar” mais do que contar: “A arte da ficção só começa quando o romancista entende a sua história como algo a ser mostrado, exibido de tal modo que a si mesmo se contará.” (LUBBOCK, 1939 apud. REIS, 2018, p. 281). Entretanto, de acordo com Reis, o narrador sempre se manifesta quando, “aumentando a sua distância em relação ao que conta, ele opera uma narração (*telling*) que elabora (resume, elide etc.) a história” (REIS, 2018, p. 281). Importante é destacar, como faz Booth em *Retórica da ficção* (1980), que ambos os dispositivos – mostrar e contar – misturam-se nas narrativas. Genette (2011) também concorda com essa posição de que a pureza de qualquer um deles, na verdade, não existe.

Genette sistematizou as possibilidades de tempo em uma narração em quatro categorias: narração ulterior, narração anterior, narração simultânea e narração intercalada. Ainda que não seja o caso de detalhar, como fez Carlos Reis (2018, p. 282-286), em cada uma delas, o “tempo da narração é integrado numa dinâmica orgânica na narrativa que permite várias combinações.”. No romance de Mutarelli, o ato enunciativo coincide temporalmente com o desenrolar da história, e o uso predominante do presente verbal é prova dessa simultaneidade que se estabelece entre história e narração.

Em *A arte de produzir efeito sem causa* há um narrador em terceira

pessoa que é heterodiegético, ou seja, não participa da ação – não integrando a diegese, isto é, a história em questão – como uma personagem. O narrador heterodiegético, geralmente, é entendido como aquele que se afasta para que as personagens e a própria narrativa se expressem “por si só” para o leitor. Nesse caso, o “mostrar” domina, sem que a mediação do narrador seja perceptível.

Um exemplo desse narrador que se afasta para que as personagens ganhem o primeiro plano pode ser percebido nas cenas nas quais o diálogo direto domina:

O pai abraça o filho e percebe as roupas molhadas, o rosto que sangra. (...)

- ___ O que foi isso aí? Por que está todo molhado?
- ___ Fui assaltado. Levaram a minha mala e me jogaram no chão.
- ___ Pensei que tivesse se metido em briga. Esses punhuistas...
- ___ Eu bobeei.
- ___ Tinha algo de valor, algo importante?
- ___ Eu não sei. Não fui eu quem fez a mala.

(MUTARELLI, 2008, p.12)

O mesmo ocorre quando o narrador põe o pensamento da personagem à mostra para o leitor, de modo que entre eles se estabelece uma comunicação que é praticamente “face a face”:

[...] Júnior não responde. Não consegue aquecer a água, acaba tomando banho frio. O cheiro do sabonete lhe traz a infância. O pai ainda usa *Phebo odor de rosas*. Isso o faz lembrar de Caio, seu filho. Um garoto de treze anos, rebelde como todos os de sua geração. Ele fica preocupado porque sabe que o filho toma banho e sai do banheiro sem blusa e descalço e agora não vai ter ninguém para alertá-lo. Essa lembrança desencadeia outra: Thiago, o melhor amigo do filho. (MUTARELLI, 2008, p.13)

A mediação, no entanto, parece ocorrer em algumas intervenções desse narrador no romance, nas quais uma possível subjetividade se destacaria. No entanto, não é exatamente o que ocorre, como vemos neste exemplo, logo no capítulo um: “[...] Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala. Respira com dificuldade pela boca. Seu rosto parece uma máscara. A máscara do desengano. *Ou do engano?*” (MUTARELLI, 2008, p. 11, *grifos nossos*).

Como observou Rafael Martins em sua dissertação de mestrado (2014) sobre *A arte de produzir efeito sem causa*, o narrador deste romance é um arguto observador. Pode-se dizer que se trata de um narrador que pode saber o que se passa dentro da mente das personagens, porém, dentro de um limite: o visível. Conforme afirma Martins, a narração do livro empreendida por este narrador, predominantemente, é a “descrição daquilo que é captável pelo olhar, pelo ato de observar” (MARTINS, 2014, p. 50).

O trabalho de Martins ressalta bem o caráter visual da obra. Como ele afirma, as descrições feitas pelo narrador, dos espaços, dos acontecimentos e das personagens – incluindo o que elas estão sentindo – partem do que seus olhos são capazes de observar (MARTINS, 2014, p. 47), mesmo que depois, como nos exemplos acima relacionados, ele possa se afastar.

O pesquisador destaca a influência das *graphic novels* na composição de Mutarelli, quando o narrador usa um vocabulário próprio dos quadrinhos, como:

[...] a luz da cozinha vai borrando como o sombreado de um desenho.
[...] (MUTARELLI, 2008, p. 43)

[...] a luz cintila e corrói o campo visual até tomar todo o quadro. [...]
(MUTARELLI, 2008, p. 121)

Logo no início do romance, ao termos contato com Júnior, podemos ver esse procedimento narrativo híbrido (entre as HQs e a literatura) que, com frases curtas, como se o narrador tivesse acesso apenas às imagens, aos quadros das cenas, mostra-nos a personagem indo para a casa do pai, após sair do metrô.

[...] As escadas rolantes já foram desligadas. Júnior escolhe a escada. A cada passo parece brotar um novo degrau. Júnior sobe metade da escadaria e desiste. Senta num degrau. Respira pela boca. Rapidamente surge um segurança e adverte que não é permitido sentar na escada. Júnior estende a mão. O homem, vestido de preto, o ajuda. Júnior termina a escalada com a ajuda do corrimão. Júnior se arrasta por uma rua deserta e mal iluminada. [...] (MUTARELLI, 2008, p.11)

Neste trecho, conforme considera Martins,

[...] cada frase contém uma pequena “célula” de ação, uma nova informação que dá continuidade à narração, mas que pode funcionar

como uma pequena foto independente. Frase a frase, imagem a imagem, a cena vai sendo cortada. O nome do personagem, o sujeito da ação, é repetido várias vezes, salientando assim o corte entre as frases. [...] (MARTINS, 2004, p. 48).

A visualidade, assim, é um elemento importante à própria narração verbal da obra de Mutarelli, embora, inegavelmente, decorra também das ilustrações e do arrojado projeto gráfico, que chama a atenção sobretudo pelos diagramas.

Começemos então pela definição do que é um diagrama: segundo o dicionário Michaelis, um diagrama é uma representação gráfica de certos fatos, fenômenos ou relações científicas, sociais, econômicas ou mecânicas por meio de figuras geométricas – pontos, linhas, áreas etc. Dessa forma, muitas vezes, os diagramas nos ajudam a entender um raciocínio ou uma ideia a ser seguida sobre determinado tema.

Em meio ao incerto da proposta literária de Mutarelli, os diagramas aqui não têm tal função explicativa. Esses desenhos, na verdade, empreendem função contrária: o objetivo deles na narrativa não é promover uma comunicação, mas sim questionar a possibilidade de novos e potenciais sentidos.

Em *Inventário*, por exemplo, o primeiro capítulo do Livro I, temos um diagrama que já evidencia a frase-enigma. Mesmo que Júnior a receba somente no terceiro capítulo do Livro I, com a chegada da primeira remessa do correio, o enigmático enunciado já se encontra lá, desde o início da narrativa. A frase, que perturba o protagonista e todo o desenrolar da narrativa, pode ser notada no centro desse primeiro diagrama, entrecortada pelas linhas que atravessam o desenho. Na verdade, a segunda parte da frase – “*He denies playing W Tell*” – fica praticamente ilegível; as letras vão diminuindo de tamanho e, sobretudo as últimas, ficam escondidas pelas linhas.

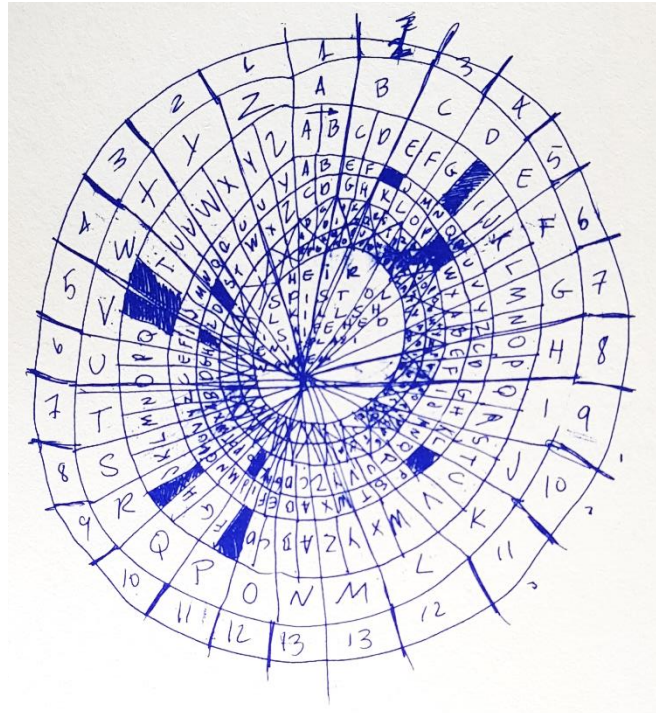


Figura 7: diagrama do capítulo *Inventário*

Este diagrama é dividido em oito camadas de códigos (letras e números). A primeira delas, de fora para dentro, é composta por números que vão de 1 a 13 em cada lado do diagrama. A segunda camada, composta somente por letras do alfabeto, vai, da direita para a esquerda, de A a Z. A partir da terceira camada, vemos que os espaços, em que ficariam as letras da frase-enigma, estão rabiscados. Nesta camada, o alfabeto vai de A a Z duas vezes, até fechar o círculo. As outras camadas também foram preenchidas com letras do alfabeto, ainda que as duas últimas, já bem pequenas, tenham quadradinhos em branco, sem preenchimento. No centro do diagrama, tal qual o centro da mira de um tiro ao alvo, retorna a frase da notícia referente a Burroughs.

Os retalhos do passado de Júnior e de sua família, inventariado neste primeiro capítulo do Livro I, nos é apresentado sob a lógica da comunicação disfuncional da afasia. Esse primeiro diagrama se vincula ao estado psicoemocional de nosso protagonista e à sua iminente derrocada, que se inicia, logo na primeira página, com a enorme dificuldade de Júnior em se comunicar com o porteiro do prédio do pai:

— Quem?
— Seu José do 51.
— Quem devo anunciar?
— Júnior.
— Nuno?
— Júnior.
— Nuno?
— Não! Júnior! (MUTARELLI, 2008, p.11)

As dificuldades de relacionamento, os jogos entre realidade e fantasia, os primeiros transes, enfim, todos esses elementos, juntos, já apontam para uma tensão entre presença e ausência de sentido. Aqui, ainda que o leitor não suspeite da relação da afasia com a obra, já pode perceber que a proposta autoral de Mutarelli associa-se ao *nonsense*, na medida em que aponta para a in-comunicação, a “incapacidade da linguagem de estabelecer ou promover a comunicação” (BLUME, 2004, p. 10). Esse dizer que se funda, também, sobre a imagem, igualmente importante à estruturação da narrativa, como propõe Martins (2014), passa por esses diagramas.

Flutua-se, então, por um espaço incerto entre o que efetivamente acontece e o que é imaginado, como comentam Antunes, Umbach e Moreira,

[...] o leitor (...) vê-se diante da narrativa como Sênior [se vê] diante de Júnior: estupefato e aturdido, à mercê da desconexão aparente dos fatos com a realidade e, subsequentemente, da impossibilidade de chegar a qualquer conclusão sobre o que está acontecendo. [...] (2015, p. 117)

O diagrama que abre o segundo capítulo do Livro I, *Transferência de valores*, sugere mais pistas para a análise da frase-enigma.

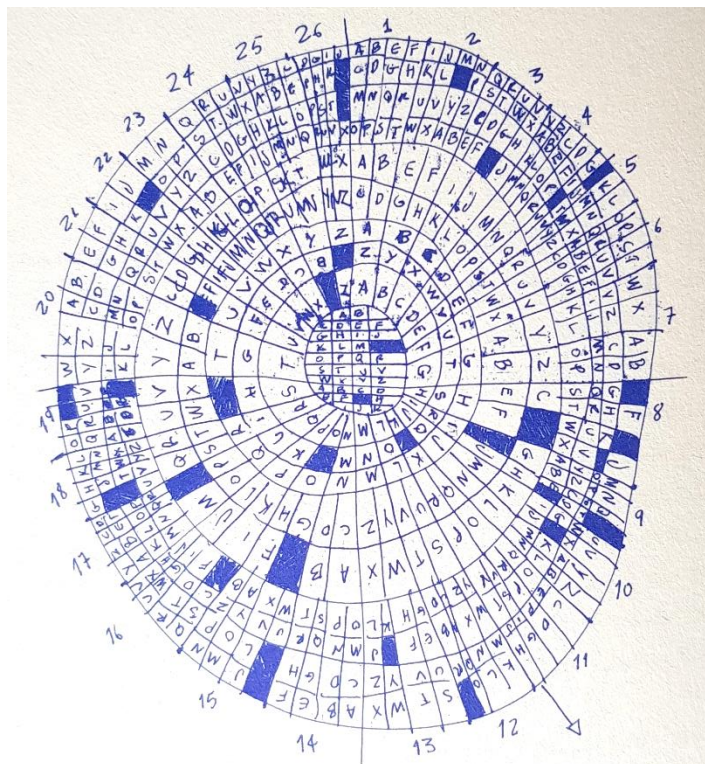


Figura 8: diagrama do capítulo *Transferência de valores*

Este segundo diagrama, feito também de letras e números, traz mais quadradinhos pintados como o do primeiro capítulo. Notamos, aqui também, que as letras que estão escondidas são justamente aquelas que fazem parte da enigmática frase recebida por Júnior pelo correio. Contamos nove camadas alfanuméricas e um centro, um possível alvo, também repleto de letras, duas delas escondidas pela tinta azul do desenho. As letras rabiscadas dentro do alvo seriam “N” e “G”, consoantes que também fazem parte da maldita frase.

Se o terceiro capítulo do Livro I, *Lápide azul*, do ponto de vista da narrativa verbal, é decisivo, uma vez que Júnior recebe pelo correio a primeira das três remessas que receberá ao longo da obra, o seu diagrama de abertura, porém, é um dos mais “limpos” deste Livro I. Se nos dois capítulos anteriores temos indícios da frase-enigma da “cabeça da matéria” sobre Burroughs em seus diagramas, neste capítulo três, aparentemente, não podemos dizer o mesmo.

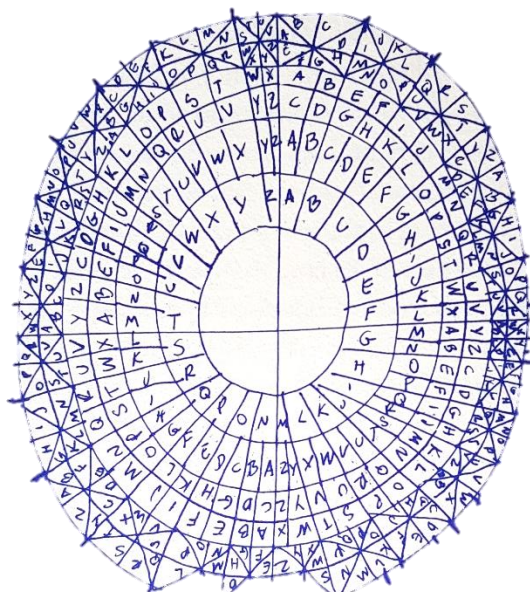


Figura 9: diagrama do capítulo *Lápide azul*

Vejamos o momento em que Júnior abre esse primeiro pacote que lhe é enviado. Tal qual o exemplo anteriormente citado, a aparente intervenção do narrador, que poderia ir além da mera “observação descritiva”, pode revelar, no entanto, um outro tipo de “jogo” estabelecido com a personagem Júnior e com o leitor:

[...] Sem ter muito a perder, resolve abrir. É uma caixa de sapato. Dentro há um pedaço de tecido, um veludo vermelho com cerca de quinze centímetros de comprimento e dez de largura. *Ou seria o contrário?* [...] (MUTARELLI, 2008, p. 43, *grifo nosso*).

Estes jogos de questionamento que têm duplo emissor (Júnior e o narrador) e duplo destinatário (Júnior e o leitor) desestabilizam as certezas e investem no *nonsense*, apelando, em termos da voz autoral, ao “lugar do morto”, da não-representação no jogo da escrita. Não deixa, no entanto, de ser um “gesto autoral”, conforme Agamben dirá depois (2007b, p. 55-64).

O nome “Lápide azul”, como saberemos neste capítulo, remete a uma brincadeira com o filho de Júnior. Na verdade, Júnior nem mesmo tem certeza se era isso mesmo o que o filho falava, em sua imperfeita lembrança. E este nome permanece, tal como vários outros elementos, sem uma conexão

especifica com algum outro fato ao longo da narrativa.

