



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Brayan de Carvalho Bastos

**A conspiração da palavra e/ou a linguagem perturbada na escrita de**

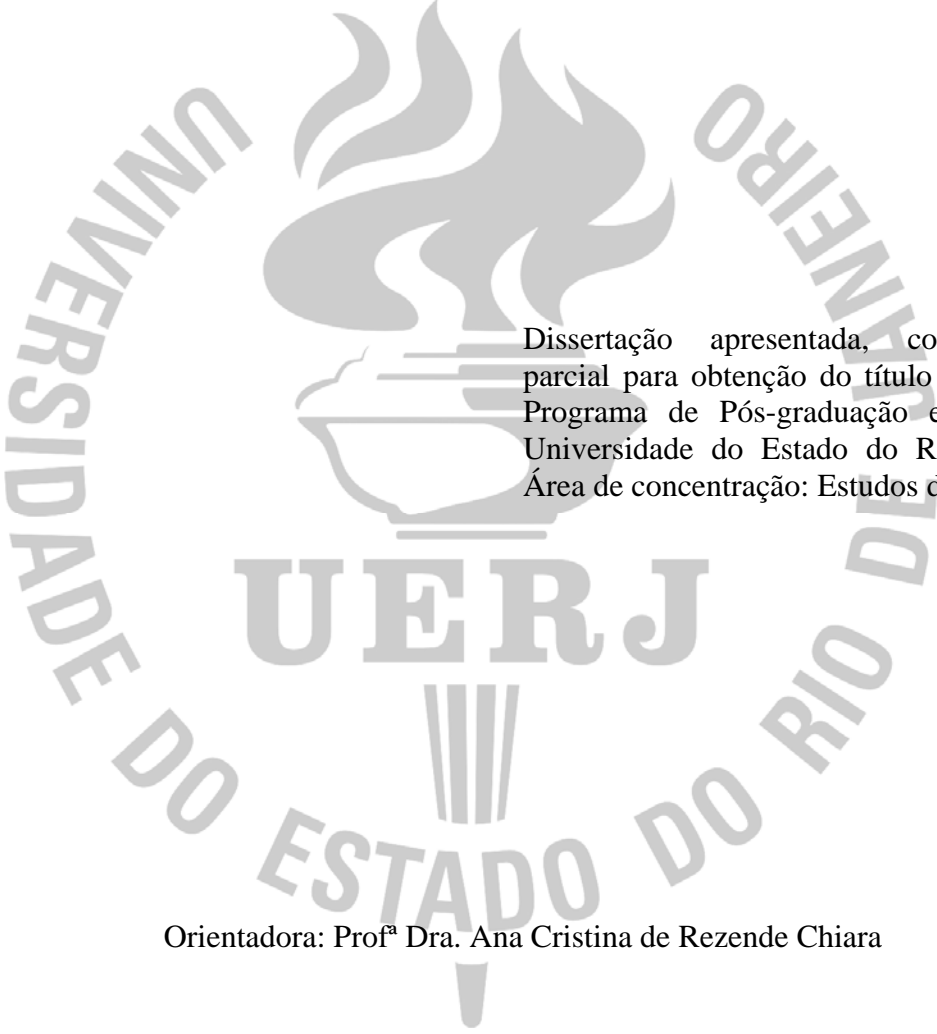
**Lourenço Mutarelli**

Rio de Janeiro

2019

Brayan de Carvalho Bastos

**A conspiração da palavra e/ou a linguagem perturbada na escrita de Lourenço  
Mutarelli**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M992 Bastos, Brayan de Carvalho.  
A conspiração da palavra e/ou a linguagem perturbada na escrita de  
Lourenço Mutarelli / Brayan de Carvalho Bastos. – 2019.  
112 f.: il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Mutarelli, Lourenço, 1964- - Crítica e interpretação – Teses. 2.  
Mutarelli, Lourenço, 1964-. A arte de produzir efeito sem causa – Teses. 3.  
Ciências ocultas na literatura – Teses. 4. Norma linguística – Teses. I.  
Chiara, Ana Cristina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto  
de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Brayan de Carvalho Bastos

**A conspiração da palavra e/ou a linguagem perturbada na escrita de Lourenço  
Mutarelli**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 21 de março de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo dos Santos  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Mário Bruno  
Instituto de Letras – UERJ

Rio de Janeiro

2019

There's a devil crawling along your floor  
And he's old and he's stupid and he's hungry and he's sore  
And he's lame and he's blind and he's dirty and he's poor  
(how much longer?)

*Nick Cave*

## AGRADECIMENTOS

À Profª Dra. Ana Chiara, pela confiança e pela parceria de orientação que dura desde a especialização, cerca de cinco anos atrás, tendo me aceitado mais uma vez como orientando em um momento tão difícil pelo qual passava a universidade; além disso, devo agradecer por todas as aulas extremamente provocativas e desafiadoras, pelo carinho e pelos conselhos, recomendações, dicas e a disponibilidade em ouvir, ler, acompanhar o desenvolvimento do texto e da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Mario Bruno, componente da banca, pelas brilhantes aulas de alta voltagem filosófica durante o curso de mestrado e por me apresentar leituras, ideias e autores sem os quais certamente esta dissertação não existiria.

Ao Prof. Dr. Marcelo dos Santos, componente da banca, pelas saudosas aulas no curso de especialização, em que trouxe à tona as cores e os odores de uma literatura visceral, que de alguma forma me acompanha nesta pesquisa.

Aos colegas de mestrado, por tantas conversas e trocas saudáveis e profundas, contribuindo de maneira direta ou indireta para o desenvolvimento do trabalho, mas em especial a parceria firmada ao longo destes dois anos com Samanta, que me auxiliou com livros, ideias, provocações e principalmente com a sensibilidade que qualquer ser humano deveria possuir.

A todos os professores e demais profissionais da UERJ, concursados e terceirizados, mesmo aqueles que não tive a oportunidade de conhecer, pelo trabalho exercido apesar de todos os contratempos e o diário cambaleio de um país e de um estado em crise financeira, política, ética e, principalmente, civilizacional.

Por fim, agradeço a Maria José, minha mãe, uma sacerdotisa pagã profunda conhecedora da natureza e das palavras; Waldemar, meu pai, um sábio adivinho atento e diligente em sua missão; Mary Anne, minha irmã, uma alquimista que conhece e domina as artes da transferência de energias entre os corpos; e Sarah Cristina, minha namorada, a grande bruxa que me acompanha nas artes mágicas com o encantamento da sua lealdade.

## RESUMO

BASTOS, Brayan de Carvalho. *A conspiração da palavra e/ou a linguagem perturbada na escrita de Lourenço Mutarelli*. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

Esta dissertação busca o estudo das possíveis conspirações contidas nas palavras da obra romanesca do escritor brasileiro Lourenço Mutarelli, a partir do romance *A arte de produzir efeito sem causa*, mas descrevendo uma leitura diagonal por toda sua produção literária, desde *O cheiro do ralo* até seu livro mais recente, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*. São, portanto, oito romances estudados, contudo sem que a pesquisa pretenda esgotar a temática de qualquer um deles, dedicada a investigar um eixo que se desdobraria por todas essas obras. Nesse sentido, a noção de conspiração representaria, em sua escrita, uma força oculta que cada texto pode carregar, produzindo consequências devastadoras sobre os modos de organização da realidade: haveria, nas palavras, a capacidade de alterar ou produzir um novo estado de coisas? No plano das obras, essa potência se manifesta através de processos internos aos universos dos romances – seus personagens, enredos e mesmo as decisões de estilo empregadas por Mutarelli – e pela profusão de conexões perturbadoras estabelecidas com outros textos, autores e saberes, o que contribui para a formação de um corpo teórico orgânico implicado nas próprias narrativas (Spinoza, Nietzsche, Deleuze, Derrida, Lévi, Benjamin), produzindo uma construção simbólica própria do autor no universo fechado de cada romance e ao mesmo tempo aberto no contexto de sua produção. Optou-se por uma construção de dissertação estruturada a partir da sequência de cartas do tarô (sugerida em *O natimorto*, do autor, como paradigma de leituras) como forma de encetar leituras não decifratórias, mas criptográficas. Com isso, a dimensão simbólica aberta e preñe de significados e a presença de elementos da cultura pop e opções estético-formais adotadas pelo autor promovem o encontro de cada romance com uma dimensão conspiratória e, em certo sentido, demoníaca da realidade ficcional. Assim, na articulação dos romances a textos teóricos de naturezas diversas, testa-se a hipótese de uma estética voltada para o entendimento do fazer literário como uma conspiração contra a linguagem instituída.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli. Linguagem literária. Ocultismo. Teoria da conspiração.

## ABSTRACT

BASTOS, Brayan de Carvalho. *The conspiracy of the word and/or the disturbed language in the writing of Lourenço Mutarelli*. 2019. 112 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

This lecture investigates the study of the possible conspiracies contained in the words of the fictitious work of the Brazilian writer Lourenço Mutarelli, starting by the novel *The art of producing effect without a cause*, but drawing a transverse reading by all of his literary work, since *Drain's smell* until his latest novel, *The eldest son of God and/or Book IV*. So, there are eight novels being studied, although the research doesn't try to run out the themes of any of them, dedicated to investigate a main point that may be unfolded by all these books. In this sense, the notion of conspiracy would indicate, in his writing, an occult force that each text might carry, producing wasting consequences over the ways of arranging the reality: would there be, in words, the power of transform or produce a new state of things? In the plane of the books, this strength expresses itself by internal processes to the universe of all novels – his characters, plots and even the style decisions applied by Mutarelli – and by profusion of disturbing connections settled with other texts, authors and knowledges, what contributes to the formation of an organic theoretical body implied in the narratives themselves (Spinoza, Nietzsche, Deleuze, Derrida, Lévi, Benjamin), creating a own symbolic construction in the closed universe of each novel and, at the same time, open in the context of his work. It was decided that the lecture would be built from the sequency of the Tarot cards (suggested in *The stillborn*, from the author, as a reading pattern) as a way of enter upon not decipherer readings, but cryptographic. With it, the symbolic dimension opened and pregnant of meanings and the presence of pop culture elements and aesthetic-formal elements adopted by the author promote the meeting of each novel with a conspiratorial and, in a certain way, demonic dimension of fictional reality. Then, with the links between the novels and theoretical texts of different types, it testifies the hypothesis of an aesthetic work pointed to the understanding of the literary doing as a conspiracy against the established language.

Keywords: Lourenço Mutarelli. Literary language. Occultism. Conspiracy theory.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
1	<b>DA CONSPIRAÇÃO.....</b>	<b>14</b>
2	<b>A GRANDE ENTIDADE.....</b>	<b>17</b>
3	<b>DENTRO-E-FORA.....</b>	<b>18</b>
4	<b>DAS ENTRANHAS.....</b>	<b>22</b>
5	<b>O MENINO CHORANDO.....</b>	<b>28</b>
6	<b>BOCA BURACO BUNDA CU.....</b>	<b>29</b>
7	<b>CAOSALIDADE.....</b>	<b>34</b>
8	<b>ROSA E AZUL.....</b>	<b>41</b>
9	<b>O TEXTO É UM CORPO.....</b>	<b>42</b>
10	<b>FALÊNCIA MÚLTIPLA DOS CÓDIGOS.....</b>	<b>46</b>
11	<b>PARÁBOLA.....</b>	<b>54</b>
12	<b>QUANDO EU ERA VIVO.....</b>	<b>55</b>
13	<b>SORAN.....</b>	<b>61</b>
14	<b>GAROTA COMENDO PÁSSARO (O PRAZER).....</b>	<b>70</b>
15	<b>O DIABO.....</b>	<b>71</b>
16	<b>QUA'KA NAAT.....</b>	<b>78</b>
17	<b>O DEUS QUE A MAIOR PARTE DOS HOMENS ADORA.....</b>	<b>84</b>
18	<b>O VALE DA SOMBRA DA PALAVRA.....</b>	<b>85</b>
19	<b>NO PRINCÍPIO ERA O VÍRUS.....</b>	<b>92</b>
20	<b>O MEDO É A CONVERSÃO DA FÚRIA QUE PROCURO ESCONDER.....</b>	<b>100</b>
21	<b>XIPETOTEQUISMO.....</b>	<b>101</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>106</b>

## INTRODUÇÃO

Na disposição das cartas  
do tarô,  
deve-se iniciar  
com o Louco,  
o Bobo.

A carta sem número.  
Um homem vaga sem rumo,  
seguido por um cão  
que late a seus pés.

O Louco  
carrega uma trouxa nas costas  
e vaga. (MUTARELLI, 2009b, p. 71)



Ainda está para ser escrito o texto que conseguirá dar a Lourenço Mutarelli um loteamento apropriado no terreno da literatura brasileira. Não se trata de reconhecimento por sua obra, visto que o autor já coleciona uma série de elogios leigos e especializados, elevados a diversas potências graças às adaptações teatrais e cinematográficas de boa parte de seus escritos; o próprio Mutarelli, sua *persona* de artista, não se deixa esquecer facilmente, ocupando os mais variados campos midiáticos com sua figura lacônica e algo melancólica, atributos que o transformaram inclusive em ator, para além de suas já notórias atividades de escritor, quadrinista, roteirista e dramaturgo.

O que falta ser dado a sua obra é um nome que faça jus à originalidade de sua existência no universo literário brasileiro, tão marcado por uma histórica apologia de certo tipo de registro realista nas formas romance e conto – das quais Mutarelli apenas se vale da primeira. Claro está, contudo, que não se trata de um autor propriamente realista, levando em consideração todas as características formais e estilísticas que fazem do escritor em questão um personagem “exótico”. No entanto, é injusto recorrer à resposta fácil de que o autor seria um típico pós-moderno, para quem as definições precisas seriam apenas uma redução da obra à categorização estanque, sem compromisso com o discurso tal como se apresenta. Muito menos faz sentido sua aproximação com qualquer das tendências recentes da literatura em geral, dentre as quais se destacam a autoficção, a distopia, os arroubos ensaísticos ou o mero exercício da transgressão como último recurso da falta de perspectiva de se estabelecer uma obra sólida ao gosto da modernidade<sup>1</sup>. Lourenço Mutarelli não possui romance de formação nem romance de tese; não dialoga abertamente com as conquistas ou os impasses de escolas e

<sup>1</sup> uma contundente análise a esse respeito pode ser encontrada em Perrone-Moisés (2016).

vanguardas literárias ou artísticas dos séculos passados; também não advoga a necessidade de estabelecer novos parâmetros para a literatura e não pretende ser vanguarda; não escreve em *oposição a*, nem em franca *adesão a*; como, então, encará-lo?

Esta dissertação pretende responder, em parte, essa indagação. Seu eixo investigativo passa pela observação de um aspecto específico em seus romances, característica que o autor replica em basicamente todos os livros publicados até o ano de 2018 e que parece ser um de seus principais interesses como escritor. A questão que mobiliza todo o trabalho aqui reunido gira em torno das palavras, não enquanto matéria-prima do autor, mas nos usos que possuem no plano interno de seus textos, isto é, na maneira como seus personagens se relacionam com elas. Não são poucos os tipos escritos por Mutarelli que manifestam certa relação de estranhamento com as funções, os usos e os efeitos das palavras quando proferidas ou registradas visualmente. Muitas vezes, essa convivência sequer faz parte da espinha dorsal do romance, como *leitmotiv* da obra, mas continua presente e, acredito, determinante na maneira como as demais peças se encaixam no mosaico de situações e referências exploradas pelo escritor.

Dessa percepção, o passo seguinte é levantar a questão central, que automaticamente se desdobra em questões análogas: o que pode significar uma palavra em uma obra de Lourenço Mutarelli? Que capacidades possui no plano interno de seus romances? Existe algo além da palavra, embutido ou encrustado nela – e, se existe, o que é?

O século XXI é o século da depressão, da ansiedade, das síndromes, das disfunções, dos distúrbios, do adoecimento mental em geral; não há precedentes, na história da humanidade, de uma época tão profundamente marcada por tantas chagas psíquicas imbricadas no campo social e na paisagem humana como um todo – desdobramento natural do saber médico pós-freudiano ou não, o fato é que as relações sociais, políticas e culturais de nosso tempo se mostram extremamente tóxicas, eivadas de traumas e neuroses de todo tipo, cujo sofrimento pode ser individual ou coletivo. Mutarelli não apenas é um escritor *nesta* época, mas principalmente um escritor *desta* época, com uma obra-diagnóstico atravessada por sintomas os mais representativos do mal de que padecemos.