É a partir do capítulo *Lápide azul*, então, que o protagonista vai piorando o seu estado mental. A tentativa de estupro de Bruna e a consequente convulsão de Júnior – “enquanto alcança todas as respostas do universo” (MUTARELLI, 2008, p. 59) – apontam para isso. É justamente nesse momento da narrativa, também, que a afasia começa a se manifestar, ainda que timidamente, no discurso direto da personagem. É o que podemos ver ao final do capítulo, conforme mencionamos anteriormente, quando Júnior diz “Ispifou” logo após o seu surto:

Quando consegue retomar parte dos sentidos, naquele estado intermediário entre o sono e a vigília, reconhece a voz do pai e a de Bruna. Percebe que está todo mijado. Acorda horrorizado, num sobressalto, com medo de ter se tornado um inseto. Como no livro. Todo o seu corpo dói. Júnior percebe que ainda é noite, ou que ainda não é dia. Diz algo que nem mesmo ele consegue entender.

— Ispifou...

(MUTARELLI, 2008, p. 59)

Uma análise mais detida desse narrador heterodiegético aponta para a produção de um regime discursivo que operaria segundo uma focalização interna, isto é, uma narração que se desenvolveria a partir do campo de visão de uma personagem integrada à ação, no caso, Júnior.

Ao despertar, Júnior descobre ter recuperado o lado ausente. Precisa sair. Sai. Anda sem direção. Sem loteria. Pensa num assassino herdeiro de uma arma que jogava um jogo e matou a mulher. Pensa no incerto para afastar sua dor. Anda seguindo as pernas, que quase chegam a correr. Provavelmente o homem queria jogar, ou assistir a um jogo, mas a mulher ficava reclamando. Por isso ele pegou a arma, sua única herança, e atirou para matar. Deve ser isso, acredita. Mas por que alguém lhe enviaria essa matéria? Não seria uma mensagem cifrada enviada por seu ex-patrão para que ele fizesse o mesmo? Só pode ser isso, crê. (MUTARELLI, 2008, p. 66)

Conforme explica Reis, esse tipo de focalização é chamado de *interna* porque a narração é ativada do interior daquele “campo de consciência”. Aqui, no entanto, convém problematizar esse grau de tal focalização interna. Há algo, afinal, que contraria esta definição, pois, no caso da personagem Júnior, não se pode falar propriamente numa dimensão interna, mas sim de uma escolha, por

parte do narrador, de criar um campo de observação da personagem que a torne permeável, mesmo que esteja focado em determinadas sensações internas de Júnior, que são projetadas para serem visualizadas de fora, como se a personagem estivesse sob a mira de um super-olho de um poderoso observador.

Isto pode nos remeter às redes sociais e a todo o aparato tecnológico e intermediário da contemporaneidade que, cada vez mais, se aprimora para seguir os indivíduos, tornando públicas suas ações mais privadas e se apropriando de seus corpos – isto é a *biopolítica* de que fala Agamben (2004, p. 133-142). Trata-se da semente da dessubjetivação, da coisificação do indivíduo, aqueles que, como os “infames” de que nos fala Foucault, estão “jogados” e não representados no discurso (2003, p. 203-222).

Restaria, porém, a percepção de algum grau de subjetivação de Júnior por meio de um possível discurso indireto livre, tão recorrente no romance?

[...] o discurso indireto livre apresenta uma natureza híbrida: a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos fizessem emergir uma voz ‘dual’. A terceira pessoa e os tempos da narração coexistem com os dêicticos, com as interrogações diretas, com os traços interjetivos e expressivos; por isso, pode-se dizer que o discurso indireto livre está suspenso entre o imediatismo da citação e a mediação operada pela narrativa. [...] (REIS, 2018, p. 400).

O discurso indireto livre é um recurso que diz respeito a uma dificuldade de distinção entre os discursos do narrador e o da personagem. Seus discursos estão contaminados, mas nem por isso deixam de possuir marcas distintas, como Bakhtin afirma, porque partem de lugares narrativos diferentes: o do enunciado (o da personagem) e o da enunciação (a focalização do narrador e as modulações da trama para afetar o destinatário). Por isso, para Bakhtin, o discurso indireto livre não implica identidade de visões de mundo, mas sim alteridade por ser um dispositivo que materializa a composição dialógica do discurso narrativo (BAKHTIN, 1988, p.127-128).

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, no entanto, tal dialogia, que, para Bakhtin, implicaria autoconsciência e confronto entre visões de mundo, está ausente, embora tenhamos duas esferas bem demarcadas – a de Júnior e a do narrador. Na primeira, a de Júnior, temos uma personagem dessubjetivada, sem marcas de experiência para transmitir a outrem – rasa, automatizada e sem um

discurso que a individualize; é a dessubjetivação levada ao seu nível máximo. De outro lado, na esfera do narrador, há um posicionamento deliberadamente de observação, de fazer ver, mostrar para que “os fatos falem por si”, mantendo-se, aparentemente, à margem dos acontecimentos narrados, numa atitude descompromissada de apenas observar e testemunhar, sem deixar vestígios explícitos desse direcionamento, como sugeriram as autoras Antunes, Moreira e Umbach (2015), citadas na *Introdução* desta dissertação. Uma estratégia de disfarce no jogo entre mostrar e esconder, como nesta passagem:

[...] *Por que aquele filho da puta não fez o depósito? Ele não prometeu que faria? Ele não lhe deve pelo estrago que causou em sua vida? Ou pensou que iria usar sua mulher de graça? Aquela vaca. (...) Tudo tem um preço. Tudo se prostitui. Acende outro cigarro. Não quer ir dormir. Como vai pegar no sono se acabou de acordar? Será que a Bruna vai demorar para acabar os estudos? E, quando acabar, vai dormir? (...) Júnior não quer dormir, queria poder acordar. [...]* (MUTARELLI, 2008, p. 67; *grifos nossos*)

Na verdade, não se trata de um monólogo interior, mas de uma fala consigo mesmo, de modo que aquilo que poderia ser interno migra para o exterior. Essa não é a voz do narrador, mas a de Júnior. O narrador é aquele que expõe, mostra, torna visível e se mantém ausente, em termos de apenas manter o seu lugar de observador privilegiado. Mesmo nas poucas vezes em que sua voz surge, como em – “Acende outro cigarro. Não quer ir dormir; Júnior não quer dormir, queria poder acordar”, reduz-se a fazer constatações de atos corriqueiros da personagem e alvo de observação, embora, talvez, nesse “*poder acordar*” surja um indício, ainda que disfarçado, da interferência da voz narrativa insinuando o nível de alienação em que se encontra a personagem. Neste excerto, há, ainda, o ato da “*mostração*” e o tempo presente entre a história e a narração no aqui e agora da cena.

A correlação entre a narração e os processos psíquicos de Júnior obrigam-nos a examinar melhor a configuração dessa personagem na obra. Notamos, ao longo da narrativa, várias características em Júnior que são próprias de indivíduos afásicos. Uma das mais notórias, que perpassa toda a narrativa, é a frequente divisão da personagem em duas partes. A narração, algumas vezes, repete certas cenas de Júnior, como se ele vivesse as situações duas vezes seguidas. Em nossa análise, essa visão da realidade duplicada pode estar

relacionada à fragmentação da subjetividade do sujeito afásico. Vejamos uma cena em que isso ocorre, ao final do quarto capítulo, intitulado *Ressaca*. Logo após Júnior ligar para o antigo chefe pedindo ajuda financeira, ele

[...] se fecha no banheiro. Senta no vaso e expira longamente. Sabe que não pode ficar lá para sempre. Tudo se repete. Tudo se repete aleatoriamente. Júnior se fecha no banheiro. A cena se repete. Júnior senta no vaso. A cena se repete ou ele a anteviu? (...) Entra no banheiro e tranca a porta. O coração disparado. Um nó na garganta. Agacha-se ao lado do vaso. Tranca a porta. [...]
(MUTARELLI, 2008, p. 53)

Esse *delay* narrativo diz respeito à cisão da personagem sob a condição da afasia e se relaciona ao problema do romancista russo Gleb Ivanovitch Uspenskij (1840-1902) de que Jakobson comenta em seu texto *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* (2010, p. 74-75). Em seus últimos anos de vida, esse escritor sofreu de uma doença mental acompanhada de distúrbios de fala. Seu nome e seu patronímico, Gleb Ivanovitch, usados quase sempre juntos, cindiram-se, para ele, em dois nomes diferentes, que designavam duas pessoas diferentes. Enquanto o primeiro nome, Gleb, tinha muitas qualidades, o sobrenome Ivanovitch comportava todos os defeitos de Uspenskij. Conforme afirma Jakobson (2010, p. 74-75), tal incapacidade do doente de usar dois símbolos diferentes para uma mesma coisa – que nada mais seria do que a efetivação da sinonímia, isto é, a capacidade de efetuar operações metalinguísticas –, constitui um exemplo do distúrbio de similaridade.

É interessante pensarmos no modo como Júnior lida com o fato de ser Júnior, José Lopes Rodrigues Júnior, filho de José Lopes Rodrigues, o Sênior. Se Gleb Ivanovitch não conseguia juntar em seu nome tudo o que dizia respeito à integralidade de sua pessoa, o mesmo ocorre com Júnior, que, com muita dificuldade em ser o filho – que não necessita, obrigatoriamente, ser uma reprodução exata do pai – não consegue se consolidar enquanto indivíduo.

Como mencionado já na *Introdução* desta dissertação, o problema na construção da individualidade de Júnior evidencia-se pelo próprio nome das personagens no romance: o pai, Sênior, e ele, Júnior. Como se este fosse (ou devesse ser) uma continuação daquele. Tal problema de identidade na afasia também é tratado, ainda que brevemente, por Jakobson:

[...] Como o distúrbio da similaridade se liga à tendência para a metonímia, é particularmente interessante examinar a maneira literária de Uspenskij durante a juventude. O estudo de Anatolij Kamegulov, que analisou o estilo de Uspenskij, confirma nossa expectativa teórica. Mostra que Uspenskij tinha uma tendência marcada para a metonímia, especialmente para a sinédoque, e que a levou tão longe que o leitor é esmagado pela multiplicidade de pormenores com que o escritor o cumula num espaço verbal limitado, e se torna fisicamente incapaz de ter uma noção de conjunto, de maneira que o retrato muitas vezes fica inutilizado. [...] (JAKOBSON, 2010, p. 75)

Pode-se dizer que a narração de Mutarelli é afásica porque Júnior também não consegue ser visto inteiramente pelo leitor. Tal como os infames destacados por Foucault (2013), ele aparece em fragmentos. Todas as referências a seu passado, nos capítulos iniciais da obra, junto com o que sabemos depois sobre sua infância e seu passado familiar, não chegam a compor um retrato da personagem central do romance, que permanece não-representada, sem que tenhamos uma noção de seu conjunto.

Como apontam alguns estudos, o sujeito afetado pela afasia, muitas vezes, expressa na e pela linguagem um estranhamento de si, que pode repercutir de forma importante nas marcas de subjetividade. Como explica a linguista especialista em afasia, Maria Irma Hadler Coudry, “passa a haver dois sujeitos que passam a conviver – o que antes dela [da afasia] exercia seus múltiplos papéis com eficácia – e aquele que acontece [ora bem, ora mal] com a afasia” (2001, p. 449-455).

A afasia, então, pode resultar em uma cisão em relação ao corpo do indivíduo. A doença desorganiza as formas de relação proprioceptivas desse sujeito com o seu corpo, que se transforma em um “corpo-*outro*” (COUDRY, 2001, p. 449-455). A propriocepção, vale dizer, diz respeito à nossa capacidade de reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais. É por isso que se pode dizer que o corpo do indivíduo afásico se transforma em um “outro” corpo, objeto de estranhamento para si próprio.

As lesões cerebrais que resultam das afasias, muitas vezes, têm também como consequência sequelas de âmbito motor. É comum afásicos sofrerem de

paralisias parciais do corpo e da face. Desse modo, além das dificuldades cognitivas, o sujeito afásico poderá ter problemas para articular as palavras e até mesmo para realizar movimentos e produzir gestos. É como se o indivíduo se visse, de repente, aprisionado em seu próprio corpo (TONEZZI, 2007, p. 46). Com Júnior, ocorre algo similar:

[...] Apavorado, percebe que o lado direito de seu corpo não reage adequadamente ao comando. O lado direito parece mais letárgico. Os movimentos estão retardados. Procura, com esforço, memorizar o código da correia giratória do alternador. Não consegue. Sente como se o corpo estivesse levemente fendido. Como se houvesse um vazio transversal. Como se estivesse separado em duas metades verticais. Algo como um leve desnível que o torna assimétrico. (...) O lado direito do corpo é cada vez menos seu. [...] (MUTARELLI, 2008, p. 48-49; destaques nossos).

Um olhar um pouco mais apressado para o diagrama que abre o sétimo capítulo do livro, intitulado *Segunda remessa*, poderia levar o leitor a inferir que se trata de um desenho similar ao que abre o capítulo *Lápide azul*. Se repararmos bem, no entanto, veremos que, neste diagrama, formado exclusivamente por letras do alfabeto, só constam as letras da frase-enigma: “Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell.”

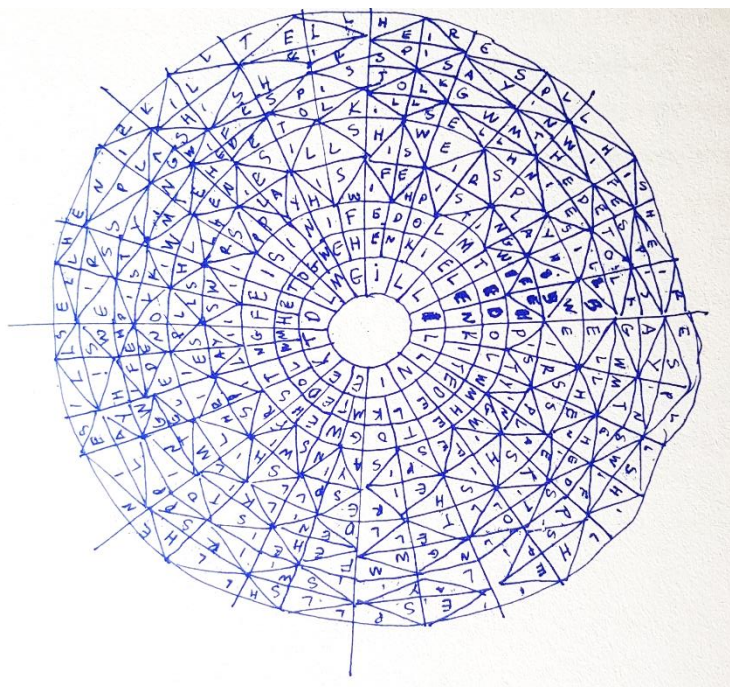


Figura 10: diagrama de abertura do capítulo *Segunda remessa*

A segunda remessa anônima vem com mais um recorte de revista, dois CDs e um DVD duplo. O narrador, no jogo ambíguo que estabelece com o leitor, a partir do olhar e das reflexões de Júnior, começa a descrever a capa desse DVD.

[...] Um homem segura uma máquina de escrever na frente do rosto. Observando melhor, Júnior percebe que a máquina é o rosto. Ocupa o lugar da cabeça e usa um chapéu. Fora essa imagem central, duas baratas estampadas sobre o mostarda da capa. Sente uma estranha familiaridade nessa imagem, mas não sabe por quê. As mãos sustentam a máquina-cabeça. Parecem dizer algo. Procuram as teclas. Parecem tentar datilografar, desesperadamente, uma frase. [...] (MUTARELLI, 2008, p. 95-96)

Que frase seria essa? Sem pensar em outra coisa que não sejam as misteriosas sentenças da primeira remessa, Júnior fica intrigado. Percebe que o DVD é de um filme: *Naked lunch*, de David Cronenberg. O subtítulo do filme, “*Exterminate all rational thought*” [“Extermine todo pensamento racional”] (MUTARELLI, 2008, p. 96), revelado pelo narrador do romance, certamente nos indica um caminho de leitura para o enigma. Infelizmente, como a capa tem textos em inglês, “a língua que Júnior não conseguiu aprender” (MUTARELLI, 2008, p. 74), ele não consegue entender muita coisa. Não deixa de ser curioso notarmos que, precisamente nos capítulos em que o protagonista recebe os pacotes pelo correio, o revólver “Taurus, calibre 38” seja destacado pelo narrador.

No excerto acima, temos um contato quase direto com a personagem e a capa do DVD. A sensação, aliás, com a devida mediação do narrador, que em certos momentos retoma claramente o discurso em terceira pessoa, é que nós, leitores, ficamos entre eles – a capa do DVD visto por Júnior e a própria personagem.