Outrora diagnosticado com bipolaridade e depressão, Mutarelli é – ou foi, até pouco tempo atrás – viciado em medicamentos antidepressivos tarja preta, considerando a si mesmo um hipocondríaco; outra de suas manias ou dependências é o álcool, a quem o autor chama jocosamente de remédios “fitoterápicos”. Embora muitas vezes tenha confessado que seu trabalho é sua principal válvula de escape desses demônios com quem tem de conviver diariamente, a investigação aqui proposta lança o olhar sobre os romances de forma a projetá-

los para além de um exercício de expurgação operada pelo autor, mais interessada em descrever os resultados estéticos desse empreendimento, bem como suas problematizações possíveis.

Por essas razões, a palavra ganha atenção especial neste trabalho. Apesar de uma relação displicente com elas, nós frequentemente atribuímos às palavras um potencial maior do que o de meramente significar algo no mundo. Dessa crença derivam a rejeição aos palavrões, a censura de nomes considerados profanos, o desespero relativo a determinados atos de fala, a confiança desmedida em sentenças cujo conteúdo se pretende motivador, toda uma sorte de enunciados que são aceitos ou repelidos, dada a sua capacidade de produzir ou modificar a realidade.

Nos romances de Mutarelli, esse comportamento é um dos fatores que busquei compreender, sem, no entanto, ignorar o fato de que há processos ainda mais sutis e aparentemente inofensivos povoando seus enredos. É como se, ao proferir uma palavra, invariavelmente estivéssemos lançando sobre o real uma força contra a qual somos incapazes de lutar, mas permanecemos inocentes em relação a isso. Daí o caráter conspiratório que possuem, porque se apresentam como entidades meramente linguísticas, quando na verdade ocultam sua verdadeira face: o que carregam consigo é mais do que somos capazes de suportar.

Podem as palavras produzir as doenças? Não me faço essa pergunta buscando entender se há alguma relação entre o câncer e as palavras, por exemplo. O interesse não está em saber se o ato de proferir estes ou aqueles vocábulos é, de fato, capaz de provocar algum mal em seu aspecto clínico; mais do que isso, interessa a mim entender o que está em jogo no repertório de palavras que executamos e trocamos ininterruptamente, se esse é um jogo sadio, se não estamos nos cercando de conteúdos nocivos a todo o tempo, se o adoecimento generalizado não pode ser efeito de redes de significação que estabelecemos e estamos mantendo vivas, a despeito da estabilidade psíquica de nossas próprias vidas.

Despreocupado com o uso instrumental da palavra na fabricação do texto literário, porém profundamente intrigado com seu potencial nos enredos propostos por Mutarelli, julguei necessário que a pesquisa obedecesse a um registro textual o mais transparente possível, sem ignorar o fato de que não se pode fugir de certa opacidade inerente à linguagem humana. Assim, o estilo empregado ao longo da dissertação representa um passo atrás na performance acadêmica – embora em muitos momentos esse comprometimento tenha falhado – e busca desde já ser uma antítese ao próprio percurso do trabalho, que progressivamente vai

absorvendo os diversos caminhos apresentados por Mutarelli a cada livro, desdobrando o tema e seus subtemas em uma escala ascendente de complexidade.

Esse afrouxamento também é levado adiante na estruturação formal do trabalho, que substitui a lógica da sequência de capítulos por uma coleção de micro ensaios relativamente independentes, em que os aspectos teóricos e as análises das obras são apresentadas de forma intermitente e cuja articulação pode ser feita pelo leitor. O principal interesse em estabelecer essa condução é a criar a possibilidade de encenar um jogo de cartas em que cada ensaio, se somado a outro, promove um encontro conceitual distinto dos demais, ainda que participem do mesmo “baralho”. A inspiração direta para imprimir ao trabalho essa disposição de leitura é o próprio Mutarelli, mais precisamente a abordagem do Tarot no romance *O natimorto*.

Neste livro em questão, o personagem principal organiza sua rotina em torno dos maços de cigarro que compra diariamente. Fumante compulsivo, O Agente garante a cada manhã um novo maço de cigarro, que sempre traz no verso uma imagem associada aos males provocados pelo consumo daquela droga. Para esse personagem, entretanto, a imagem contida nesses alertas ultrapassa a mera condição de aviso e se apresenta a ele como um arquétipo, tais quais os arcanos maiores do baralho de Tarot, carregando consigo mensagens cifradas sobre sua sorte e seu destino. Assim como ele, busquei ler as cartas do Tarot como estruturas simbólicas das próprias questões propostas por Mutarelli em seus romances<sup>2</sup>, e essa decisão foi imprescindível para que a organização do trabalho fosse justificada em forma de pequenos ensaios – cada um deles, portanto, dialogando com alguma dessas cartas, e todos dialogando entre si.

A disposição dos ensaios obedeceu a uma ordem numérica crescente, começando pela carta I do Tarot (“O Mago”) e terminando na carta XXII (“O Mundo”). Habitualmente, a carta sem número, conhecida como “O Louco”, costuma ser apresentada como a vigésima segunda, mas decidi interpretá-la de outra forma. Alguns estudiosos do Tarot admitem a possibilidade de entender esse personagem específico como o retorno ao ponto de partida da jornada espiritual, o início de um novo ciclo<sup>3</sup>. Ao abandonar a narrativa das cartas apoiada nos números que as identificam, “O Louco” põe em evidência o caráter da espontaneidade em se lançar novamente ao desconhecido, representando o início de um novo ciclo, a aceitação de um novo desafio pela frente. Por esta me parecer uma característica imprescindível para a realização de uma tarefa da envergadura de uma pesquisa acadêmica – entusiasmo,

---

<sup>2</sup> “Simbolicamente os arcanos do Tarot são um cofre onde se depositou um tesouro espiritual. A abertura desse cofre equivale a uma revelação. A tarefa iniciática consiste em unir os fragmentos até recuperar a unidade” (JODOROWSKY; COSTA, 2004, p. 40), em tradução minha direto do espanhol.

<sup>3</sup> Cf. Nichols (2007); Jodorowsky; Costa (2004); Houdouin (2013).

impetuosidade, abertura para o novo, vontade de experiência, necessidade de abraçar os riscos –, propus que esta fosse a carta de abertura do trabalho, em que é apresentado o horizonte a ser percorrido nas próximas seções, do início ao fim, de maneira cíclica.

Todas as decisões anteriores – isto é, o registro mais despojado de linguagem, a estruturação do trabalho em seções de conteúdo ensaístico e a interlocução intencional com a lógica do baralho de Tarot, sem obviamente estar sujeito às simbologias restritas, mas aceitando uma restrição interna – invariavelmente criaram uma nova empreitada metodológica fundamental para garantir a precisão teórica típica de um trabalho acadêmico. Nesse sentido, o propósito definido para a incorporação dos conceitos e dos autores teóricos obedeceu a um interesse em grande parte autógeno aos romances estudados; em outras palavras, praticamente toda discussão teórica se dá a partir de algum autor ou conceito explorado, mencionado ou sugerido em seus próprios livros. Leitor voraz e versátil, Mutarelli escreve como quem compartilhasse com seus leitores sua própria visão de mundo, seus afetos literários e filosóficos, seus interesses de pesquisa e leitura. Seus livros são, portanto, uma espécie de inventário particular de referências<sup>4</sup>, de cultura pop a textos obscuros, e a partir dessa coletânea fornecida pelo autor é que estabeleci os diálogos teóricos desenvolvidos ao longo das seções que compõem o trabalho.

Dado o caráter de relativa independência que cada ensaio possui, o desenho teórico precisou ser igualmente fragmentado para atender às demandas práticas do texto. Cada seção, portanto, se fundamenta em ideias que lhe são convenientes, isto é, que executem de maneira efetiva o programa daquele texto específico. Com isso, alguns autores são revisitados à medida que suas ideias ainda pareçam úteis ao aprofundamento daquele tópico particular, enquanto outros são mobilizados apenas uma vez em todo o trabalho, posto que sua contribuição se dirige a apenas uma das chaves de leitura propostas ao decorrer das seções.

Trata-se, então, de um trabalho descentrado? Em certa medida, sim. Não há, por exemplo, um autor ou conceito que seja estatisticamente predominante no desenvolver das ideias, apesar de algumas repetições já anunciadas. Tampouco há um problema teórico central a ser resolvido, exceto – e não se pode considerar isto um problema propriamente teórico em sua natureza – o que chamo de conspiração da palavra, que é o centro gravitacional ao redor dos quais todas as outras perguntas orbitam, mas não necessariamente dela derivam. Em vez

---

<sup>4</sup> em *O cheiro do ralo*, uma passagem ratifica esse compromisso: “Penso em escrever um livro só com as frases que um dia grifei. Tornar meu o que não era meu. Tornar meu o que adquiri (MUTARELLI, 2011a, p. 157)

de um fio que se desenrola, uma rede que se tece; no lugar da desconstrução de um todo estável, a estabilização de uma linguagem perturbada a partir dos fragmentos, dos espólios.

## 1 DA CONSPIRAÇÃO

(...) O Mago

é o emblema  
do homem  
no caminho da evolução  
em direção da sabedoria.

Com o Mago  
iniciam-se  
os pequenos mistérios.

Primeira fase do baralho:  
caminhos iniciáticos. (MUTARELLI, 2009b, p. 73)



Há muitos diálogos viciosos nas obras de Lourenço Mutarelli. São frases que se repetem, primeiro numa afirmativa e depois em forma de pergunta, às vezes alternando os personagens ou na voz de uma mesma pessoa em mais de um momento, perguntas metalinguísticas, fáticas, perguntas sobre o sentido de outras perguntas, afirmativas que negam afirmações anteriores quando deveriam confirmá-las, sentenças que avançam no texto e que, no entanto, dão a impressão de um tempo enclausurado numa repetição que esvazia e recompõe os conteúdos em trânsito. A comunicação entre as personagens dos romances e das peças teatrais, não importa a intimidade que possuam entre si, parece sempre escapar em algum momento, e a palavra, mais do que representar uma falta, é um interdito, uma cifra, uma sombra entre eles.

Em um desses diálogos, travados entre o personagem Júnior, protagonista do romance *A arte de produzir efeito sem causa*, e um porteiro do prédio em que mora, o motivo da conversa gira em torno do portão de acesso ao edifício. Júnior está do lado de dentro, porém toca o interfone do lado de fora, colocando o braço através da grade, para que o porteiro possa destravá-lo. Quando o porteiro surge em cena, ocorre a seguinte troca:

- Vai sair?
- Eu só toquei porque não tinha você.
- Então não vai sair?
- Não, quer dizer, vou. Só estou falando isso para você não pensar que estou do lado de lá chegando. Para não pensar que toquei para entrar. Entendeu?
- O senhor já está dentro. Por que eu ia pensar isso?
- Não é isso. É que eu toquei de fora, entendeu?
- O senhor vai ou não vai sair?
- Vou.

O porteiro aciona o botão que destrava a saída. Júnior, por um momento, parece ausente e permanece ali parado, olhando confuso para o porteiro.



– Ou o senhor sai ou o senhor entra. É perigoso deixar o portão aberto.  
(MUTARELLI, 2008a, p. 163)

A situação, aparentemente banal, pode ser tomada como representativa de uma constante em toda a literatura de Mutarelli: o lugar ocupado por Júnior, dentro e fora, permite que os portões fiquem abertos e o perigo se instale. Aqui, “dentro e fora” é uma condição existencial, um epíteto, um deixar-se-estar fronteiriço, seja “dentro” e “fora” a razão e a loucura, o sentido e a incoerência, a forma e o conteúdo, o palavrório e a literatura. Por estar sempre “dentro e fora”, perdemos os referenciais constitutivos desses lugares, restando-nos apenas aceitar a coexistência desses dois universos antitéticos atravessando o campo simbólico de todo o texto. Júnior é aquele que não sai e não entra, o que está e não está, um Bartleby incapaz de formular “a fórmula de sua glória” (DELEUZE, 2011, p. 91).

Se, na leitura deleuzeana, Bartleby instaura uma ordem linguística agramatical de recusa ao sistema, criando em seu entorno uma zona de indeterminação social, Júnior é aquele que não alcança domínio algum ao redor de si. A mencionada fórmula do personagem de Melville – “*i would prefer not to*” – indicaria, nessa chave, a construção de uma sentença representativa de uma singularidade existencial capaz de desarticular a instituição da linguagem como uma série de convenções e reproduções de uma ordem estabelecida. Trata-se, nesse aspecto, de um viés ideologizante da linguagem, apropriado por Deleuze para engendrar, por meio de Bartleby, perfurações semióticas em defesa de uma “enunciação coletiva que já não depende da história literária e preserva os direitos de um povo por vir ou de um devir humano” (DELEUZE, 2011, p. 117).

O que pretendo defender nas próximas seções é que não há um “povo por vir” nas obras de Mutarelli. O universo particular de seus romances poderia ser lido também como a dissolução de uma ordem estabelecida sem, contudo, construir as linhas de fuga e os fluxos descodificados tão caros ao pensamento esquizo de Deleuze e também de Félix Guattari. Sem reduzir sua produção literária a uma interpretação unívoca, a proposta deste trabalho é investigar a força centrípeta da escrita de Mutarelli, entendendo seus romances como pontos focais de uma intensidade contínua que afeta o mundo interno das personagens e das obras, tanto nos enredos quanto na própria fabricação dos textos, sempre experimentais.

No caso específico de *A arte de produzir efeito sem causa*, Júnior é um personagem inteiramente afetado por essa força, e isso fica evidente não apenas em seu arco narrativo no romance, mas principalmente na afetação que o próprio texto manifesta, sempre colado a sua subjetividade apesar de se desenvolver em terceira pessoa. O embaralhamento é parte da

estratégia: o narrador não é o personagem, mas sofre com estas alterações provocadas pelos eventos do enredo, de modo que o registro textual fica mais parecido com Júnior do que com essa entidade imaterial e impassível chamada narrador. Há uma falência múltipla dos códigos<sup>5</sup> na literatura de Mutarelli, e essa é uma das propostas secundárias da dissertação, a ser investigada mais adiante.

De volta à cena: o preciosismo semântico da discussão travada entre Júnior e o porteiro escancara uma problemática frequente nos textos do autor: a de uma capacidade da palavra de conspirar contra seus personagens, isto é, de aparecer para eles como o principal desafio a ser enfrentado em diversas situações banais, mas que atravessam seus falantes e determinam fatalmente suas vidas. Nada complica mais seus personagens que a relação perversa que as palavras mantêm com as coisas, e muitas vezes a dificuldade de encaixar um significado para um significante em determinado contexto é o estopim para o colapso de todo o enredo proposto. A saturação desse processo é a condição para que toda a literatura de Mutarelli se mantenha constantemente fraturada por essa energia conspiratória dos signos. “O Mago” desse jogo é o próprio autor: é ele quem guarda os portais e permite que, por meio de sua obra, os segredos iniciáticos da conspiração e da perturbação sejam oferecidos como caminhos a serem percorridos.

---

<sup>5</sup> ver seção **X A RODA DA FORTUNA** (*Falência múltipla dos códigos*).

## 2 A GRANDE ENTIDADE

A Papisa.  
 Em sua busca,  
 o Mago  
 a encontra,  
 a detentora  
 dos segredos do mundo.  
 A Grande Sacerdotisa segura em suas mãos  
 o livro do conhecimento.  
 Sabedoria. (MUTARELLI, 2009b, p. 73)



De qualquer forma o que George assistiu não foi uma cerimônia comum.  
 Fizeram em homenagem a sua presença um rito de Apresentação.  
 Um dos oradores falou sobre um palácio.  
 Disse haver quatro portões nesse, simbólico, palácio.  
 Mas advertiu que, para entrar nele, é preciso cruzar as quatro portas ao mesmo tempo.  
 Falou sobre aquilo que não é um nem muitos.  
 Pronunciou-se sobre o amor sob vontade.  
 Mencionou os arcanos superiores do tarô.  
 Argumentou sobre as árvores da eternidade.  
 Pregou sobre a importância de certos números e de suas combinações.  
 Mas, por fim, disse que todo número é infinito.  
 E que não existe diferença entre eles.  
 Instruiu que a Grande Entidade não deve ser adorada.  
 Pois é Ela quem adora.  
 Avisou que Ela não deve ser buscada.  
 Pois é Ela quem encontra. (MUTARELLI, 2018, p. 240).