Júnior então vai ver as imagens do encarte ilustrado que veio junto com o DVD. As imagens do livreto, assim como as da capa do filme, não fazem nenhum sentido, nem para ele nem para o leitor:

[...] Júnior abre a caixa. (...) Quase um livreto, trinta e duas páginas. Um besouro estilizado sob o título do filme. A imagem se repete na parte inferior. Um estranho casal posa de forma igualmente estranha na segunda capa do encarte. Um torso sob as palavras na página 4. Uma imagem desagradável na 6, parece a carcaça de um animal. Um besouro na 7. Um chapéu na 9. O velho retrato de um homem usando o mesmo

chapéu da figura que tem a máquina no lugar da cabeça. Isso na página 10. Seu olhar é intimidador. O mesmo homem aparece, agora velho, apertando a mão de um monstro grotesco. (...) Júnior põe de lado o encarte. (MUTARELLI, 2008, p. 96)

Aqui, mais uma vez, o discurso descritivo do narrador faz do dentro o fora, e a cena se exterioriza para o leitor, fazendo da visualidade sua marca ostensiva.

Há, ainda, outros elementos da narrativa que simplesmente surgem sem qualquer explicação por parte do narrador. Vejamos o caso dos misteriosos códigos alfanuméricos. Uma das primeiras dificuldades que desafiam o leitor de *A arte de produzir efeito sem causa* são esses os códigos, que aparecem desde a primeira página da obra. O efeito de *nonsense* dessas repentinas aparições, interrompendo de modo abrupto o fluxo do discurso, associa-se, evidentemente, à comunicação entrecortada e quase sempre incompreensível da afasia:

[...] Júnior sai. Cai uma fina garoa. O céu está cinzento. 1235522027. Tampa do distribuidor. Caminha com cuidado (...) Há poucas pessoas na rua. Júnior faz o trajeto até o bar do Mundinho. Mundinho acena de longe. [...] (MUTARELLI, 2008, p. 113; *destaque nosso*)

Esses códigos – relacionados a itens do catálogo de autopeças do antigo emprego, como, aos poucos, o leitor vai percebendo – referem-se à vida pregressa da personagem, aquela que se perdeu, esvaiu-se. A dissociação de Júnior em relação ao seu passado também se revela por meio desses misteriosos códigos: “[...] Para distrair a cabeça, lista numa folha todas as autopeças de que consegue lembrar. Procura botá-las em ordem alfabética. Parece melhor. [...] (MUTARELLI, 2008, p. 63; *destaque nosso*)

A tentativa de rememorar as peças do catálogo de sua antiga ocupação, possivelmente, indicaria a tentativa da personagem de se constituir enquanto sujeito, uma vez que tudo o que o fazia ser quem era, de repente, se altera, e Júnior se vê desorientado com sua nova situação, em progressiva deterioração, precisando se agarrar a elementos familiares que lhe tragam tranquilidade.

Essa “mostração” dos elementos da narrativa diretamente ao leitor também pode ser observada na relação que Júnior e Sênior estabelecem com a tecnologia, uma relação que também é notoriamente afásica. Logo depois de receber o DVD do filme de Cronenberg, ele tenta inseri-lo no DVD *player*. O

narrador diz: “Júnior aciona o aparelho. *Hello*. Insete o DVD. Na tela da TV a mensagem: *Código de região incorreto*” (MUTARELLI, 2008, p. 97).

Mesmo Bruna, talvez, por conta da idade, mais familiarizada com a tecnologia, não conseguiu verificar o que havia nos CDs. Apesar das tentativas da garota, o sistema operacional do computador pessoal de Sênior não consegue “ler” as mídias. Mensagens como essas mostram a dificuldade da estudante em ajudar Júnior:

[...] O Windows não pode abrir esse arquivo. O que deseja fazer? (...) *This file in your language is not available. (...) View the english version. (...) Windows has the following information about this file type. This page will help you find software needed to open your file. File Type: Unknown. Description: Windows does not recognize this file type. [...]* (MUTARELLI, 2008, p. 83)

Surgem, de repente, na tela da máquina e, conseqüentemente, no corpo da narrativa, códigos ininteligíveis: “[...] ... i commands = { ‘php’=> “php-f#{current_file}”, “rb”=>“ruby#{current_file}”, py’=> “python#{current_file}, ‘browse’=> “gnome-open#{current_file}” } extension=\$1extension... [...]” (MUTARELLI, 2008, p. 83). Esses códigos – tanto os alfanuméricos quanto estes últimos, dos objetos eletrônicos e do computador da casa – exprimem bem essa narração da obra, quando a narrativa, sem a mediação explícita do narrador, que retoma a posição costumeira de hábil observador, narra-se “por si mesma”.

Entende-se, com o exposto, que o verdadeiro sujeito é aquele (narrador e o gesto autoral) que faz saltar a visibilidade da intenção de Júnior, tornando visível e público aquilo que estava no plano do privado. Observa-se como a atitude do narrador continua sempre constante: assume o lugar da observação, sem deixar marcas: ele ocupa o lugar do morto no jogo do narrar e do escrever. Podemos aí dizer que o narrador é um parceiro, um duplo, não da personagem, mas do gesto autoral. E é justamente por isso que o seu poder se amplia e os seus jogos (aparecer-desaparecer, mostrar-esconder) não são percebidos.

Há mais um diagrama que julgamos relevante à narrativa do Livro I: é o do capítulo *A maçã sobre a cabeça*, capítulo clímax desta primeira parte do romance. Além do título – evidentemente sugestivo, já que foi assim, “brincando” de tiro ao alvo, que Burroughs matou a infeliz Joan –, o diagrama deste nono

capítulo traz de modo bastante explícito o “vírus” da frase-enigma, grafada na borda mais externa do desenho que abre o capítulo. Se, aqui, as letras usadas no diagrama não são somente aquelas que pertencem à frase-enigma, no centro do desenho, o epicentro do alvo, constam as palavras “Heir’s”, “pistol”, “kills” e “his”, pertencentes ao misterioso enunciado.

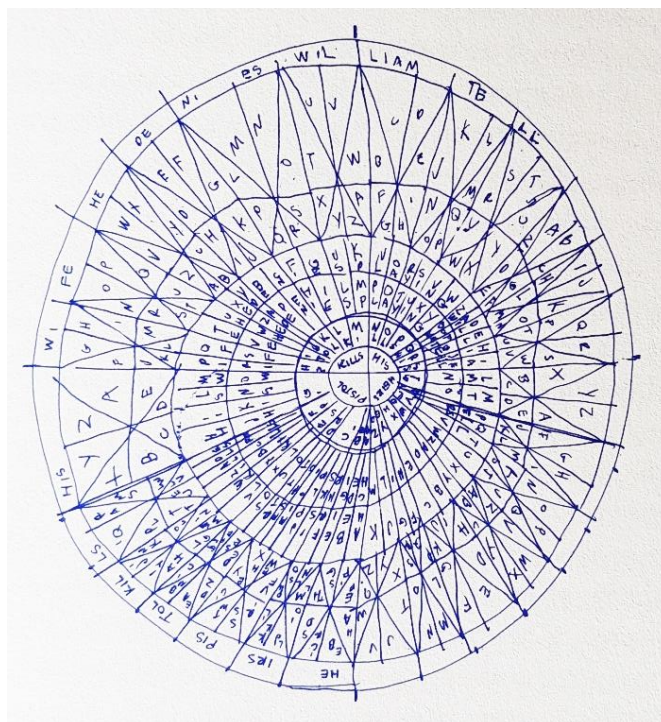


Figura 11: diagrama do capítulo *A maçã sobre a cabeça*

A aproximação de Mutarelli com Burroughs é significativa e deve ser explorada. O que resultou do tiro na vida e na literatura de Burroughs? E, principalmente, de que forma Mutarelli “se apropria” disso? Trataremos de tal questão no capítulo 3, mas, por enquanto, vejamos o que ocorre neste último capítulo do Livro I, quando Júnior, em estágio avançado de alucinação, aproveita que está sozinho em casa e vai bisbilhotar a agenda de Bruna:

Esse imbecil pegou meu dinheiro. Eu sei que foi ele. Vou achar uma pista ou encontrar o dinheiro. Sempre há como provar. Eu vou ferrar ele. E não vou ter dó porque foi ele quem quis. Louco Surtado! Porco machista. Ele é estranho, tentou me estuprar.
 Louco! Vai ter que devolver o meu dinheiro ou vou chamar a polícia. Ele fica me olhando com aquela cara de idiota. Eu sei que foi ele por mais que ele negue.
 Wilma: festa!
 Está chegando o aniversário da wilma, vou plagiar a ideia da Vera, como sou ingrata. Preciso telefonar para ela.

Figura 8: intervenções de Júnior “à caneta” no diário de Bruna (p. 138).

Os destaques feitos por ele no diário da garota refletem a sua busca doentia por um significado escondido nas frases recebidas pelo correio. Suas marcações em caneta esferográfica azul na página do diário de Bruna parecem saltar da página do romance, como afirmou Martins (2004, p. 89).

Na cena seguinte, já estamos na virada do primeiro para o segundo Livro do romance. Neste momento, Júnior, de tão absorto que estava com a sua adivinha macabra, não parava de escrever as frases, compulsivamente. O estado mental da personagem se materializa na narração, invadindo-a.

Não ouve a porta. É seu pai. Júnior parece confuso. Talvez seja efeito do esforço mental. O pai olha com curiosidade para a pilha de folhas sobre a mesinha de centro. Todas forradas de notas. Júnior olha para o pai.

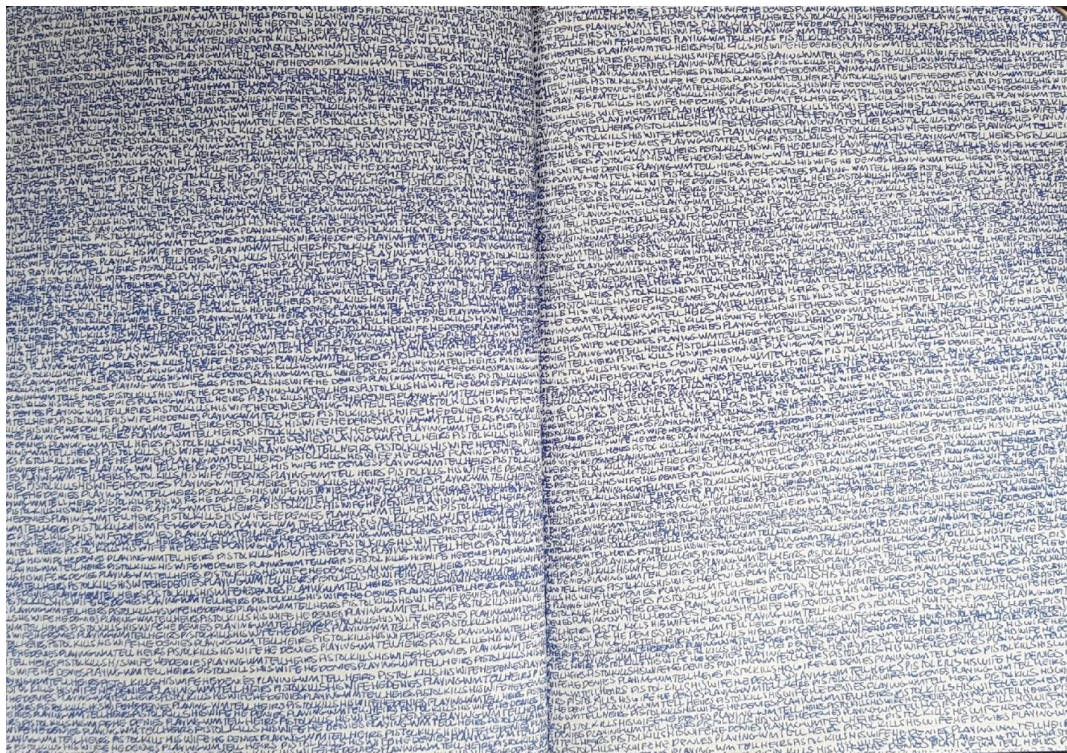
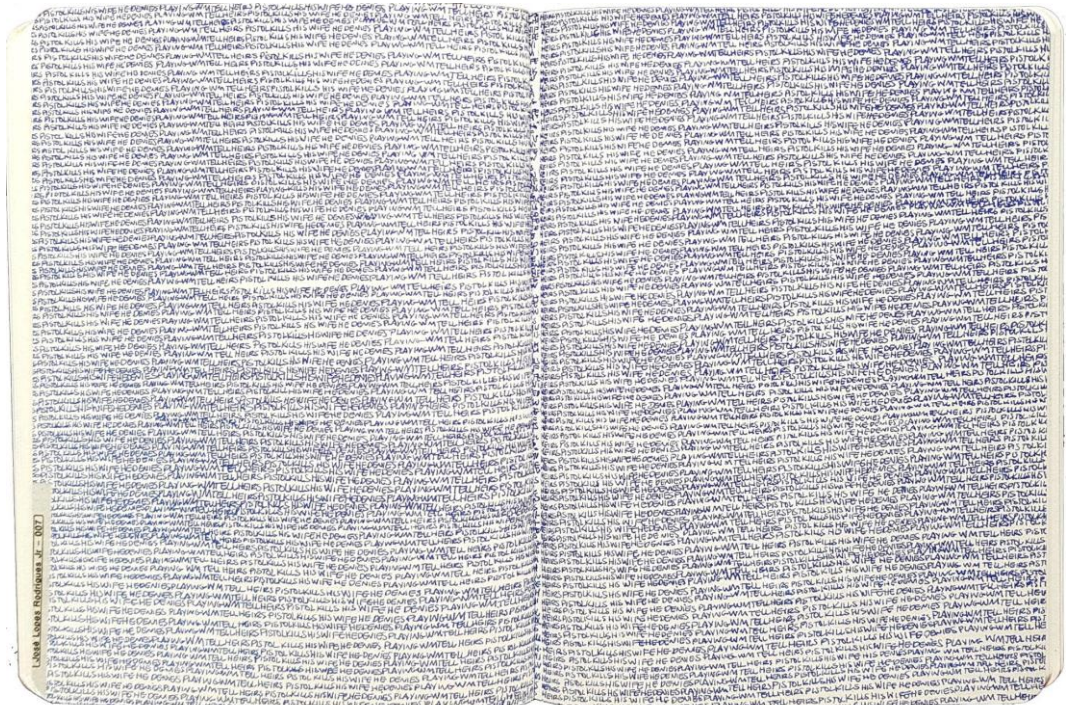
— Pai. Acho que fiquei inteligente.

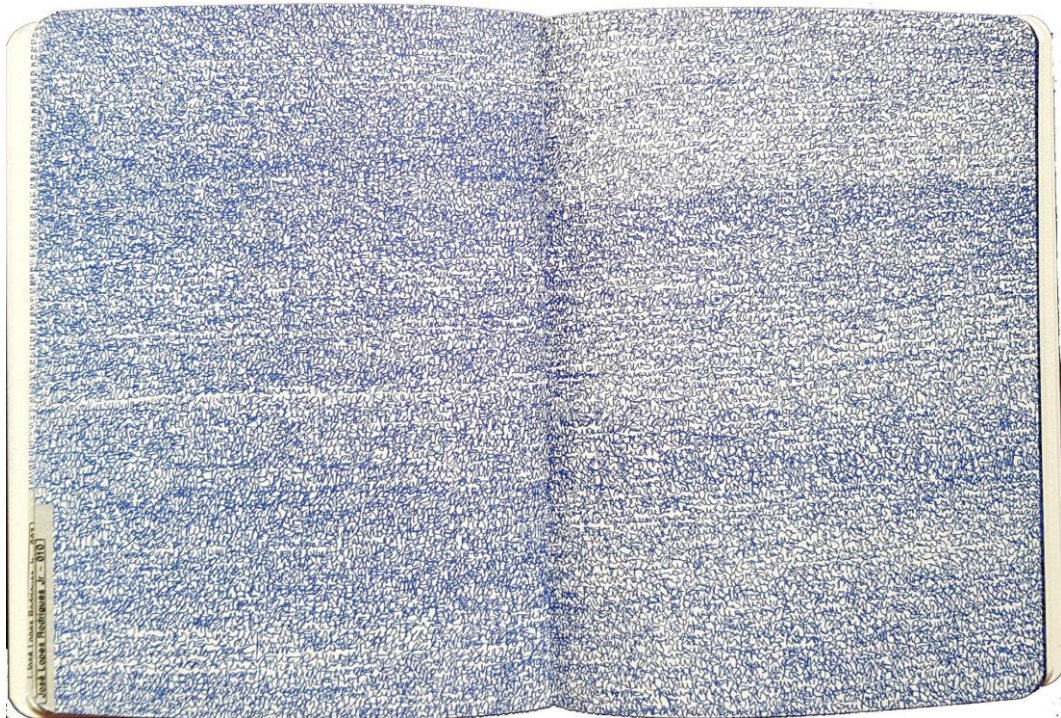
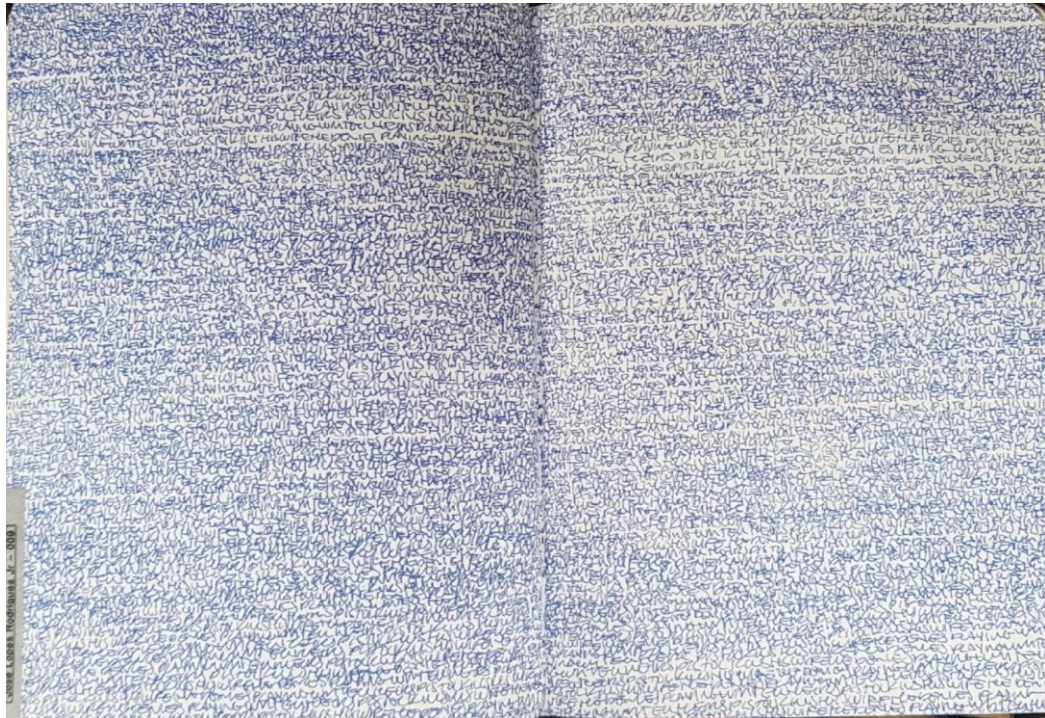
Sênior folheia os papéis. Solta um longo suspiro.

[...] HeirsPistolKillsHisWifeHeDeniesPlayingWmTellheirs
 pistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistol
 killshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkill
 shiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswi
 fehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
 playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplaying
 wmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheir
 spistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistol
 killshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswi
 fehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
 playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplaying
 wmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirs
 pistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkill
 shiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswi
 fehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
 playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplaying

wmtellheirspistolkillshiswifehedenesplayingwmtell
heirspistolkillshiswifehedenesplayingwmtellheirspistol [...]

(MUTARELLI, 2008, p. 139).





Figuras 12, 13, 14 e 15: as oito páginas ilustradas, pp. 140-147.

Importante frisarmos que, aqui, a (não) escrita de Júnior é objeto da observação e do ato de mostrar do narrador, ainda que tenha sido Júnior quem escreveu todas essas páginas. O protagonista da narrativa, inegavelmente,

encontra-se despedaçado em meio às ruínas, aos restos de um discurso ausente e de um sujeito no grau máximo da dessubjetivação. Dessa forma, quem assume o papel de sujeito é justamente o gesto – entre ausente-presente – do narrador e do autor que trata de “mostrar” a destruição de Júnior, no limar entre humano-animal e sem lugar na história, uma vez que perdeu a capacidade de falar, de ser sujeito de seu discurso.

A (não) escrita de Júnior é mostrada ao leitor, sem a mediação explícita do narrador, que, neste momento, afasta-se da cena para que a presença de Júnior e de sua obsessiva intervenção se intensifiquem e surjam, diretamente, à nossa frente. Interessante pensarmos que o problema da comunicação afásica – que diz respeito, como vimos, à fala e à escrita – ganha o primeiro plano da narrativa. Se produzir efeitos sem causa é uma arte, como está posto no título do romance, a intencionalidade da parceria entre narrador e autor traz o processo afásico como dispositivo chave do projeto deste romance híbrido entre o gráfico e o verbal.

2.2.2. Livro II – *Nonsense* e afasia

Ainda que seja inegável que a afasia se manifeste – como dado do enredo, no discurso direto de Júnior e na própria narração, que se desarticula, é apenas a partir da segunda parte da obra (o Livro II, intitulado *Nonsense*) que o desajuste linguístico, psíquico e afetivo de Júnior passa a determinar o *modus operandi* do romance de forma mais enfática. Esta percepção nos leva a questionar as relações entre *nonsense* e afasia, que certamente integram o todo da narrativa, retomando a hipótese nuclear da pesquisa.

De fato, os “efeitos” construídos pelo Livro I apontam para uma cisão, na qual se interrompe a cadeia sequencial e lógico-dedutiva capaz de preencher o sentido, ansiosamente desejado, desvendar o enigma e solucionar a tensão. O Livro II, então, traz de modo mais claro o vírus que estava oculto – o *nonsense* como espaço de privação (impotência) da potência de sentidos possíveis, para mostrar o (não) lugar da impotência de significar, isto é, de fazer sentido ou de

criar a expectativa de um sentido, qualquer que seja ele.

O Livro II mantém o mesmo azul escuro do início do Livro I, mas tem por base de fundo uma composição gráfica diferente. É como se a impressionante (não)escrita de Júnior, nas oito páginas anteriores, continuasse por mais duas, até a abertura do Livro II. Uma nova epígrafe, também, chama a atenção do leitor:

A palavra escrita é, literalmente, um vírus, uma forma maligna e letal. A crença de que algumas palavras e combinações de palavras podem produzir doenças e perturbações mentais graves é partilhada não apenas no campo da magia mas também no campo da psicolinguística e da pragmática. O efeito chamado perlocutivo é o efeito somático provocado pela proferição (elocução) da palavra que tem uma força (ilocucionária) particular. (MUTARELLI, 2008, p. 151)

O excerto, retirado do início do texto *O poder das palavras*, prefácio à edição portuguesa de *Eletronic revolution* (2010), de William Burroughs, do crítico português José Augusto Mourão, aponta novamente para o escritor norte-americano, com quem a narrativa de Mutarelli, a partir daqui, vai estreitando os laços.

A “forma maligna e letal” que se apossou de Burroughs, como ele “justificara”, à época, o assassinato de Joan (Burroughs apud Mutarelli, 2008, p. 205), também vem a dominar Júnior, que, a partir do primeiro capítulo do Livro II, *O copo vazio*, ruma velozmente em direção ao abismo.

Em *O copo vazio*, a impossibilidade de Júnior se comunicar com as outras personagens da narrativa atinge níveis exponenciais. Até mesmo nos sonhos, que ele não consegue mais distinguir das lembranças, tudo vai se apagando por conta da afasia. Enquanto isso, a frase-enigma, essa combinação tão perigosa quanto potencial de palavras, continua o seu misterioso trabalho virótico no protagonista.

Sentado sobre os pés com o caderno apoiado sobre a mesinha de centro. Completa duas páginas espelhadas. Depois, passa a pontuar cada uma das letras de cada palavra que compõe a frase.

ABCDEF~~G~~H
ABC~~D~~E
ABCDEF~~G~~HI
ABCDEF~~G~~HIJKLMN~~O~~PQR
ABCDEF~~G~~HIJKLMN~~O~~PQRS
ABCDEF~~G~~HIJKLMN~~O~~P
ABCDEF~~G~~HI
ABCDEF~~G~~HIJKLMN~~O~~PQRS
ABCDEF~~G~~HIJKLMN~~O~~PQRST
ABCDEF~~G~~HIJKLMN~~O~~
ABCDEF~~G~~HIJK~~L~~
ABCDEF~~G~~HIJK
ABCDEF~~G~~HI
ABCDEF~~G~~HIJK~~L~~
ABCDEF~~G~~HIJK~~L~~
ABCDEF~~G~~HIJKLMN~~O~~PQRS

(MUTARELLI, 2008, p. 157)

O próprio narrador, em consonância com a epígrafe deste Livro II, confirma essa hipótese:

William Burroughs dizia que a palavra é um vírus e como tal deve ser combatida. Júnior nunca saberá de tal teoria. Júnior nunca leu nada que Burroughs escreveu. Mesmo assim parece ter contraído a cura que Burroughs buscava, ao ler a cabeça da matéria escrita por um jornalista anônimo na Cidade do México. (MUTARELLI, 2008, p. 157)

O exercício de leitura dos diagramas dos três capítulos do Livro II é uma atividade interessante. Consideravelmente distintos dos diagramas do Livro I, os diagramas do segundo Livro também são circulares, mas trazem em suas camadas algumas frases, ou, melhor dizendo, algumas combinações, consideravelmente afásicas, de palavras. Apesar de ser impossível termos a certeza de que estamos efetuando uma leitura “correta” do que está “escrito” nesses desenhos, uma vez que, não raramente, as letras (ou desenhos?) são ilegíveis, o exercício de tentar ler (e desvendar) essas curiosas frases nos pareceu produtivo.

Vejamos, por exemplo, o diagrama do capítulo *O copo vazio*:

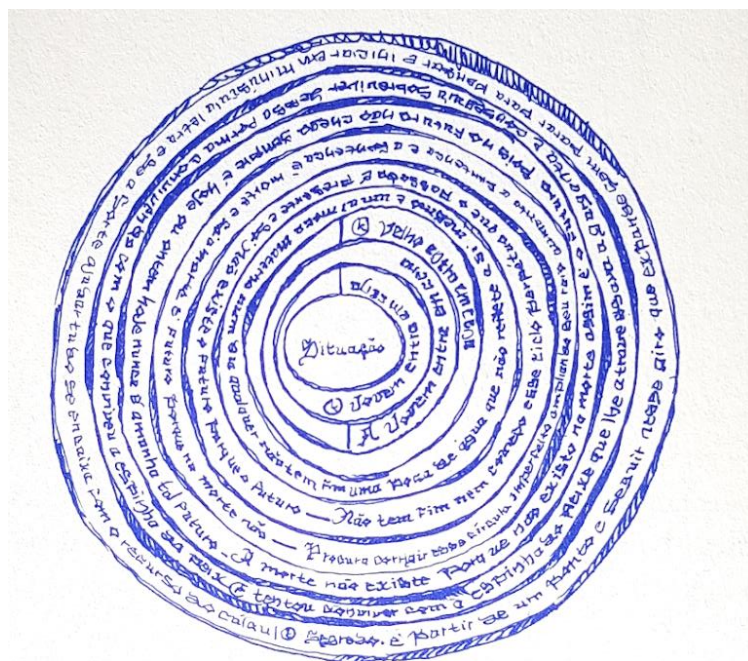


Figura 16: diagrama de abertura do capítulo *O copo vazio*

As frases que constam nesse primeiro diagrama do Livro II são:

[Centro] Situação.

[Camada 1] O jovem entra em cena.

[Camada 2] A jovem entra em cena.

[Camada 3] Velho entra em cena.

[Camada 4] Uma poça de água que não reflete a si mesma é um almoço materno num dia qualquer não tem fim.

[Camada 5] Não tem fim nem começo esse ciclo perpétuo que o [ininteligível] é presente e só não existe [ininteligível] a fratura porque o futuro.

[Camada 6] Procura corrigir esse círculo imperfeito ampliando seu raio aumento a sentença e a sentença é morte e [ininteligível] morte e futuro porque não morte não.

[Camada 7] A morte não existe porque não existo na morte assim é o futuro pois no futuro não chego sempre é hoje ou ontem hoje nunca é amanhã tal futuro.

[Camada 8] Tentou conviver dessa forma convivendo com o que conviveu a espinha do peixe. conseguiu sobreviver dessa forma convivendo com o que conviveu a espinha do peixe.

[Camada 9] *Segredo é partir de um ponto e seguir nesse giro que expande sem parar para [ininteligível] e iniciar em minúscula letra e se a sorte ajudar tudo se encaixa com o recurso ao cálculo.* (MUTARELLI, 2008, p.152; destaques nossos)

Notoriamente, as frases desse diagrama materializam a afasia tanto no sintagma como no paradigma: a articulação entre elas não se faz e o sentido logico-dedutivo está ausente. No entanto, em meio a elas, a que destacamos ao final aponta, justamente, para esse jogo enigmático que contamina todas as personagens – Junior, Bruna e Sênior, – o leitor e a própria narrativa, como “um giro que expande sem parar”.

Contudo, assim como Tiggas (1988, p. 59) ensina sobre o *nonsense*, essas frases não são quaisquer palavras soltas. O jogo estabelecido pelo narrador e autor de *A arte de produzir efeito sem causa* não é totalmente sem regras, embora elas estejam sempre sujeitas a sofrerem alteração, sem aviso prévio, de modo que “se a sorte ajudar tudo se encaixa com o recurso ao cálculo”. Nesse sentido, o acaso faz parte do jogo, que está sempre sujeito à contingência de ter/não ter um novo lance. Segundo o pesquisador, no *nonsense* há um constante desafio ao bom senso e ao senso comum, e esse é justamente o foco do Livro II, no qual toda e qualquer lei ou regra pode ser abandonada ou pervertida, inclusive as leis da natureza.

Ainda nesse capítulo, Sênior, folhando os cadernos cheios de diagramas de Júnior, se detém quando vê uma folha na qual se parte do aparentemente legível até a completa ilegibilidade. O narrador nos mostra o que está escrito:

Essa corrente de letras acalma o incerto que voa sobre a cabeça de todos porque acima do apartamento de cima tem outro por cima. E acima do de cima tudo se repete e é outro. Tudo se repete imitando e não percebemos isso porque eu sou a corrente que corre palavras que vão escrever na Cidade do México num dia futuro que será novamente 7 de setembro de 1951. Eu estou bem no meio do negócio todo da cabeça. Da cabeça dessa coisa de que a gente é coisa que acredita com a vida que todo mundo é o outro para o outro um. (MUTARELLI, 2008, p. 162-163)

Vê-se que a escrita da personagem atinge um grau máximo de afasia aliada ao *nonsense*, muito próxima da epígrafe do Livro I, que trazia a fala de um “paciente afásico expressivo”. Nesse “expressivo” aponta-se para algo essencial: o fato de que não se trata, simplesmente, da ausência total de sentido, mas de um gesto, ainda que não-representado e intraduzível, de algum sentido potencial. É possível recolher restos da frase enigmática – cabeça/ Cidade do México/ 7 de setembro de 1951 – que contaminam todo o trecho acima, retomando a notícia referente ao assassinato cometido por Burroughs e, também, a necessidade obsessiva de Júnior re-escrevê-la e re-desenhá-la, repetidamente, por meio dos diagramas, que “acalmam o incerto” de sua cabeça, como nos informa o narrador: “Hoje começou a sentir dificuldade até para encontrar palavras que o ajudem a pensar. Júnior não quer mais depender das palavras. [...] Os gráficos expressam o que ele não consegue dizer.”

(MUTARELLI, 2008, p. 166).

É nesse momento do enredo que percebemos a “dobradura” da narrativa: um jogo que se associa, aliás, à produção literária de William Burroughs, conforme veremos no próximo capítulo. É aqui que nos damos conta de que Júnior é quem fazia esses diagramas, distribuídos desde o início do Livro I, sem ligação nenhuma com a cronologia da história. No começo da leitura, evidentemente, ainda não sabíamos que a personagem iria adquirir o hábito de fazer esses inexplicáveis desenhos.

Se esses diagramas não seguem a ordenação temporal da narração, eles certamente se ligam ao todo estético da obra. Como afirma Martins, “diante das incertezas, cada caminho interpretativo, incapaz de findar em uma solução do enigma, alimenta-o [o enigma], fazendo com o que o ciclo se inicie novamente” (2014, p. 139). Os diagramas, nessa linha de análise, expressam esses momentos de busca de sentido da personagem e do próprio leitor que, afetados, não se deparam nunca com uma resposta definitiva, mas com um novo retorno ao enigma.