### 3 DENTRO-E-FORA

A mãe,  
a irmã,  
a esposa,  
fertilidade. (MUTARELLI, 2009b, p. 73)



Na *Gramatologia*, Derrida denuncia a subordinação a que a escritura foi submetida ao longo da tradição ocidental, sendo uma derivação e instrumentalização da fala, e por essa razão menos próxima do pensamento. Por ser duplamente distante da dita linguagem “pura” – a fala seria a tradução primeira do pensamento –, a palavra escrita sempre esteve submetida ao estado de ferramenta para levar a cabo a investigação da essência dessa linguagem falada (DERRIDA, 2017, p. 36-7). Ao desenvolver sua crítica ao projeto científico da linguística proposta por Ferdinand de Saussure, Derrida diagnostica a construção de uma estrutura analítica rigorosamente fechada, tendo como principal interesse o aspecto fonológico da língua. A palavra escrita, embora instrumento de análise, meio pelo qual a ciência pode se manifestar, não passa de uma mera representação, figuração do objeto maior da linguística (DERRIDA, 2017, p. 40-1).

É então que o filósofo nota a lógica subjacente a esse tipo de proposição que defende a palavra escrita como representativa da fala: há um sistema de oposições que faz da escritura o “fora” da língua, sendo a voz o seu “dentro”. Por essa razão, é preciso apontar o caráter perigoso da palavra escrita, o potencial de contaminação que pode ter diante da língua, e principalmente a capacidade que a escrita, enquanto imagem gráfica, tem diante da precedência do som como constituição da “unidade da língua através do tempo” (SAUSSURE apud DERRIDA, 2007, p. 43).

Derrida percebe no discurso de Saussure não apenas uma condenação da escritura como perversão da fala, mas uma série de justificativas oferecidas pelo linguista sueco para que o texto jamais se tornasse de maior prestígio que a dita “língua natural”, sendo, para ele, a própria literatura uma instituição capaz de conferir à escritura um poder usurpado desse

registro falado. Há, no texto, algo como uma tentação da imagem, da palavra escrita que seduz mais que a fala porque não só pode ser lida – e, portanto, convertida em fala – como também é vista, e a presença desse elemento visual é a razão pela qual nos tornamos ofuscados pela realidade da língua natural enquanto fala, e não escrita (DERRIDA, 2007, p. 45).

Inerente à escritura, essa violência é vista por Derrida como originária da relação entre texto escrito e falado, e o filósofo defenderá a tese de que a escrita precede a própria fala<sup>6</sup>, constituindo a linguagem em um sentido distinto do pensamento ocidental hegemônico, que relegou à escritura o mero lugar de um artifício mnemônico de segunda categoria – uma memória não espontânea, mas fabricada pela visualização daquilo que se esquece. Ou seja, para a tradição filosófica, o texto escrito mancha a força da memória ao substituí-la em sua potência natural por uma *representação* – escrevo o termo em itálico como forma de destacar o caráter pejorativo desse termo, considerando que Derrida identifica essa crítica da escritura em Platão, para quem o simulacro (isto é, a cópia de uma cópia) é inerentemente ruim.

A escritura está para o corpo assim como a fala está para a alma: tal parece ser a formulação implícita na rejeição de Saussure à escritura – e essa equivalência será importante em seções posteriores do trabalho. A distinção, aqui, é claramente qualitativa, platônica, de denúncia do corpo como aquilo que é transitório e, portanto, sujeito ao erro, enquanto a fala se aproximaria da alma pelo fato de ser uma atividade fisiológica mais natural que a escrita, referindo-se ao próprio logos mais do que à corporeidade daquele que fala. Quando falada, determinada sentença provoca a sensação de uma comunicação mais ajustada aos propósitos da alma; se escrita, o texto é uma ameaça, porque convida seus futuros leitores a extraírem de si conclusões não previstas pelo autor, mas que, caso faladas em vez de escritas, poderiam ser terminantemente refutadas, garantindo assim a justa transmissão daquele pensamento.

Em *O grifo de Abdera*, no entanto, Lourenço Mutarelli perverte essa crença de que a fala seria uma tradução adequada do pensamento:

Em nossa conversa, Oliver disse que, quando desenvolvia sua novela gráfica, buscava exatamente uma voz que ele sentia não ser dele. Enquanto trabalhava exaustivamente na confecção da HQ, Oliver alegou, o cansaço fazia surgir certas frases que não lhe pertenciam. Procurei entender o que ele tentava dizer. É de onde você acha que vêm essas vozes?, perguntei, com medo de que ele achasse que estava psicografando o material. Mas sua resposta foi muito mais rica. Ele disse que essas frases eram algo muito ancestral e que não vinham de fora, ao contrário. Era algo que estava gravado em algum lugar muito obscuro nele mesmo. Como se fizessem parte de seu DNA. Não eram vozes de espíritos, ao contrário, era algo vivo. Eram

---

<sup>6</sup> guardadas as devidas particularidades teóricas, essa também é a posição de William Burroughs, que discuto em **XVIII O SOL** (*No princípio era o Vírus*).

vozes que a morte não pode calar. Algo dito por seus incontáveis antecessores. (MUTARELLI, 2015, p. 30)

Embora, num primeiro momento, a ideia de que as vozes eram “algo que estava gravado em algum lugar muito obscuro nele mesmo”, o que o narrador-personagem do romance nota é que não se trata de um pensamento do indivíduo Oliver, mas uma força enunciativa autonomizada de sua identidade<sup>7</sup>. A possibilidade da fala é, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma possessão ancestral, de uma “voz” que ultrapassa o binarismo condicionado do projeto linguístico saussureano em direção a um vórtice que solapa inclusive a inversão proposta por Derrida. No universo perturbado da literatura de Mutarelli, a fala não é identidade e a escrita não é representação: ambas são forças, que até podem ser procuradas enquanto metodologia, mas jamais resultado de uma intencionalidade discursiva.

Forças próprias, mas autônomas, independentes entre si, ou subordinadas uma a outra? A hipótese mais provável na verdade dispensa a lógica conceitual da linguística saussuriana e também parece se afastar da proposta desconstrucionista de Derrida. O regime de escrita mobilizado na fala do personagem de *O grifo de Abdera*, se tomado como representativo do engajamento literário de Mutarelli, aponta para uma dimensão ritualística da enunciação; a fala e a escrita aparecem como elementos rituais equivalentes, reconhecendo que o ritual “é algo muito mais complexo do que podemos imaginar (...) o rito necessita que o executor desempenhe seus atos tal qual uma encenação que remete a princípios transcendentais. É a dramatização do fantástico ou do invisível” (SILVA, 2009, p. 53).

Fica evidente, aqui, que a disputa política ocidental dá lugar ao comprometimento de certa ordem esotérica, fundada em tradições de pensamento que partem de outros pressupostos, embora se sirvam também de autores e posturas filosóficas próprias ao Ocidente. Ainda que termos como “ritual” e “rito” possuam consistência conceitual mesmo entre pensadores dessa matriz de pensamento, Mutarelli flerta com linhas diagonais de significação, fazendo de seus romances um inventário pessoal de referências orientadas, muitas vezes, pela via do ocultismo. Um dos mestres ocultistas mais mencionados em seus livros, Éliphas Lévi faz uma distinção importante: para ele, “o mago dispõe de uma força que conhece; o feiticeiro se empenha em abusar do que ignora (...) a Magia é a ciência tradicional

---

<sup>7</sup> em sua participação no projeto Quartas ao Cubo, promovido pelo Itaú Cultural, o escritor confessa à plateia que sua escrita se aproxima de uma espécie de possessão: eu acho que se eu mergulhar em mim eu posso atingir frases que não são minhas, ideias que não são minhas, mas que são ancestrais (...) e às vezes me vêm umas frases que eu sinto que não são minhas, eu adoro (...) o meu novo livro abre com uma frase que não é minha, que eu não sei de quem é (...) mas eu amo essa frase porque eu sei que ela não é minha e ela diz assim: ‘aquele que dança em sua própria casa atrai incêndios’ (...) mas é muito difícil, não é sempre que eu alcanço” (2015). A frase em questão aparece como epígrafe de seu romance *O grifo de Abdera*.

dos segredos da natureza, que nos provém dos magos” (LÉVI, 2017, p. 69). A partir dessa declaração, sugiro que: mago = Lourenço Mutarelli; Magia = escritura.

Não pretendo aderir totalmente às ideias que serão engendradas ao longo das próximas seções, tampouco das articulações teóricas propostas aqui. O processo investigativo da dissertação se ancora em uma postura metodológica que consiste em condescender com os conteúdos mobilizados por Mutarelli, isto é, levar adiante suas pistas para testá-las – decisão justificada inclusive na seção **O LOUCO**. Como um performer que expõe seu próprio corpo aos desafios da prática artística da qual está investido, os ensaios por vir são ritos com os quais pretendo encenar potência “invisível” da literatura de Lourenço Mutarelli.

#### 4 DAS ENTRANHAS

O poder mundano,  
autoridade,  
pai,  
irmão,  
marido.

Domínio da inteligência  
sobre a paixão. (MUTARELLI, 2009b, p. 74)



Por mais que a princípio pareçam duas posições relativamente opostas entre si, a fala e a escrita na verdade pertencem a um mesmo terreno: o da produção do texto, isto é, o do gatilho que dispara um enunciado. Podem ser opostas de natureza, como quer Saussure, ou como faz Derrida em sua inversão desconstrucionista, mas habitam na mesma morada, que é a da emissão da mensagem. Diferente destas, a leitura é o momento em que, em vez de proferir algo, o indivíduo precisa assimilar o dito para alcançar o significado, seja este o resultado de uma exata tradução do pensamento ou de um processo de incorporação ancestral, como discutido na seção anterior.

O grande elemento perturbador que atravessa a literatura de Lourenço Mutarelli, no entender deste trabalho, não é o que se fala/escreve, mas o que se ouve/lê. Por mais que a escrita seja ela própria uma entidade de natureza indefinida – talvez mística, como se pretende desenvolver adiante, aqui e em outros ensaios da dissertação –, esse processo termina em seu escritor, responsável por, no máximo, colocar sobre o papel aquele produto estranho. Não é o mesmo que se pode afirmar dos personagens, porque embora produtores de suas falas e, eventualmente, da narração do livro, quando são narradores-personagens, o que os perturba está no que leem, e no que entendem a partir do que leem. O enigma sempre é saber se a leitura que fazem reflete uma condição particular da vida íntima do personagem ou se o que estão lendo é, de fato, o que está sendo dito.

Em *O cheiro do ralo*, o protagonista manifesta essa confusão:

O que será? O que acontece comigo? Estou perdendo o controle. Antes, era eu quem dava as cartas. Cartas marcadas. O jogo era meu. Agora eu sou o boneco. Meu nome. Meu nome abria as portas. Hoje se guarda, costurado, na boca de um sapo. (...) É um jogo. É um jogo, e eu perco. Só não sei quem é o azarão. E agora tudo se encaixa. Fazendo um sentido absurdo. É macumba, é vodu, é o diabo a quatro. É jeje. Tudo se enquadra. (...) É sapo, é



boneco, é assombro, pesadelo, confusão, e o caralho a quatro. (MUTARELLI, 2011a, p. 133-134)

Tudo é um jogo, no entender do personagem; tudo se organiza em torno de cartas, peças, ritos de significados emaranhados e fortes o bastante para enredá-lo naquilo que lhe acontece. O que importa dizer aqui é que não existe uma saída do jogo em que ele se encontra, apenas se podem trocar as posições de quem manda e quem é mandado por ele. Assim se lê uma vida, como é em termos de um jogo que O Agente, de *O natimorto*, o faz: das imagens no verso dos maços de cigarro é que ele lê a rotina, sua vida, a própria existência; joga também Júnior, em *A arte de produzir efeito sem causa*, quando recebe os pacotes anônimos em sua casa e emprega uma cruzada mental para ler o que lhe é ilegível; o jogador Eugênio hospedado por três meses em um hotel com a tarefa de escrever um novo livro joga consigo e com seu principal sucesso literário, o caubói Jesus Kid; Miguel é um homem comum que parece malicioso, mas se envolve em uma trama de grandeza inimaginável por não ter tido condições de ler o que estava acontecendo; isso para ficar com apenas alguns exemplos de personagens que o tempo inteiro jogam, e com as cartas marcadas dominam os demais, ou são bonecos de um jogo sobre o qual eles não têm qualquer controle.

É tudo uma questão de lance de dados, portanto, evocando Mallarmé, que “encena o jogo do pensamento contra o acaso” (CHIARA, 2017, p. 153)? Da mesma forma que o poeta francês do início do século XX faz morrer o poeta – ou o assassina? – para que a linguagem e o poema possam sobre-existir livres da ostensiva presença daquele que o escreve, convém perguntar se os personagens dos romances de Mutarelli estão dispostos a flertar com esse vazio de domínio, ou se de fato são relutantes em admitir seu silenciamento. Ler o mundo em termos de um jogo explícito, com seus atores bem definidos e as peças devidamente reconhecidas, pode ser “um paliativo ao destino amargo dos protagonistas, que (...) estão fadados à iminente ‘não-existência’; a certeza da morte empresta à vida um caráter intervalar, como se ela fosse um arco de ilusão entre os nadas que a balizam” (ARAÚJO, 2011, p. 79).

Para Walter Benjamin, ler o mundo é reflexo da capacidade humana de “produzir semelhanças” (2018, p. 47), isto é, resulta de uma disposição do homem para agir mimeticamente, assemelhando-se ao próprio fazer da natureza. Segundo ele, o jogo é uma das primeiras e principais formas de exercício da faculdade mimética humana, e significa um momento em que a criança se permite reproduzir os elementos com os quais interage, sem reduzir seus interesses a apenas outros entes humanos. É possível, portanto, que o jogo mobilize uma *assemelhação* com animais de outras espécies, com plantas, com objetos ou

entidades imaginárias, antropomorfizadas ou não. Mas isso não significa que a criança se coloque diante desses elementos de forma passiva; pelo contrário, é ela quem determina como o objeto do jogo se comporta, e por isso sua capacidade de jogar é produtiva, nunca uma reprodução fria e mecânica<sup>8</sup>.

Porém, o que Benjamin procura compreender a partir dessa primeira constatação são os modos como a capacidade imitativa humana sofreu mudanças ao longo dos tempos, sendo essa força empregada em diferentes sentidos à medida que novos domínios foram instituídos no curso da história humana. Aquilo que hoje consideramos uma faculdade mimética pode ter, em um passado remoto, existido em uma configuração completamente diferente, da qual sequer temos registro. O que se lê do mundo e, mais do que isso, *como* se lê o mundo nos dias correntes pode ter muito pouco a ver com o modo de leitura em épocas passadas. Aldous Huxley parece sintetizar bem essa percepção ao afirmar que “cada indivíduo é a um só tempo o beneficiário e a vítima da tradição linguística no seio da qual nasceu” (2015, p. 21).

Embora a preocupação de Huxley esteja voltada para os enigmas da consciência humana<sup>9</sup>, o que Benjamin propõe é a exploração do conceito de “semelhança não-sensível”, que o pensador apresenta como forma de ilustrar o afastamento da percepção humana em relação aos métodos imitativos que outrora constituíram nossa experiência, vide a astrologia e sua capacidade de deduzir semelhanças entre o nascimento de uma pessoa, a posição dos astros no cosmos e a personalidade deste indivíduo nascido sob o signo desta conjunção astral (BENJAMIN, 2018, p. 48-49)<sup>10</sup>. Para ele, a linguagem é o sistema de signos que conseguiria oferecer alguma possibilidade de encontro com essa faculdade mimética, e principalmente a palavra escrita seria capaz de tornar evidente a “essência da semelhança não-sensível” (BENJAMIN, 2018, p. 50).