Interessante, também, em *O copo vazio* (e em todo o Livro II), é que mais características de indivíduos afásicos são vistas na personagem. Vemos Júnior, em um sonho ininteligível, conversando com um “velho com um chapéu engraçado” (seria o Burroughs?¹⁹). No diálogo entre eles, podemos notar algumas das dificuldades da afasia dentre as quais está essa cisão do sujeito cérebro-lesado:

- Eu pensei que você estivesse na cidade-peixe.
- Como?
- Eu cheguei mesmo a ver suas ruas de mármore e as cúpulas de cobre.
- Você estava sonhando.
- Estamos.
- *Eu. Eu. Eu.*
- Descobriu?
- *Eu, eu, eu...*
- Estão tramando contra ele.
- Ele quem?
- *Ele você.*

(MUTARELLI, 2008, p. 154-155; destaques nossos)

¹⁹ Em 2011, Lourenço Mutarelli escreveu *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*, uma *graphic novel* bastante fragmentada em que o pai da personagem principal tem a aparência física do escritor norte-americano e aparece sempre de chapéu.

A afasia é a razão de as referências de Júnior a ele próprio, a partir desse momento, tornarem-se mais instáveis, flutuando entre as formas pronominais eu/ ele/ você/ esse/ algo, sempre que necessário falar desse sujeito-*outro* que acaba de se instalar (COUDRY, 2001, p. 449-455). O próprio Jakobson (2010, p. 53) já alertara sobre a dificuldade do afásico de começar um diálogo, justamente porque “a pedra angular” do discurso, o sujeito, o principal agente da frase, encontra-se cindido.

Toda atividade de linguagem necessita da estabilidade de alguns pontos de ancoragem para o sujeito, como os eixos de referência das pessoas, da subjetividade, dos tempos e de localização. Vimos que, no romance, além do problema no eixo de subjetividade, que se mostra fragmentado, há também problemas no eixo temporal, evidenciando os abalos na estruturação do sujeito e das atividades de comunicação, o que caracteriza a afasia.

Júnior, muitas vezes, mostra-se alheio ao tempo cronológico dos outros moradores da casa, o que o impede de respeitar os pactos comuns do mundo que o cerca, evidenciando essa questão da temporalidade no discurso narrativo. Júnior, arrastado pelas horas, encontra-se suspenso e perdido no tempo. Ele nunca consegue saber que horas são. O relógio da cozinha, para ele, é sempre indecifrável: “[...] Júnior olha para o relógio que fica sobre o fogão e que no lugar dos números traz desenhos de frutas e legumes. Seriam ainda quinze para as sete, bananas para as uvas, ou esse relógio está parado também?” (MUTARELLI, 2008, p. 89)

Na medida em que a comunicação fica comprometida, a personagem também vai perdendo, gradualmente, o vínculo com o tempo social. Segundo a pesquisadora Renata Mancopes, o problema da temporalidade no discurso afásico também é algo da ordem da incompletude que marca e condiciona as pessoas afetadas pela doença:

[...] a questão da temporalidade no funcionamento discursivo é importante quando se pretende pensar a constituição do sujeito no discurso e particularmente a subjetivação nas afasias a partir do que enuncia o sujeito afásico. [...] (MANCOPES, 2008, p. 92)

Como o sujeito afásico, privado de se comunicar, pode, nas palavras da estudiosa, “fazer-se sujeito exatamente no instante em que enuncia?”

(MANCOPES, 2008, p. 92). De acordo com a pesquisadora, a administração de turnos de fala em uma conversa não tem relação somente com o domínio da língua ou controle cognitivo dos interlocutores. É a dimensão da temporalidade que permite a abertura dos falantes para os diferentes posicionamentos e reposicionamentos do sujeito.

No fluxo da enunciação, essa dimensão temporal se constitui como elemento da experiência subjetiva em sua relação com a linguagem. As pausas, hesitações e sobreposições da fala demonstram não apenas quebras na estrutura da conversação, mas evidenciam, na dimensão de tempo, o instante em que se dá o processo de conversão do indivíduo, interpelado pelo discurso, em sujeito falante. Na afasia, contudo, essa situação se altera, fraturando a continuidade da conversação.

Podemos dizer que há três tipos de tempo em uma conversa: o tempo do dizer, que é a duração da própria operação de elocução; o tempo do por-dizer, que é o momento da elaboração linguística em vias de se atualizar; e, por último, o tempo do dito, que é o momento do armazenamento dos sentidos na memória formulável em uma unidade discursiva coerentemente organizada. (MANCOPES, 2008, P. 95). Esses dois últimos tipos de tempo são durações de operação mental, de modo que estão submetidos a uma relação dialética de memória e antecipação sem a qual não é possível falar. Ainda que esses três tempos não funcionem segundo uma sucessividade linear, e sim de forma superposta, no caso da afasia, as fraturas naquilo que se diz, assim como a insegurança do sujeito em relação àquilo que pode (ou não) ser dito – o por-dizer – apontam para bloqueios na continuidade do discurso, de modo que o indivíduo, ao escutar-se, tende a se estranhar. É esse aspecto durativo – temporal – da enunciação que dá consistência ao sujeito, que, ao se ouvir, assume a posição de dizer. Em outras palavras, segundo a autora, ouvir é dizer porque o sujeito se ouve falando e a dimensão temporal do dito revela modos desse sujeito estar na linguagem. (MANCOPES, 2008, p.94).

Com o agravamento da saúde de Júnior, é Bruna quem assume a tarefa de tentar solucionar o enigma das remessas endereçadas a ele. A jovem vai a uma livraria e compra alguns livros de Burroughs. Para ela, esse seria o elo que

poderia levá-la a desvendar o mistério. De tão impactada que fica com o caso, Bruna resolve se demitir do trabalho para poder dedicar mais tempo às suas leituras, tanto da ficção do escritor como de sua biografia. A pesquisa leva a estudante a cogitar a possibilidade de Júnior ser vítima de uma possessão demoníaca.

Essas “pistas de sentidos potenciais”, que dizem respeito a uma tensão constante entre presença e ausência de sentido, são típicas da literatura *non sense* (Tigges, 1988, p. 51). Além dessa possibilidade da possessão demoníaca²⁰, da ordem do sobrenatural, há também a possibilidade levantada pelo médico em cujo consultório Sênior leva o filho. O especialista em questão diz a Sênior que seu filho sofre de *Taenia solium*, nas palavras de Sênior a Bruna, “foco de lombriga no cérebro” (MUTARELLI, 2008, p. 186). Esta possibilidade científica ao lado da sobrenatural, contudo, são apenas pistas de sentidos que poderiam responder aos problemas de Júnior; no entanto, impossíveis de serem confirmadas ou rechaçadas.

Júnior, enquanto isso, pela própria dificuldade de se comunicar em função da afasia, vai ficando cada vez mais isolado. No segundo capítulo do Livro II, *Imaginário*, na medida em que seu estado vai piorando, Júnior começa a escutar vozes. Ele passa a acreditar que todos à sua volta são réplicas, e não pessoas reais, que tramam alguma coisa contra ele. O vínculo com a realidade se torna cada vez mais frágil, ao passo que Júnior, com seu comportamento enigmático, vai deixando os dois moradores da casa – Sênior e Bruna – amedrontados. O diagrama que acompanha esse capítulo continua a jogar com outras possibilidades de sentido:

²⁰ Lembremos, conforme observou Ramos (2015), que a relação que Júnior estabelece com o mundo e com o apartamento é sempre permeada pelo sobrenatural.



Figura 17: diagrama de abertura do capítulo *Imaginário*

[Centro] *Segredo.*

[Camada 1] *seguir nesse giro [ininteligível] até tentar*

[Camada 2] *[ininteligível]*

[Camada 3] *espaço que se insere no círculo que não tem começo ou fim e nem [ininteligível].*

[Camada 4] *o próprio espaço que é eterno é apenas ilusão feito o tamanho da letra que agrupa o espaço e*

[Camada 5] *giro feito máquina de ilusões e o que aparenta evolução é degenerescência como o câncer em metástase que avança nesse*

[Camada 6] *mas não se esqueça que eu disse que entre a minhha e a sua eu fico com a sua que para mim é melhor caso queira a minhha ilusão pode pegar*

[Camada 7] *a minhha ou a sua a sua é mais [ininteligível] porque não é minhha e se quer a minhha ela é sua e então [ininteligível] fica a minhha sendo sua ilusão é mentira ou o que é ilusão*

[Camada 8] *no que é a mentira bem contada ou é só a mentira que aceito verdade e verdade é também ilusão que acredito como um truque que engana meus olhos ingênuos que sempre acreditam (MUTARELLI, 2008, p. 171, destaques nossos).*

Destaca-se, no diagrama, uma contínua retomada das situações “mostradas” pela narrativa híbrida entre o gráfico e o verbal. Porém, não se trata de mera repetição, sintoma da degeneração provocada pela afasia, mas de uma espécie de “dobra metalinguística” onde os gestos, em estado de potência e privação entre estar/não estar representado, do narrador e do autor acabam denunciando o projeto do livro por meio de comentários críticos que aparecem e desaparecem, feito ilhotas flutuantes num oceano de *nonsense*.

Nesse sentido, irrompem algumas “chaves” como as que destacamos no trecho acima:

- Segredo;
- seguir nesse giro até tentar;
- espaço que se insere no círculo que não tem começo ou fim;
- o próprio espaço que é eterno é apenas ilusão feito o tamanho da letra que agrupa o espaço;
- giro feito máquina de ilusões e o que aparenta evolução é degenerescência como o câncer em metástase que avança;
- mas não se esqueça que eu disse que entre a minha e a sua eu fico com a sua que para mim é melhor caso queira a minha ilusão pode pegar;
- no que é a mentira bem contada ou é só a mentira que aceito verdade e verdade é também ilusão que acredito como um truque que engana meus olhos ingênuos que sempre acreditam.

Caso entremos no jogo do *nonsense*, poderemos combinar essas “pistas” por analogia, o que poderá nos oferecer uma rede de sentidos, ainda que frágeis: do ponto de vista dos diagramas, os espaços em vórtice, sem começo e fim, provocam um efeito ótico de criar “ilusão” entre o visto e o não visto, e reverberam uma possível interpretação: a de que o projeto do livro é exatamente o de criar esse “giro feito máquina de ilusões” entre o ser e o parecer, de modo que, ao invés dos diagramas e a história avançarem numa linha evolutiva, o que resta é a contaminação desse vírus que avança em todas as dimensões, numa intensidade cada vez maior de “efeitos sem causa”. Esse é o vírus do *nonsense* e da afasia que impedem o ciclo de determinação entre causas e consequências, a fala articulada e aliena o sujeito de si próprio e da sociedade em que vive, na medida em que ele se deixa contaminar pelas operações habituais que o aprisionam na rede daquilo que “faz sentido”, sem que se pergunte “para quem?”, “quem é o sujeito que está nessa teia de condicionamentos”?

Desativar esse círculo opressor irrompe, aqui, como a fonte que está nas

entranhas deste livro e que a última frase do círculo-diagrama pode ser um significativo indicador:

- *mentira bem contada ou é só a mentira que aceito verdade e verdade é também ilusão que acredito como um truque que engana meus olhos ingênuos que sempre acreditam*

A preocupação dos gestos de narrador e autor com a ilusão, isto é, a relação entre o que é mentira e o que é verdade, é bastante nítida quando conseguimos decifrar, ainda que parcialmente, aquilo que está escrito nesse conjunto de frases circulares, que não têm começo nem fim e, portanto, podem ser lidas a partir de qualquer ponto, colocando em xeque a escrita alfabética e sua única direção de leitura esquerda-direita.

O terceiro diagrama deste Livro II, o último de *A arte de produzir efeito sem causa*, como nenhum outro, expõe a frase-vírus de Burroughs. Em meio a letras e números dispostos em camadas, de modo a erguer uma pirâmide tridimensional, o enunciado apresenta-se de forma a evidenciar a dobradura do Livro II sobre o Livro I, questionando a ordenação do romance e trazendo os efeitos antes das causas.

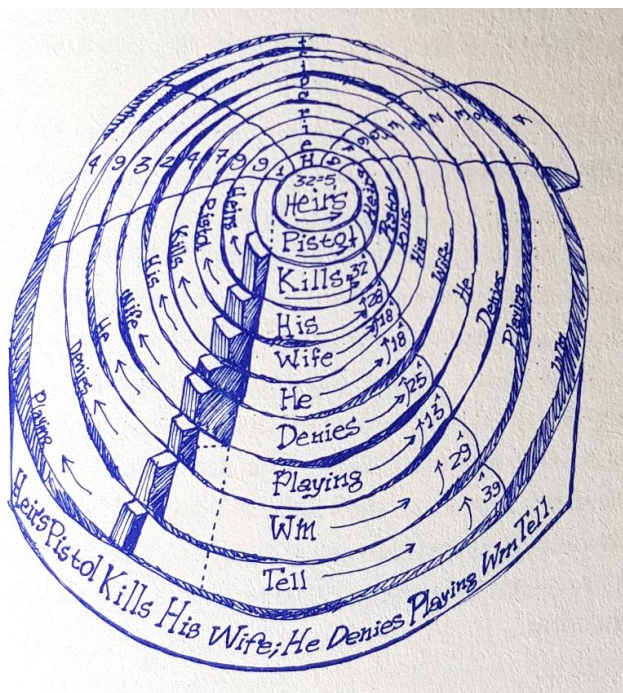


Figura 18: diagrama de abertura do capítulo O *Espírito Medonho*

Mais uma vez, a frase “Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell”, contaminadora de toda a narrativa, reaparece, podendo ser lida da parte de cima da pirâmide para baixo, com cada uma das dez camadas do diagrama contendo uma palavra do maldito enunciado. A clara referência à notícia-crime recebida por Júnior no capítulo *Lápide azul*, aqui, está dividida em círculos esféricos onde cada uma das palavras da frase cria movimentos recursivos que vão e vêm, sem ordem certa. Os números, ao lado de cada palavra, tampouco auxiliam na tentativa de decifração.

A conexão das enigmáticas remessas, não apenas com os outros dois diagramas do Livro II, mas com toda a narrativa, explicita-se neste último diagrama do romance de Mutarelli, associando-se, também, às pistas de sentidos potenciais apreendidas com o título deste último capítulo, *O Espírito Medonho*, nome que se associa ao trabalho artístico e à própria vida de William Burroughs, herdeiro²¹ (de uma rica família) e dono do revólver que matou a esposa Joan enquanto brincavam (ou não) de William (ou Guilherme) Tell.

A narrativa acaba, justamente, com Júnior encontrando a munição para um revólver, que, tempos atrás, havia descoberto nas coisas do pai. Ele queria acabar com a conspiração de que acreditava ser vítima. Ainda que o livro termine sem o consequente assassinato de Sênior e Bruna, tudo nos leva a crer que este seria o próximo evento da narrativa. Como, no entanto, trata-se de uma arte cujos efeitos não têm causas previstas, não podemos ter certeza.

E o leitor? Como se caracterizaria a presença dessa figura em uma obra que se pretende afásica? Que papel ele pode desempenhar nesse romance? Para refletirmos sobre o processo de leitura do livro, contudo, devemos voltar a pensar no papel que a contaminação da afasia e do *nonsense* exercem tanto sobre a tríade personagem, narrador, leitor, quanto, mais amplamente, sobre o projeto gráfico-verbal da narrativa, no qual, como vimos, as figuras do narrador e do gesto autoral, constantemente, não estão representadas e, justamente por isso, criam a ambiguidade do jogo entre parecer e ser, como jogos de ilusão ótica

²¹ Como a própria Bruna pesquisara, “o avô de Burroughs foi o inventor de um cilindro que possibilitou a criação da máquina registradora. (...) O avô dele desenvolveu uma empresa que se tornou uma multinacional que fabricava essas máquinas e outras com esse mesmo sistema. Então Burroughs, o neto, é o herdeiro”. (MUTARELLI, 2008, p. 122)

que alcançam, também, outras dimensões, tais como as de crítica social, política e ideológica de quadros de manipulação de sujeitos cada vez mais dessubjetivados.

Acrescente-se a isso o fato de o narrador posicionar-se como um observador cru do observado, sem manifestar quaisquer sinais de simpatia por esta ou por aquela personagem, utilizando-se, frequentemente, de um discurso que mais se assemelha a um relatório, no qual as vidas estão “jogadas” e não-representadas, como diria Foucault (2003, p. 203-222), ao se referir aos infames dos arquivos que inventariou e organizou. Poderíamos dizer que estamos diante de uma espécie de “realismo performático”, conforme denomina Schøllhammer em sua investigação sobre esse tipo de realismo contemporâneo, no qual a expressão artística se dá em detrimento da questão representativa do realismo histórico do século XIX:

Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performativo e transformador da linguagem e da expressão artística em detrimento da questão representativa. Enquanto aquele realismo engajado estava solidamente arraigado no compromisso representativo da situação sociopolítica do país, as novas formas passam necessariamente por um questionamento das possibilidades representativas num contexto cultural predominantemente midiático. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57)

Desta forma, cria-se o “efeito de real”, isto é, a impressão de que é a própria narrativa, em sua corporeidade, que se oferece a nós, diretamente e sem mediação alguma, numa exacerbação do dispositivo narrativo do “mostrar”, no qual o que conta é a performance em si no aqui e agora do ato de leitura-escritura.