Benjamin está indo na contramão das teorias meramente semióticas sobre a natureza da linguagem, porque não só admite o aspecto comunicativo desta como também a considera

---

<sup>8</sup> Mutarelli, em entrevista, diz que “um artista é o que consegue dar vida a qualquer coisa inanimada e consegue continuar brincando. Não é necessariamente a coisa infantil, mas é somar a isso, deixar a coisa acompanhar. Não a questão da infantilidade, de não querer crescer, mas a de não atrofiar uma sensibilidade” (2008b, p. 175)

<sup>9</sup> em *Os demônios de Loudun* (2015), o autor britânico investiga um caso notório de possessão demoníaca que teria vitimado todo um convento no interior da França do século XVII. Huxley está interessado em compreender como os métodos de combate e detecção dos demônios, bem como o surto coletivo de convulsões e blasfêmias proferidas pelas freiras podem ter conexão com o sentimento religioso, as condições alimentares e os interesses políticos daquela população. Sem cair em um ceticismo vazio, o escritor questiona os efeitos das crenças nos indivíduos que as manifestam e os benefícios que determinados grupos sociais colhem quando ocorrem eventos “sobrenaturais”. Em *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, romance de Lourenço Mutarelli publicado em 2018, o livro de Huxley é uma das obras lidas pelo protagonista em sua pesquisa ocultista.

<sup>10</sup> Éliphas Lévi, pelo contrário, ao invés de empregar uma análise “evolutiva” das formas como a experiência mimética humana foi sendo transferida de um domínio a outro, acredita que “resgatar para a astrologia sua primitiva pureza seria, até certo ponto, criar uma nova ciência” (LÉVI, 2017, p. 173).

como um arquivo de semelhanças não-sensíveis, um depósito de mediações simbólicas, um *continuum* entre o escrito, o lido e o entendido. Não uma subordinação ou um efeito causal, mas uma “relação comum de significação” (GAGNEBIN apud PIRES, 2014, p. 823). Por meio da linguagem, aprendemos não a imitar um modelo, no sentido de uma mimesis aristotélica *strictu sensu*, mas passamos a jogar com os sentidos ali dispostos, sem a necessidade de uma justa adequação do signo à coisa. Nenhum texto escrito é a coisa, tampouco a representa; com o texto, formulamos imagens daquilo que queremos comunicar, sem perder sua essência de ser uma semelhança com o que não está dado na materialidade daquilo que se escreve. É nesse sentido que Benjamin entende a migração da faculdade mimética humana do campo pré-textual para o do puro texto<sup>11</sup>.

Essa leitura benjaminiana da linguagem procura não perder o que há de mais antigo na experiência mimética: ler a partir “dos astros, das entranhas, dos acasos” (BENJAMIN, 2018, p. 51), entendendo o pensamento como um processo metafórico, porque percorre caminhos descontínuos em torno e em busca dos significados que pretende trazer à luz. Trata-se de uma profanação da ideia de um pensamento adequado à razão, um pensamento a serviço de uma intencionalidade específica; na doutrina das semelhanças, há sempre uma ligação original “não só entre a fala e o que ela quer dizer, mas também entre o escrito e o que ele significa, e ainda entre o falado e o escrito” (BENJAMIN, 2018, p. 50).

É na infância que o homem aprende a ser sujeito da linguagem, diferentemente dos outros animais, que nascem “sem infância”, e por isso já estão naturalmente entregues à “fala” de sua espécie. Não há uma linguagem a ser assimilada, não há arquivo, a razão é dependente dessa excursão pelo sistema de signos instituído e por suas possibilidades conjuntivas. Novamente, em vez de defender uma razão instrumental e inteligível por meio de um conjunto de regras positivamente elaboradas, as fissuras aparentemente insignificantes da linguagem saltam da ribalta para o proscênio deste teatro experimental que é a instituição das semelhanças como uma forma de mediação criativa e, por que não?, mágica. Não se trata de um misticismo meramente estético, mas de uma verdadeira abordagem poética – porque se propõe essencial, primordial – da linguagem e do pensamento humanos.

Transportando essas ideias gerais para o contexto da obra de Mutarelli, julgo necessário operar uma última inflexão da relação que se pode estabelecer com o texto escrito, e para isso recorro à concepção de Aleister Crowley para “Magia (k)”, ou “Magick”, em

---

<sup>11</sup> em *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, o idioma reptiliano demonstrado e explicado pela personagem Trudi/Sarah dialoga com as limitações humanas relativas à própria capacidade mimética; uma análise mais completa dos mecanismos dessa língua pode ser encontrada em **XVI A TORRE** (*Qua'ka naat*).

inglês. Para o famoso ocultista britânico do início do século XX, era importante que uma nova distinção conceitual fosse feita para afastar “magia” de “mágica” (em inglês, ambas se escrevem “magic”), pois segundo o mago a segunda indicaria apenas uma encenação ilusionista, enquanto a primeira guardaria em si a potência de alterar o mundo físico por meio de uma operação metafísica (MIZANZUK, 2010, p. 49).

Crowley, que é uma das principais referências de Mutarelli no campo esotérico<sup>12</sup>, defende que apenas o termo “magicka” pode dar forma ao conceito que fundamenta sua filosofia thelêmica, segundo a qual todo ano humano deveria agir de acordo com a Vontade – o mago entende por Vontade o próprio fluxo vital, em sua constante Mudança, e a aceitação desta natureza fluida da Vontade é entendida por ele como um ato de Amor (CROWLEY apud MIZANZUK, 2010, p. 48-49). Nessa rede conceitual, o ato considerado “magicko” é aquele que se inclina sobre o trabalho espiritual pelo qual deve passar todo ser humano em vias de se adequar à Vontade. Na ética thelêmica, incorre em “pecado” aquele que se recusa a atender os desígnios da Vontade, ainda que ela nos esteja impelindo para atitudes consideradas imorais pelo senso comum (consumir drogas ou praticar sexo, por exemplo). É esse tipo de relutância em agir conforme a Vontade que Crowley dá o nome de *magia negra*.

Há uma arte magicka nos escritos de Lourenço Mutarelli. Ainda que sua maneira de explorar a ideia de Vontade passe mais por Schopenhauer que por Crowley<sup>13</sup>, é inegável que existe em sua literatura uma especulação de natureza também “ética estética”, como propunha Michel Maffesoli, no sentido de que se aproxima de um *reencantamento do mundo* (MAFFESOLI apud MIZANZUK, 2010, p. 25), ainda que por caminhos pouco luminosos. Se para o sociólogo a construção dos valores defendidos pela sociedade contemporânea é pautada por uma espécie de politeísmo, negando assim as ideias provenientes de todo um fluxo histórico que remonta às origens do pensamento judaico-cristão e a “ideia de uma verdade universal, um princípio único, um valor ético-moral único” (MIZANZUK, 2010, p. 25) que justificou o surgimento do Estado moderno, os escritos de Mutarelli representam um

---

<sup>12</sup> há referências a textos de Crowley em alguns romances, como *A arte de produzir efeito sem causa* e *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, assim como imagens em quadrinhos, sendo a mais recente aparição do mago inglês na HQ que compõe o romance *O grifo de Abdera*.

<sup>13</sup> a filosofia de Schopenhauer é uma presença explícita em pelo menos dois romances de Mutarelli: em *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, o protagonista lê passagens de *O mundo como vontade e representação*, obra máxima do filósofo; do livro, as “frases saltam luminosas” (MUTARELLI, 2018, p. 114), e George folheia a obra fazendo saltarem passagens que indicam a tese central do tratado: a de que o mundo, tal qual o conhecemos, é uma expressão da Vontade que a nós chega apenas por meio de uma representação abstrata que fazemos. Mas a primeira referência ao pensador alemão em um livro de Mutarelli está em *O natimorto*, num diálogo travado com a personagem conhecida como A Voz. Na cena em questão, O Agente afirma que ler *O mundo como vontade e representação* “é o mínimo que podemos fazer” (2009, p. 63).

reencantamento do mundo que passa por inúmeras perturbações naquele que vê o mundo reencantado, em detrimento da visão mais otimista de Maffesoli.

Em certa passagem de *Miguel e os demônios*, enquanto o protagonista tenta se esquivar do que chama de “histórias de conspirações” (MUTARELLI, 2009a, p. 93), seu interlocutor lhe oferece como resposta uma frase que aparece entre aspas no livro, indicando que se trata de uma citação. Ao dizer que “*a civilização é uma conspiração*”, o personagem Carlos reproduz uma das ideias centrais do clássico *O despertar dos mágicos*, livro em que Louis Pawels e Jacques Bergier teorizam a respeito do realismo fantástico que não se admite como gênero literário, mas como proposta efetiva de abordagem de temas esotéricos<sup>14</sup>. No livro, a frase em questão não transporta todo o conteúdo da obra de que foi retirada, mas é um bom exemplo de como funciona o jogo que Mutarelli está propondo a seus leitores.