O livro de Mutarelli executa, assim, aquilo que Schøllhammer (2012, p. 129-148) afirma em relação ao realismo performático, no qual o próprio processo criativo é inserido na escrita da obra por meio de um romance gráfico-literário, aliás, afeito a um gênero que só conhece o hibridismo e o plurilinguismo, como afirma Bakhtin (1988, p.107-133).

Assim como esses “efeitos” que eclodem na narrativa sem a necessidade de uma exposição clara de suas causas, muitos outros eventos/acontecimentos do romance se dão sem nenhuma relação com o que veio antes ou com o que virá depois na estrutura da narrativa. Esses eventos que, por conta de não terem uma relação de implicação racional com outros eventos do romance, revelam-se

também afásicos, vão configurando uma atmosfera de “absurdo”, que é própria dos livros do autor.

Interessante notarmos, ainda, conforme aponta a pesquisadora Rosvitha Friesen Blume (2004, p. 12-13), que há distinções entre o *nonsense* e o absurdo. Enquanto o *nonsense* implica jogos lúdicos com o sentido e o não-sentido no âmbito da própria linguagem, chamando a atenção unicamente para ela, sem recurso a um referente externo –, o absurdo, ao contrário, representa uma realidade sem sentido, explorando a falta de sentido em que se encontra o mundo. No caso de *A arte de produzir efeito sem causa*, pode-se dizer que o *nonsense* e o absurdo se misturam, já que apontam tanto para o próprio texto quanto para a realidade externa, cujos sentidos estão, também, sob questionamento.

Diante desse campo minado, no qual as ausências de conexões invadem a narrativa, a função do leitor torna-se ainda mais importante, porque caberá a ele a tarefa de seguir rastros, mesmo aqueles mais estranhos e imponderáveis, criar correlações, enfim, estar em estado de alerta e disponível para experiências de privação de significados esperados, para abrir-se à potência, sempre nascente, de outros modos de significar.

O que o romance nos apresenta, portanto, é a impossibilidade de sabermos o que há nos pacotes que são enviados a Júnior. Ele, o computador e até mesmo Sênior e Bruna: ninguém foi capaz de “ler” o que havia nos CDs. É como se estes e os outros itens dessas estranhas remessas, tão importantes à estruturação da obra, devessem ficar incógnitos para Júnior e para nós leitores. Diante, então, de um todo estético afásico – inoperante do ponto de vista comunicacional –, o leitor se vê mergulhado no caos e no *nonsense* da narrativa e este passa a ser o seu universo, no qual o que vale mesmo é “a arte de produzir efeitos sem causa”.

Capítulo 3 – Afasia e o vírus de Burroughs

3.1. O projeto literário de Burroughs e a sua apropriação pela narrativa de Mutarelli

Interessados em novas práticas artísticas com forte vínculo com a vida real, em meados dos anos 40 do século passado, a chamada *geração beat* empenhou-se em criar experimentos estéticos que envolviam drogas, sexo, viagens etc. Apesar dos estilos literários dos principais escritores *beats* serem bem distintos entre si, o movimento sempre teve um caráter coletivo, dadas as inseparáveis parcerias e amizades e os trabalhos artísticos em grupo, realizados ao longo de décadas e em diferentes lugares dos Estados Unidos e do mundo.

Os três escritores mais conhecidos desse grupo são Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William Burroughs, além de nomes como Gary Snyder e Herbert Huncke²². Kerouac ficou bastante conhecido por seu célebre *On the road* (1957), com longos parágrafos de uma escrita rápida e direta. Ginsberg era um poeta de versos longos e violentos. Sua obra mais lida nos EUA e no mundo foi *Howl* [Uivo], livro de poemas publicado em 1956. Burroughs, por sua vez, ficou conhecido por suas críticas ferozes à moral e aos costumes em geral. Com uma escrita radicalmente fragmentária e não linear, tem em *Almoço Nu* (Naked Lunch), o livro que dá origem ao DVD recebido por Júnior, a sua grande obra. A estreita ligação de Burroughs com substâncias psicoativas também é um aspecto sempre lembrado quando se trata desse escritor.

Nascido há 106 anos, em 5 de fevereiro de 1914, Burroughs é onipresente na cultura pop, no movimento punk e em suas várias ramificações. Conforme explica Cláudio Willer, autor de *Geração beat* (2009), sem Burroughs não haveria *beat*, mas sem os *beats*, tampouco haveria Burroughs. Por ser o mais velho do grupo e uma espécie de mentor, o escritor exerceu sobre os demais jovens dessa geração norte-americana uma enorme influência.

²² Snyder tinha uma poesia bastante influenciada pelo versos curtos do haikai japonês e Huncke, sempre lembrado por conta de seu vício em heroína, foi um escritor de menor repercussão que, no entanto, foi o responsável por cunhar o termo *beat*, usado depois por Kerouac.

Viciado em heroína por mais de 50 anos (morreu, longevo, aos 83 anos), Burroughs também escreveu livros lineares e até histórias de suspense e investigação. Mas foi com a sua radical ruptura da linguagem – e o seu famoso método compositivo, o *cut up* – que o escritor conseguiu denunciar de maneira mais eficaz os preconceitos da sociedade em relação às drogas, aos usuários de substâncias consideradas proibidas, à própria polícia e ao conservadorismo de sua época.

Como afirmou Cláudio Willer em artigo no *Uol* em 2014, apesar da influência declarada sobre uma diversidade de artistas contemporâneos, aqui no Brasil a obra de Burroughs repousa em um limbo editorial. Segundo o pesquisador, essa influência se dá especialmente por *Almoço Nu*, publicado aqui inicialmente pela Brasiliense e depois pela Ediouro.

Para Willer, esta é uma produção não apenas inovadora e perturbadora, mas historicamente relevante. Após ser lançado na França, em 1959, *Almoço nu* escancarou a hipocrisia de nossa sociedade quando a edição norte-americana venceu o último dos processos por obscenidade contra uma obra literária nos Estados Unidos, no Supremo Tribunal de Massachusetts, em 1966. Nas palavras de Willer, “se aquele cortejo não-linear de obscenidades violentas podia circular, então não haveria mais o que proibir” (2014).

Mutarelli, em várias oportunidades, já declarou a sua admiração por William Burroughs. A própria produção artística do autor paulistano indica isso. Um exemplo explícito pode ser visto na narrativa gráfica *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011), em que o pai do narrador é representado pela figura do *beat* norte-americano:

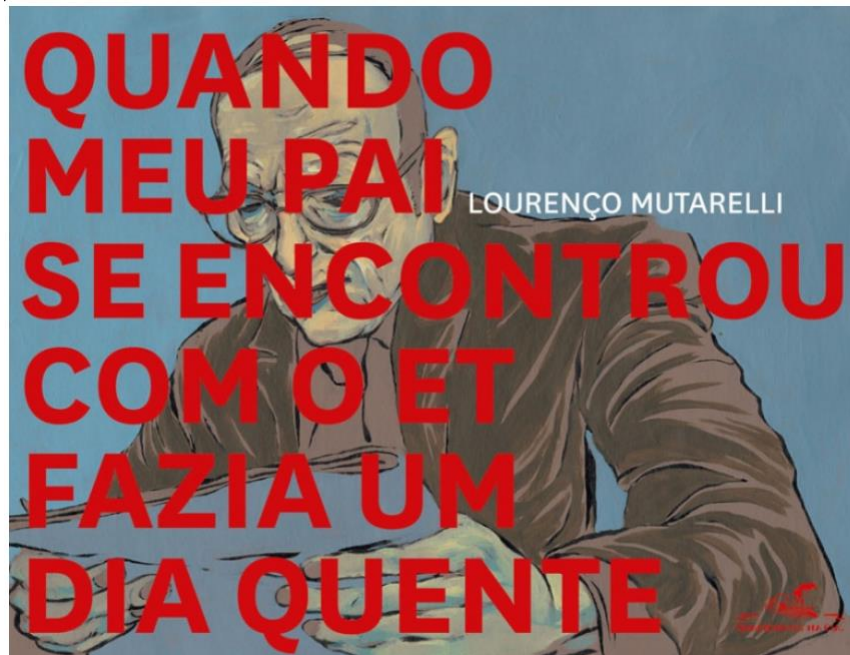


Figura 18: Imagem de William Burroughs na capa de *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*.

Em seus *sketchbooks* a figura de Burroughs também aparece:

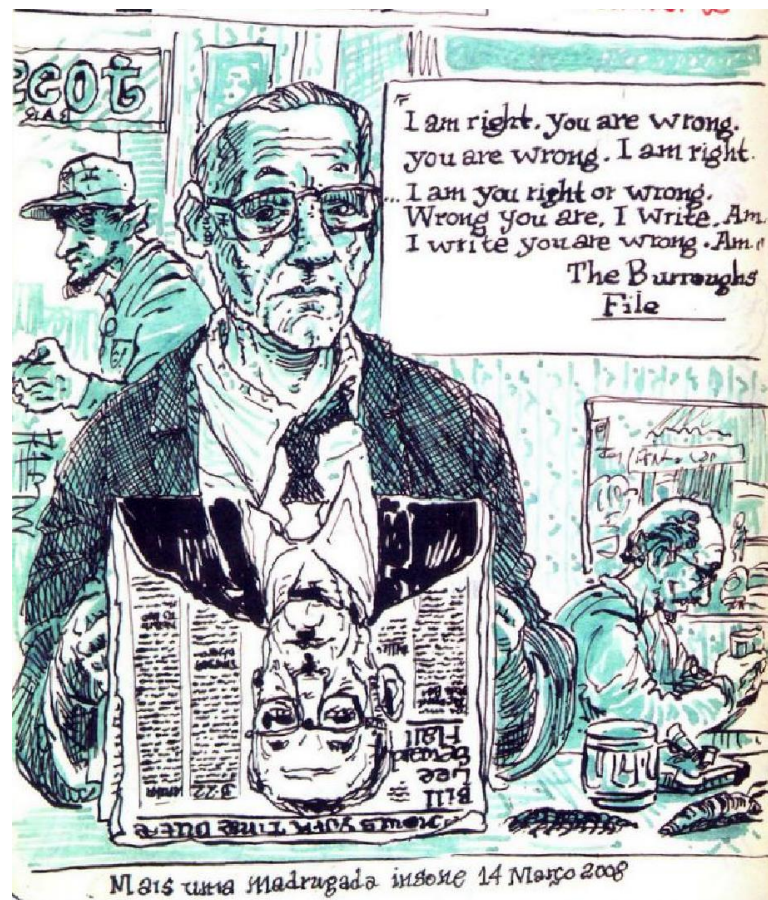


Figura 19: Imagem de *Os sketchbooks de Lourenço Mutarelli, vol. 18*

A pesquisadora Mariana Ruggieri observou um aspecto fundamental da obra de Burroughs que podemos vincular ao pensamento de Mutarelli: a questão do vírus, figura que “povoa e contamina” a escrita de Burroughs. Para Ruggieri (2015, p. 1), este é um elemento importante a ser investigado, na medida em que o modo de existência “replicante” do vírus indetermina a fronteira entre vida e não-vida, entre orgânico e inorgânico, entre o si e o outro – questões que, certamente, também dizem respeito ao trabalho de Mutarelli.

A narrativa – “se é que podemos chamá-la assim” (RUGGIERI, 2015, p. 1) – de *Almoço nu* é caótica: seres humanos metamorfoseados em objetos, uma suposta e opressora sociedade de controle, personagens dessubjetivadas e cindidas, apartadas de si mesmas em um (sub)mundo tão repulsivo quanto provocador.

Segundo a pesquisadora, pode-se verificar em tal literatura de corpos que extravasam os seus limites, “entrando em relação osmótica com o próprio entorno tecnificado” (RUGGIERI, 2015, p. 1), uma abertura pós humana ou transumana, uma aliança intensiva com outras formas, corpos e seres. É nesse sentido, portanto, a fim de questionar as noções e os limites do corpo, da individualidade e da própria vida, que Ruggieri investe na análise da literatura de William Burroughs.

A noção de vírus em Burroughs é um tanto complexa, e até questionável, mas devemos procurar entendê-la, uma vez que o “vírus” com o qual o escritor se preocupa é o “word virus”, isto é, o vírus da palavra. Trata-se do entendimento da linguagem como um vírus que pode exercer uma “possessão” sobre nós. Como vimos, a ideia de possessão também interessa a Mutarelli: o corpo e a mente de Júnior, cindido em ambas as dimensões, assim como a própria narrativa, são arrebatados e (des)controlados pelo enigma virótico da linguagem afásica e *nonsense* da obra.

3.2. O vírus de Burroughs e a analogia com a afasia de *A arte de produzir efeito sem causa*

Ruggieri verifica que nos livros iniciais de Burroughs a sua noção de vírus é diferente daquela de seus escritos posteriores. Em suas primeiras obras, *Junkie* (1953), *Queer* (1951-53, publicado em 1985) e *Almoço nu* (1959), “o vírus aparece como agente do vício” (RUGGIERI, 2015, p. 2), sugando os viciados em heroína e derivados para fora de sua pele e corpo. Como afirma a pesquisadora, esse primeiro vírus ainda não atua microbiologicamente; em vez disso, fagocita o corpo gelatinoso a que se reduziu o *junkie* – “substituindo o usuário célula por célula” – e o transforma exclusivamente em um local de replicação do próprio vírus. O corpo passa a existir, então, somente para o vírus (RUGGIERI, 2015, p. 2).

A partir de *The Nova Trilogy* (1961-1967), o vírus já é outro: é mutante e vive desde sempre dentro do corpo, fazendo, de alguma forma, parte dele:

Da simbiose ao parasitismo é um pequeno passo. A palavra agora é um vírus. O vírus da gripe pode ter sido uma célula pulmonar saudável. Agora é um organismo parasitário que invade e danifica os pulmões. A palavra pode ter sido uma célula neural saudável. Agora é um organismo parasitário que invade e danifica o sistema nervoso central (BURROUGHS, 1994, p.49)²³.

Em *Electronic revolution*, um ensaio publicado em 1971, William Burroughs atribui a origem da espécie humana a uma mutação provocada pelo vírus da palavra nas gargantas de primatas, o que resultou em um corpo que poderia perfeitamente hospedá-lo. Há nesse mapeamento genômico a teoria de que o vírus oscila entre parasitismo e simbiose, ora um, ora outro, modificando o seu hospedeiro rumo à simbiose total, de modo a manter viva a sua condição de existência, que é o hospedeiro, já que a teleologia de Burroughs é sempre a da sobrevivência (RUGGIERI, 2015, p. 2). Como destaca Ruggieri: “Você ofereceria violência a um vírus bem-intencionado em seu caminho lento para a

²³ From symbiosis to parasitism is a short step. The word is now a virus. The flu virus may once have been a healthy lung cell. It is now a parasitic organism that invades and damages the lungs. The word may once have been a healthy neural cell. It is now a parasitic organism that invades and damages the central nervous system. (Todas as traduções dos textos de Burroughs são de minha autoria.)

simbiose?²⁴ (BURROUGHS, 2010, p. 22).

Segundo a teoria de Burroughs (2010, p. 22-25), o vírus da linguagem humana (e ele limita especificamente essa teoria à linguagem humana, concedendo outras formas de linguagem aos animais), teria habitado o nosso corpo de forma pacífica, mas estaria naquele momento, na segunda metade do século passado, iniciando um processo muito veloz de mutação. Isso se daria, segundo o escritor norte-americano, em função dos testes [macrobiológicos] em curso, à sombra da guerra nuclear e bioquímica, sob ordens das forças de segurança nacional e ativados pelos meios de comunicação em massa (RUGGIERI, 2015, p. 3).

Temos, então, na produção literária de Burroughs, um vírus sendo ativado por meio da linguagem com fins de controle, cujo poder destrutivo não consiste tanto em sua letalidade, mas em sua habilidade em passar despercebido. Como um agente infiltrado, ele transmite ao corpo humano uma mensagem criptografada que, quando descryptografada, é percebida como uma produção do próprio corpo e, a partir desse momento, esse agente destruidor se percebe apto a instaurar o seu domínio (RUGGIERI, 2015, p. 3).

Dado o potencial virulento da linguagem, a literatura de Burroughs propõe que, como contraofensiva a esse perigoso vírus, sejam utilizados gravadores de áudio, com a manipulação das fitas – como as fitas de DNA e RNA – por meio da técnica *cut-up*, uma espécie, por assim dizer, de engenharia genética, em que o áudio gravado é recortado e recombinado de modo a ser decodificado pelo receptor inconscientemente. Tal qual um antídoto, o que se propõe diante da quase inevitável dominação total do vírus é aprender a (des)ativá-lo sem deter a propriedade dos grandes centros de experimentação biogenética. A ideia inicial do *cut up*, por isso, era fazê-lo por meio de um aparelho portátil que qualquer um poderia manejar.

Ainda que tal teoria da comunicação de William Burroughs possa ser contestada, trata-se de um arrojado pensamento segundo o qual a palavra é um vírus que tem o poder de dominar toda a espécie humana. Seria por esta razão a sua proposta de investir contra os discursos dominantes de sua época. E,

²⁴ Would you offer violence to a well-intentioned virus on its slow road to symbiosis?

provavelmente, esteja aí o potencial que Mutarelli percebeu nessa teoria de Burroughs da palavra como um vírus de dominação. Ele, então, dela se apropriou, reelaborando-a sob novas bases em *A Arte de produzir efeito sem causa*.

Para discutir essa possessão que a linguagem e, especialmente, a palavra podem exercer sobre nós, Martins, em seu trabalho acadêmico, recorre à perspicácia crítica de um outro estudo sobre essa questão:

O interminável monólogo rodando em nossas cabeças é prova da possessão, e a única maneira de terminá-lo é cortar as linhas de associação pelas quais ele vive, a lógica na qual acreditamos que “b” segue “a” não porque de fato o faça, mas porque nós temos sido agressivamente, invasivamente condicionados a pensar desta forma²⁵. (DOUGLAS, 1998, p. XIV, apud MARTINS, 2014, p. 127)

Uma vez que “a arte” do romance de Mutarelli é justamente “sem causa” prévia, trata-se de um empenho narrativo que vai nessa direção ao se dedicar em romper com esta lógica que determina que o efeito seja decorrente de uma causa, ou que “b”, necessariamente, decorra de “a”, de modo impositivo e alienador.

Burroughs propõe seu *word virus* nesse sentido, para se proteger da possessão, isto é, para se proteger desse condicionamento cultural que nos é impingido pela linguagem. O vírus, em sua ficção, é a própria linguagem que, sem nos darmos conta, se apodera de nossas mentes. O “espírito medonho”, a entidade possessiva que levou o escritor norte-americano a uma vida de luta contra a possessão, era a própria manifestação desse *word virus*, deixando ao autor, em suas próprias palavras, somente uma opção: “Eu não tive escolha a não ser escrever o meu caminho para fora.”²⁶ (BURROUGHS, 1998, p.94 apud MARTINS, 2014, 124).

Burroughs, inclusive, atribuía a causa do assassinato de sua mulher, fato referido pela frase-enigma da narrativa de Mutarelli – “*Heir’s pistol kills his wife. He denies playing Wm. Tell*” –, a este vírus-possessão da linguagem. Este fato,

²⁵ The nonstop monologue running in our heads is proof of possession, and the only way to end it is to cut up the association lines by which it lives, **the logic by which we believe that “b” follows “a” not because in fact it does**, but because we have been aggressively, invasively conditioned to think so.

²⁶ I have had no choice except to write my way out.

que, certamente, é um dos maiores paradoxos de sua atribulada vida, é narrado no prefácio a *Queer* (1952-53), de sua autoria, e reapropriado por Mutarelli nas páginas finais do capítulo *O Espírito Medonho* do Livro II de *A arte de produzir efeito sem causa*:

[...] Bruna passa a desenvolver uma verdadeira obsessão por Burroughs. Com informações que consegue na internet, resume em poucas folhas de seu caderno os oitenta e três anos vividos pelo escritor. Seguindo suas pesquisas, depara quase acidentalmente no prefácio de *Queer*²⁷ o episódio de William Tell narrado pelo próprio Burroughs. (MUTARELLI, 2008, p.205)

[...] “O espírito medonho disparou em Joan para ser a causa.” Ou seja, para manter uma repulsiva ocupação parasitária. Meu conceito de possessão se aproxima mais do modelo medieval que das modernas explicações psicológicas, com sua insistência dogmática de que essas manifestações têm que vir sempre de dentro e nunca, nunca, de fora. (como se houvesse uma diferença nítida entre o interior e o exterior). Falo de uma entidade possessiva definitiva. [...] Em 1939 me interessei pelos hieróglifos egípcios... Sim, os hieróglifos abriram as portas para o mecanismo de possessão. Com um vírus, a entidade possessiva encontrou uma entrada. Essa ocasião foi o primeiro indício nítido que tive de que havia algo em mim que não era eu, e que eu não podia controlar. (BURROUGHS, 1985 apud MUTARELLI, 2008, p.205; destaque nosso)

Neste trecho, a possessão do “espírito medonho” é mais do que a frase-enigma, pois traz com ela toda a teoria de Burroughs sobre a palavra como vírus de controle dos indivíduos, de dentro para fora e vice-versa, por meio dos efeitos de possessão-alienação que provoca. Essa possessão atinge tal intensidade que acaba se materializando na própria narrativa, que se vê invadida pelas palavras do escritor norte-americano.

Fugir dessa linguagem viral – que se transforma, portanto, em instrumento de controle dos seres humanos – é o objetivo de Burroughs com seu *cut up*. Questiona-se então: somos nós que usamos a língua ou ela que nos usa? É nessa direção que Burroughs pensava: aquele que escreve é poderoso, na medida em que pode desarticular as convenções estabelecidas pela língua a fim de provocar novos usos geradores de outros sentidos.

É sobre esse poder da língua que Barthes adverte-nos em sua *Aula* de 1977, no Collège de France em Paris, ao afirmar que o combate a esse “poder

²⁷ *Queer* é um livro de Burroughs escrito em 1952-53 no qual retrata a paixão homossexual de seu alter ego William Lee. Por força de ter sido considerado obsceno para a época, só pôde ser publicado em 1985.

da língua” teria na Literatura, que faz girar todos os saberes sem que nenhum deles possa dominar, a sua aliada:

[...] só resta [a nós], por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (BARTHES, 2007, p. 16)

É preciso, por isso, um contra-dispositivo capaz de desativar esse poder da língua a fim de criar novas possibilidades de uso e sentidos das palavras, o que é bem próprio da “resistência da arte poética”, como fazem Burroughs e Mutarelli. O procedimento do *cut up*²⁸ criado por Burroughs, especialmente na composição de *Naked lunch*, responde a isso. Trata-se de um método de composição que consiste em cortar uma página pela metade; na sequência, na transversal, cortar mais uma vez, de modo que uma página fique dividida em quatro partes. Essas quatro partes, então, ganham nova sequência: a primeira fica ao lado da quarta parte e a terceira fica ao lado da segunda parte. As páginas, evidentemente, podem ser cortadas em mais pedaços, que podem, também, ser dispostos em novas e diferentes sequências, alterando qualquer previsibilidade (BURROUGHS, 2010, 47). As semelhanças com a afasia e o *nonsense*, que também jogam com a surpresa e o imponderável de combinações inusitadas, são notórias. A própria ideia de dobradura da narrativa, na qual o Livro II – *Nonsense* – “dobra-se” sobre o Livro I – *Efeito* – também se associa ao *cut up* de Burroughs.

O trabalho de Ruggieri é significativo para pensarmos o “vírus da afasia” no romance de Mutarelli. Conforme aponta a autora, os vírus geralmente são vários e, por conta disso, não é incomum que a “linguagem militar” usada para falar sobre eles seja sempre no sentido do contágio, como a impedir a penetração de uma praga, a penetração hostil do corpo sadio por alguma coisa ruim, algo que deva ser evitado (RUGGIERI, 2015, p. 1).

A própria ideia de imunidade, ela esclarece, diz respeito primeiramente ao reconhecimento do que é próprio a si ou daquilo que é igual a si. Se, contudo, o vírus sempre se modifica e carrega informações genéticas (e linguísticas,

²⁸ Esse procedimento dos *cut-up* de Burroughs aproxima-se, de certa maneira, dos *cut-outs* de Matisse (1869-1954) nas artes plásticas, que consiste na arte de recorte e colagem de papéis pintados a guache, gerando composições plásticas de formas e texturas imprevisíveis.

segundo Burroughs) de uma espécie a outra, como notou o escritor norte-americano, ele pode ser entendido como “puro código”:

Na *Revolução Eletrônica* eu avento a teoria de que um vírus é uma unidade muito pequena de palavras e imagens. Sugeri agora que essas unidades podem ser ativadas biologicamente para agir como cepas de vírus transmissíveis²⁹. (BURROUGHS, 2010, p. 26)

A linguagem e o vírus são altamente erráticos, imprevisíveis em suas mutações, pois não chegam nunca a constituir uma unidade. Como afirma Ruggieri (2015), ambos são principalmente circuitos abertos, de modo que instauram um regime da permeabilidade, tornando ineficazes as próprias fronteiras do controle, de modo que não há garantias para os seus efeitos. Ao empregar como aparato de controle o imprevisível, um vírus, que é também linguagem, o sistema que se quer total deflagra e coloca à prova a própria noção de controle.

Assim, se Burroughs se vale do *cut up* como dispositivo para combater os automatismos culturais no uso da linguagem, Mutarelli também o faz, desarticulando a língua e o condicionamento do código linguístico por meio de dois contra-dispositivos: a afasia e o *nonsense*.

²⁹ In the *Electronic Revolution* I advance the theory that a virus IS a very small unit of word and image. I have suggested now such units can be biologically activated to act as communicable virus strains.

Considerações finais

Tudo o que apresentamos até aqui nos conduz ao complexo projeto composicional de *A Arte de produzir efeitos sem causa* no que se refere à sua dupla face: a de cunho crítico-social e a estética propriamente dita; se a primeira diz respeito à contaminação do vírus da afasia e dos efeitos que provoca: a perda paulatina da capacidade de fala, a ausência de histórias para contar e a crescente dessubjetivação do sujeito contemporâneo, passivo diante de tantas “possessões” que o alienam de si mesmo; a segunda faz da afasia e do *nonsense* armas para o combate e a resistência ao *status-quo* dos dispositivos de poder, inclusive o da língua e do aparato de alfabetização de escrita e leitura numa só direção – esquerda-direita –, aliada ao princípio lógico da causalidade.

O romance, por sua vez, um gênero literário afeito ao hibridismo, como Bakhtin aponta em seus estudos sobre o plurilinguismo (BAKHTIN, 1988, p.107-133), não fica ileso a esse movimento disruptivo de *A arte de produzir efeito sem causa*, que entra em campo para desativar o modelo de realismo mimético, herança do século XIX, a fim de produzir uma outra espécie de realismo – o *performático*, na denominação do crítico Schøllhammer – um realismo que possa atuar simultaneamente na percepção da realidade nua e crua desse homem no contexto contemporâneo e na sua corporificação na forma romanesca.

[...] estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coerciva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54)

No caso de *A arte de produzir efeito sem causa*, a forma romanesca e gráfica atuam como um único corpo composto pela contaminação de partes não idênticas – diagramas, personagens, enredo, narrador –, no aqui e agora de uma ação performática, que envolve, no mesmo ato de escrita, a leitura e a mostraçõ das cenas, que não representam mas são a sua própria corporificação. São “figuras” vivas que transitam do livro para a vida e vice versa, sem mais fora e dentro; seres de limiar, nesse espaço onde a contingência impera – qualquer coisa pode não-acontecer/acontecer, e o *nonsense* é bem-vindo.

É especialmente em *A vida dos homens infames*, de Foucault (2003), texto ao qual já nos referimos em outros momentos deste trabalho, que encontramos o melhor paralelo com este romance de Mutarelli. Espécie de “antologia de existências”, como afirma Foucault, compõe-se a partir do resgate de documentos dos séculos XVII e XVIII provenientes de arquivos de internamentos em sanatórios, petições aos reis e cartas régias com ordens de prisão etc. e assumem um papel significativo no que se refere ao sentido de autoria e de sujeito, uma vez que os que viveram a experiência relatada – os ditos “homens infames” – não são, no entanto, sujeitos dos relatos dos quais se encontram ausentes.

O encontro com o poder das instituições, como pondera Agamben sobre esse estudo de Foucault, “no mesmo momento em que as deixa marcadas pela infâmia, arranca da noite e do silêncio essas existências humanas que, do contrário, não teriam deixado nenhum vestígio de si” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Foram esses profissionais, funcionários menos graduados, que redigiram esses textos secos e impiedosos e, certamente, esses burocratas “não pretendiam nem conhecer [as vítimas] nem representar; seu único objetivo era marcar a infâmia” (2007, p. 58).

Convém notarmos, logo no início do texto de Foucault, o que ele nos diz sobre seus critérios de seleção das personagens encontradas nos documentos do arquivo e como vão de encontro à grande maioria das personagens, também dessubjetivadas e infames, da literatura mutarelliana:

[...] *Quis também que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as dispusesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que, no entanto, tivessem sido atravessadas por um certo ardor, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia, um excesso na malvadeza, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua própria mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena. Parti em busca dessas espécies de partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto menores elas próprias o são, e difíceis de discernir (FOUCAULT, 2003, p. 4; destaques nossos).*

Para além de tais critérios, Foucault desejava que esses textos mantivessem o maior número de relações possíveis com a realidade. Deveriam, desse modo, ser textos que não somente se referissem ao real mas que nele operassem – que fossem, portanto, uma “peça na dramaturgia do real” (FOUCAULT, 2003, p. 4). Aliás, definição muito apropriada, também, para o “realismo performático” de romances contemporâneos, como este de Mutarelli.

Esta ideia de “dramaturgia do real”, como bem observou Agamben, pode nos auxiliar a compreender as conferências de Foucault sobre o autor, pois é possível que essas vidas infames materializassem, de algum modo, o paradigma da presença-ausência do autor na obra. E é neste ponto que Agamben lança o conceito de gesto autoral, ou seja, aquilo que

[...] continua inexpresso em cada ato de expressão [...] exatamente como o infame, o autor [cada funcionário do arquivo] estaria presente no texto apenas em um gesto, gesto que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central (AGAMBEN, 2007, p. 59)

Isso vai de encontro ao que diz Foucault sobre o autor ocupar “o lugar do morto” no jogo da escrita, ou seja, não se representar efetivamente, porém, assumir o jogo entre desaparecimento/aparecimento nos rastros deixados na escrita. Para Agamben, a ideia de ‘pôr em jogo’ uma vida chama a atenção, não apenas pela acepção dramaturgic, mas sobretudo porque, nesses arquivos da infâmia, o agente – quem põe as vidas em jogo – se mantém “intencionalmente na sombra”.

[...] quem pôs em jogo as vidas? Os próprios homens infames, abandonando-se sem reservas, como Mathurin Milan, ao seu vagabundear, ou Jean-Antoine Touzard, à sua paixão sodomita? Ou então, como parece mais provável, a conspiração de familiares, de funcionários anônimos, de chanceleres e policiais, que levou à internação dos mesmos? A vida infame não parece pertencer integralmente nem a uns nem a outros, nem aos registros dos nomes que no final deverão responder por isso, nem aos funcionários do poder que, em todo caso, e no final das contas, decidirão a respeito dela. *Ela é apenas jogada, nunca possuída, nunca representada, nunca dita — por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma-de-vida.* (2007, p. 60; destaques nossos).

Essa singular ausência-presença como um lugar, ao mesmo tempo, possível mas vazio do autor de um texto, cria, paradoxalmente, um elo com

essas vidas infames, apenas “jogadas” mas não representadas, efetivamente, no discurso que fala delas e por elas. O gesto autoral não resulta, dessa forma, na negação do sujeito, mas na “encenação” de um processo de subjetivação complexo, uma vez que passamos a lidar com um sujeito (ou um autor) que está em todos os lugares e em lugar nenhum, disperso entre indícios e percebido, apenas, quando uma existência (a do próprio leitor) é posta em jogo na escritura.

A encenação performática desse gesto autoral, contudo, enquanto princípio ético da escrita contemporânea, não pode prescindir da materialidade do signo linguístico como uma importante realidade. Afinal, quando o autor se apaga, o que sobra é a linguagem, a literatura em sua carga material, sígnica.

Como enfatiza Agamben, se a morte do autor implica essa escrita vazia e lacônica, é por aí que deve entrar o leitor. Se o autor deve manter-se como uma “borda inexpressiva” (2007, p. 62), é justamente isso que torna possível a leitura. O leitor, de seu lado, tampouco encontra suficiente expressão de si no texto; o que, vale dizer, não mitiga a dimensão ética da experiência leitora, conforme indicou Schøllhammer (2012, p. 138), afetado corporal e afetivamente por esse novo modo do realismo performático de *A arte de produzir efeito sem causa*.

O infame que, focalizado por Foucault, teve sua voz negada pelo poder e pelas leis, é trazido para o primeiro plano no romance de Mutarelli. Ainda que Júnior seja mais visível do que os infames do arquivo de Foucault, de certa forma, como o autor, o narrador e o leitor, ele fica inexpresso na obra, como uma espécie de resistência à representação. Esses lugares vazios dos textos do arquivo e do romance denunciam, por meio da negação dessas vozes infames, uma potência que nos obriga, imediatamente, a questionar: e o que não foi dito? E o que ficou por dizer sobre esses infames?

Assim, é tentadora a ideia de relacionar a afasia à infâmia, não apenas pelo sentido da não-representação do lugar do “morto” – daquele (o autor) que, podendo falar, se priva da fala – no jogo da escrita, mas também etimologicamente, pelo surgimento da palavra afasia, que se dá com base na *afemia*, isto é, aquilo “que é anunciado pela palavra, rumor, boato”, com origem no grego “aphemos, que não fala”, como nos informa José Tonezzi em *Distúrbios de linguagem e teatro* (2007). A afasia, desse modo, pode estabelecer um vínculo com a ideia de infâmia, ou seja, aquele sobre quem há boatos de ter “má

fama”. Eis aqui, então, a possibilidade de vislumbramos uma intersecção instigante que se desloca daquele que não fala para aquele sobre o qual não se fala, o que denota, mais uma vez, as opções éticas e estéticas do escritor que investigamos.

Interessante pensarmos que esse narrador de *A arte de produzir efeito sem causa*, em sua posição de observador e testemunha, que evita deixar os rastros de sua mediação, juntamente com o projeto autoral fundado sobre a afasia e o *nonsense*, apontam para as reflexões de Schøllhammer sobre o realismo performático. Concorrem para isso o “tom de relatório” da narração e seu descompromisso em representar a subjetividade das personagens, à semelhança dos relatos dos infames de Foucault, além da redução delas à coisificação e à exposição ao olhar do outro. Performatiza-se no romance, desse modo, uma cultura midiática cada vez mais centrada em mostrar aquilo que julga ser a “vida real” e o narrador corporifica essa atitude por meio de seu “olho-câmera”, que penetra o ambiente e as personagens, coisificadas pela extrema exposição.

Quanto aos efeitos de real dessa narrativa mutarelliana, podemos observar como o modo de narrar, com esse caráter de “relatório”, contribui para isso ao reduzir, significativamente, as marcas de subjetividade do narrador ou mesmo da personagem. Poderíamos dizer, talvez, que a narrativa gráfico-verbal se instaura como o real na “performance” do próprio ato narrativo, que é o que é: a coisa mesma, dura, colocada à frente do leitor, sem mediação, aparas ou proteções. Trata-se, poderíamos dizer, da “vida nua” de que nos fala Agamben (2004), no aqui e agora do tempo presente da narração, o único que conta. É o agora, sem memória, sem passado e sem deixar rastros para o futuro, a não ser ruínas.

Numa narrativa de enigmas, jogos de ilusão ótica e *nonsense*, como *A arte de produzir efeitos sem causa*, ao lado da dimensão social política e de crítica à possessão do vírus alienador, há também, como dissemos logo de início, a dimensão estética de um projeto de resistência artística e literária por meio de dois dispositivos que atuaram como desativadores tanto da língua – a afasia – como do princípio lógico de causa-consequência – o *nonsense*.

O experimento de Mutarelli tensiona essa relação entre obra-não-obra, no

sentido de mostrar um inacabamento constitutivo, ao ponto que poderíamos nos perguntar: isto é um romance? A composição de *A arte de produzir efeito sem causa* faz questão de apontar para aquilo que foi privado de ser elucidado, para o enigma que, por ser enigma, deve permanecer como tal, isto é, indecifrável, intraduzível, ilegível como os códigos e os diagramas enigmáticos que nem as personagens, nem os leitores, mesmo os críticos, podem decifrar completamente; há sempre um resto, um tanto que ficou nas trevas insondáveis da potência-de-não, da impotência; o que não significa que se abandone a busca e o desejo de lá chegar. A potência do livro, poderíamos dizer, é a potência de *não dizer* as causas dos efeitos da narração, uma potência da privação de tal ato enunciativo. É uma obra potente, nessa linha de raciocínio, portanto, porque ela pode não dizer, por ser constitutivamente afásica e imersa em *nonsense*.

Se, como pensa o filósofo francês Alain Badiou (2002), até mesmo os teoremas matemáticos³⁰ conservam em si algo de inexprimível, a literatura, com sua potência de língua – ao mesmo tempo, impotente, já que ela nunca é perfeitamente apreensível –, deve conter em si o inominável, ou seja, um pensamento impensável (BADIOU, 2002, p.29-42). A afasia certamente se aproxima disso, na medida em que é uma fala (ou mesmo um pensamento) indiscernível, muitas vezes, algo como um grunhido, uma gagueira inscrita no corpo da língua poética, como afirma Deleuze.

Eis a linguagem literária como um “poder de dizer”, uma possibilidade de desativar o dispositivo da língua, constituindo uma ação de caráter estético e político que denuncia, por meio do recurso da afasia (não-fala, não-discurso), a crise da narrativa em nossa sociedade contemporânea.

Em *Arte, inoperatividade e política* (2007a), a hipótese que norteia o ensaio de Agamben é a de que a inoperatividade define a essência da *práxis* humana, bem como a de todo ato criativo. E isso não significa passividade, mas, ao contrário, a resistência à reprodução de padrões dados por meio da desativação de hábitos e automatismos a fim de abrir a percepção para novas formas operatórias. No caso da literatura, trata-se de desativar as funções

³⁰ O autor cita os grandes teoremas de Gödel e de Cantor, matemáticos que, segundo ele, já “assinalaram as aporias do matema”, isto é, do pensamento discursivo, organizado, o pensamento dedutivo.

comunicativas e informativas da língua para dar lugar a novos usos e sentidos possíveis (AGAMBEN, 2007^a, p.39-49). Operação que coube à afasia realizar com maestria.

É essa inoperatividade, essa força provocadora de impasse, como afirma Oliveira em *Arte, estética e política sob o signo da negatividade* (2013), que nos permite desativar a língua (e a própria cultura) de seus automatismos e de seus significados mais comuns, aproximando-nos do *estranhamento* que propôs Chklovski em *A arte como procedimento* (1976, p. 39-56). Criar a singularidade da *visão* ao invés do reconhecimento é o que fazem a arte e a literatura quando propõem novos usos da linguagem, assim como a política e a filosofia quando propõem novos modos de agir e pensar, como defende Agamben. A afasia, portanto, ao imprimir essas rupturas e imprevisibilidades na narrativa é uma estratégia que, de dentro da língua, propõe outros usos e sentidos para ela, tal como o *cut up* de William Burroughs.

É provocativo, ainda, refletir sobre a afasia em *A arte de produzir efeito sem causa* de uma perspectiva político-social, a partir do conceito agambeniano de *infância da linguagem*. Afinal, se a natureza do ser humano é ser sem palavra e sem discurso, a afasia nos abre perspectivas para pensarmos relações entre sujeito, língua e discurso (ou fala). O filósofo italiano nos mostra que a aquisição da linguagem pelo ser humano pode ser entendida como uma passagem da ordem da natureza para a da cultura, o que os animais não necessitam fazer, pois estão, desde sempre, em continuidade com sua natureza. Os seres humanos, porém, nascem já cindidos e precisam se separar da linguagem natural e sair dessa infância da linguagem para se apropriarem do dispositivo do discurso (AGAMBEN, 2008, p.64).

Essa operação de conversão que constitui a subjetividade não se dá sem que haja a intervenção da enunciação, que faz o homem sair da “experiência muda” da infância para adentrar ao discurso, à fala e à história. Essa dimensão de infância da linguagem, tal como uma espécie de a-língua, se relaciona à comunicação sob a condição da afasia, conforme afirma Renata Mancopes: “[...] é língua pura, sem sentido, aos moldes daquilo que ainda não recebeu inscrição, é pré-subjetivo, série de sons que ficam à deriva. Está sem inscrição, portanto não há incidência sobre essa fala e não há sujeito propriamente dito (2008, p.

73).

Essa (des)comunicação afásica, resistindo à significação – tal qual a língua em estado de infância, “língua pura” antes da conversão em discurso, vincula-se à obra de Mutarelli que, ao trazer para o primeiro plano as dificuldades e a infâmia da afasia, provoca uma inoperância de ordem linguística, literária e, inegavelmente, também política.

O problema da afasia que acomete Júnior também diz respeito a uma ruptura entre sujeito e linguagem. Trata-se de algo parecido com o que ocorre com essa “pura língua”, deixada necessariamente para trás, de que fala Agamben. A impossibilidade de Júnior de se comunicar vai desconstruindo a sua subjetividade e sua identidade, de maneira que a personagem, sem conseguir articular seu discurso, vai se tornando cada vez mais anônimo e sem história, numa acirrada crítica ética e política sobre a sociedade e o homem contemporâneo.

No caso de *A arte de produzir efeito sem causa*, o “experimentum linguae” do escritor é aquele de um gesto autoral de inscrever no corpo do romance uma língua estrangeira (uma a-língua, agramatical) dentro da própria língua portuguesa, uma língua que gagueja e desafia os padrões do pensamento lógico-causal, apontando justamente na direção desse lugar potencial e irrepresentável, sem nome e sem palavra, da infância muda e afásica da linguagem, na qual efeitos sem causa são possíveis (AGAMBEN, 2007^a, p. 39-49).

Como vimos, por fim, a desativação das regras discursivas proporcionadas por esta narrativa afásica e impregnada de *nonsense* resulta em dois efeitos paradoxais:

__desativação da linguagem padrão, informativa, levando a novos usos, a uma língua estrangeira – a infância da língua, o *nonsense*, a lógica analógica da criação poética da experiência de privação, ou seja, a impotência da potência (o exercício do não dizer podendo dizer);

__perda da capacidade comunicativa, o homem dessubjetivado que não é sujeito do discurso, não tem história, é homem-animal de vida nua e infame.

Direcionamos a nossa análise do romance em termos de uma reflexão

sobre a afasia, a dessubjetivação, a incomunicabilidade do sujeito contemporâneo e o lugar do morto e da não-representação no jogo da escrita, tanto do autor como do narrador, seu parceiro, no afã da observação estrita. Por outro lado, o aspecto criador da inoperância afásica foi explorado por seu caráter desativador do discurso padrão e da semântica, abrindo possibilidades para novos usos alimentadores do poético.

Trata-se de um lance de outro paradigma de romance (entre a *graphic-novel* e o romance) criador de efeitos de real e estruturado sob o signo do enigma e do *nonsense*. O não-sentido como privação preenhe de potência, e não apenas como ilogicidade e destruição de quaisquer possibilidades de sentidos.

Eis uma obra, enfim, que pode ser considerada como um experimento-limite das possibilidades do gênero romance, na contemporaneidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Trad. Enrique Burigo. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2004.

AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade e política. *IN: Conferências Internacionais Serralves*. Trad. Simoneta Neto, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007b.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História*. Destrução da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Editora UFMG. 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Experimentum linguae*. Trad. Cláudio de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2018.

ANTUNES, UMBACH, MOREIRA. A metonímia do caos contemporâneo em A arte de produzir efeito sem causa. *Litterata*. Vol. 5/1.. Ilhéus: 2015, p. 111-119.

BADIOU, Alan. O que é um poema e o que pensa dele a filosofia. *IN: Pequeno tratado de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 29-42.

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix 2007.

BELLODI, Z., GONÇALVES, M. O formalismo russo. *IN: Teoria da Literatura Revisitada*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005, p. 112-122.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLUME, R. *A narrativa de Kafka nas bordas do non sense. Fragmentos*, n. 26. Florianópolis, 2004, p. 09-20.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Ed. Arcádia, Portugal, 1980.

BURROUGHS, W. *Revolução eletrônica*. – 3ª ed. – Trad. José Augusto Mourão – São Paulo: Passagens, 2010.

BURROUGHS, W. *Almoço nu*. 1ª ed. Trad. Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. *In.*: EIKHENBAUM, B e outros. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

COUDRY, Maria. *Diário de Narciso: discurso e afasia: análise discursiva de interlocuções com afásicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COUDRY, M. A linguagem em funcionamento na afasia. *Letras de hoje*. V. 36. N. 3, 2001, p. 449-455.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *IN: Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

FOUCAULT, M. O que é um autor? *IN: Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001, p. 264-298.

FOUCAULT, M. O filósofo mascarado. *Entrevista ao jornal Le Monde*, 1980. Disponível em: <http://www.lite.fe.unicamp.br/papet/2002/fe190d/texto08.htm>. Acessado em 01/11/2019.

GAGNEBIN, J. Marie. Não contar mais? *IN: História e Narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999, p. 55-72.

GAGNEBIN, J. M. Prefácio. Walter Benjamin ou a história aberta. *IN: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GENETTE, Gerard. Fronteiras da Narrativa. *In: Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 265-284.

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. *IN: Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 2010.

LACAN, JACQUES. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of Nonsense*. The intuitions of Victorian Nonsense Literature. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

LIMA, Felipe. *O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico nas obras de Lourenço Mutarelli*. Dissertação de Mestrado. UERJ. 2014.

MACHADO, Irene. *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.

MARTINS, Rafael. *A imagem da palavra: a representação sob o signo da Esfinge em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. Dissertação de Mestrado. UFMG. 2014.

MANCOPEDES, Renata. *A experiência de si na afasia: o sujeito nos limites da linguagem*. Tese de Doutorado. UFSC. 2008.

MATOS, Olgária. *O mal-estar na contemporaneidade: performance e tempo*. 10/09/2008. Disponível em:
<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=38&id=45>
9 Acessado em 03/11/2019.

MUTARELLI, L. *A arte de produzir efeito sem causa*. Companhia das Letras, 2008.

MUTARELLI, Lourenço. *O natimorto: um musical silencioso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUTARELLI, L. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Da imaterialidade na narrativa contemporânea. IN: OLIVEIRA, M.; PALO, M. (orgs.). *Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade*. São Paulo: Educ, 2016, p. 59-77.

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 de mestrado. Curitiba, UTFPR, 2008.

RAMOS, Graziela. *O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli*. Dissertação de Mestrado. UEAM. 2015.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Ed. Almedina. Coimbra: 2018.

RUGGIERI, M. Os vírus de William Burroughs. *Anais eletrônicos da Abralic - XIV Congresso Internacional Fluxos e Correntes: Trânsito e Traduções Literárias*, Belém (PA), 2015. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456106641.pdf (Acesso em 29/02/2020).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral / Ferdinand de Saussure*; organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye; com colaboração de Albert Riedlinger. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein – 27. Ed. – São Paulo, Cultrix, 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *IN: Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, 2012, p. 129-148.

SIGMUND, Freud. *Afásias: sobre a concepção das afásias; As afásias de 1891 / Sigmund Freud, Luiz Alfredo Garcia-Roza*; Trad. Renata Dias Mundt. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SIQUEIRA, Carlos Eduardo. O retorno do sujeito lírico: desapossamento, dispersão e alteridade. *Fronteiraz*. N. 13, São Paulo: 2014, p. 137-151.

SILVA, Damásio. *Da prosa marginal à literatura underground de Lourenço Mutarelli: O cheio do ralo*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2014.

TEIXEIRA, Napoleão. Afasia pós-traumática. *Arq. Neuropsiquiatria*, vol.6, no.1. São Paulo, 1948. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0004-282X1948000100005#back1 (acessado em 15-jan-2020).

TODOROV, Tvetan. Análise estrutural da narrativa. *IN: As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TONEZZI, José. *Distúrbios de linguagem e teatro: o afásico em cena*. São Paulo: Plexus Editora, 2007.

TIGGES, W. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

VIEIRA, A., ROAZZI, A., QUEIROGA, B., ASFORA, R., VALENÇA, M. Afasias e áreas cerebrais: argumentos pró e contra à perspectiva localizacionista. *IN: Psicologia: Reflexão e Crítica*. Vol. 24, no.3. Porto Alegre, 2011, p. 588-596.

Entrevistas

Entrevista de Lourenço Mutarelli no Itaú Cultural (São Paulo) em 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=81CufJ_Ty74> Acessado em: 21-out-17.

Entrevista de Lourenço Mutarelli para o canal da Companhia das Letras no YouTube em 2009. Disponível em:
https://www.youtube.com/results?search_query=a+arte+de+produzir+efeito+se+m+casusa.

Entrevista de Manuel da Costa Pinto com Lourenço Mutarelli na Biblioteca de São Paulo (BSP) em 2014. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=9nTmXY7cG7A>> Acessado em: 21-out-17.

Entrevista de Lourenço Mutarelli para a revista eletrônica Ide. A estranha arte de produzir efeito sem causa. 2008. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026 Acessado em 01/11/2019.

Filmografia

NAKED LUNCH (trad. Mistérios e Paixões). Direção: David Cronenberg. Produzido por: Jeremy Thomas. Baseado na obra de: William Burroughs. 1991.