Se, recuperando Benjamin, a linguagem é uma semelhança não-sensível, e se Crowley pode ser adotado como um interlocutor teórico pertinente para esta seção em que se investiga a natureza e as peças do quebra-cabeças referencial do escritor, endossar Pawels e Bergier, afirmando que há um caráter conspiratório em nosso projeto civilizacional, é admitir que se pode ler o mundo ao se manipular um baralho de cartas, ou fragmentos de texto, enfim, tudo que se pode revirar no processo de leitura. Um reencantamento que também é estranhamento; um estranhamento que se entranha por todas as tramas do texto.

---

<sup>14</sup> Cf. o texto completo de *O despertar dos mágicos* no site <https://www.mortesubitainc.org/sociedades-secretas-e-conspiracoes/textos-conspiracionais/despertar-dos-magicos> (contudo, sem fontes bibliográficas suficientes)

## 5 O MENINO CHORANDO

O Sumo Sacerdote.  
Ritualismo  
cerimonial. (MUTARELLI, 2009b, p. 74)



Velhas reproduções desbotadas cobertas por camadas de poeira. *O menino chorando* é uma reprodução clássica que decorava as casas da classe média baixa. Uma lenda diz que no empanamento da blusa vermelha do garoto há, oculta, a cara do diabo. Júnior consegue ver o diabo. Sempre conseguiu. (MUTARELLI, 2008a, p. 19).



Fonte: Giovanni Bragolin, ano desconhecido.

## 6 BOCA BURACO BUNDA CU

Os Amantes.  
O jovem Mago,  
ignorando  
o aconselhamento  
de seus pais  
e esquecendo  
sua busca  
e suas tradições,  
descobre a mulher  
e seus encantos.

Traído por seus instintos  
se apaixonou.

Irresponsabilidade. (MUTARELLI, 2009b, p. 74-5)



Na ocasião do lançamento de *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, Lourenço Mutarelli comenta sua fixação pelo cu. No romance em questão, o personagem principal, George, revive com frequência uma experiência sexual de sua juventude, quando foi levado por um amigo a fazer sexo com Sarah Jane, que estudava na mesma escola que os dois. O narrador conta que

Transaram com a moça três vezes seguidas cada um. Sarah Jane era generosa.

Ali se formou a impressão de todas as mulheres em George.

O tempo lhe ensinaria que nem toda mulher é Sarah Jane. (...)

Sarah tinha muito medo de engravidar, por isso foi logo falando aos garotos:

– Eu vou dar, mas só a bunda.

Até hoje essa frase ecoa em seu cérebro frio. “Eu vou dar, mas só a bunda”. (MUTARELLI, 2018, p. 41)

De que forma, pode-se perguntar, a questão do sexo pode ter contato com uma investigação sobre a linguagem e seus modos de afetar a realidade para os personagens dos romances estudados? Para além do escatológico da cena, há pelo menos dois elementos fundamentais aqui para a discussão que venho empregando nesta dissertação. O primeiro deles é a frase dita por Sarah Jane, que não só se repete no trecho destacado como perfura a narrativa em diversos outros instantes, uma rima mental que volta ao texto mesmo quando não há qualquer relação com os acontecimentos. É como se o texto fosse repentinamente atravessado por essa marca na consciência de George, e esse procedimento é adotado pelo

autor em diversos livros – talvez o exemplo mais notável seja o de *A arte de produzir efeito sem causa*<sup>15</sup>.

O segundo aspecto notável da citação anterior é a ideia de que o sexo anal representa a fuga de alguma consequência parcialmente inevitável se a decisão fosse tomada em outro sentido – no caso, a do coito vaginal e da possível gravidez que decorreria desse contato. No entanto, George terá de pagar com sua vida mental perpetuamente contaminada pela frase de Sarah Jane. *Miguel e os demônios* é outro romance em que o sexo anal será apresentado como um ato que, por um lado, liberta seu protagonista, mas depois o condena a um certo tipo de sofrimento, acrescentado ao peso simbólico da personagem Cibele<sup>16</sup>.

Voltando, porém, ao contexto que abre esta seção. Em uma entrevista cedida ao jornalista Camilo Gomide, da revista *Vice*, Mutarelli comenta a declaração de que um dos motes de sua obra seja a ideia de que a vida é uma piada de mau gosto – adágio inclusive registrado em alguns de seus livros. Ao responder, o autor diz que

A vida é difícil pra caramba, mas, se você se cerca de amigos, se diverte pra caramba. A gente consegue ter bons momentos, uma outra frequência, ter um pouco mais de leveza e eu acho que é isso. Porque [a vida] não é bonita. A gente esconde muita coisa. Tem um amigo meu que sempre fala que meus livros sempre têm merda, cu, mas é porque tem! Isso é muito a vida, são funções primárias e existenciais que não precisa esconder. Não precisa mostrar, mas também não precisa esconder, e elas são muito simbólicas. No *O Cheiro do ralo* eu fiquei pensando no Bosch, porque ele tem essa coisa do cu, de coisa entrando e saindo e tal... é o portal do inferno, é um simbolismo pra muita coisa. São coisas muito simbólicas e muito presentes. Lendo eu pensava: “por que eu tenho que escrever que o cara cagava fino”?, mas é fundamental esse estrangulamento. Eu li um dia desses um cara falando da importância do estado das fezes pra medicina chinesa... e até aqui, se faz exame de fezes porque isso reflete a sua saúde. A gente não precisa ser que nem gato, de enterrar as fezes, mas a gente enterra. (GOMIDE, 2018)

Há diversas linhas de raciocínio concentradas aqui, as quais pretendo explorar de maneira transversal a seguir. Por ora, me atenho a uma referência feita ao romance divulgado

<sup>15</sup> ver **XVIII O SOL** (*No princípio era o Vírus*)

<sup>16</sup> em uma operação policial num bordel, Miguel conhece a travesti Cibele, com quem depois passa a manter relações sexuais, incluindo a penetração anal. O livro apresenta seu protagonista como um homem heterossexual, divorciado e se relacionando com outra mulher, mas é por meio da relação secreta mantida com Cibele que Miguel entrará em contato com uma teoria da conspiração envolvendo sua parceira sexual. Destaco as declarações do personagem Carlos, repreendendo Miguel: “Nós estamos sob a regência do verdadeiro herege! Corte o seu pau, não podemos mais alimentar essa víbora! (...) Será que você não entende?! Ela gera vida! Ela gera espíritos! Ela é mais uma de suas ilusões! Ela é Cibele, porra! Acorda, caralho! Quando você engravida uma mulher, você gera vida. Quando copula e não gera vida, você gera ícubos e súcubos” (MUTARELLI, 2009a, p. 107). Julgo válido destacar que de forma alguma Mutarelli faz apologia da discriminação contra homossexuais, visto que Carlos faz essas declarações agressivas durante um surto psicótico, perturbado com o fato de Cibele ser o nome de uma divindade babilônica, uma deusa antiga que estaria tramando contra os humanos. Seu clamor a Miguel é acompanhado por uma série de imprecisões de senso comum, e os comentários preconceituosos podem ser lidos na chave de uma ridicularização absoluta dos enunciados conspiratórios.



na entrevista, já que é de George que Mutarelli está falando quando se questiona a respeito do limite do escatológico em uma cena específica. No livro, o personagem “inutilmente senta no vaso e tenta defecar. Ele sabe que tem algo errado. Vem cagando fino. (...) De qualquer forma agora Ele cagava feito um peixe. Suas fezes eram fininhas e compridas, muito compridas. E Ele levava quase meia hora para defecar” (MUTARELLI, 2018, p. 40).

Por que essa passagem, segundo o escritor, é um estrangulamento fundamental? Mutarelli parece acompanhar certa tendência do século XXI de um “movimento de volta à carne do mundo” (CHIARA, 2015, p. 62). Longe de passar por uma redução naturalista do mundo e da dinâmica entre os seres humanos, os momentos pitorescos e os flagras mais íntimos dos seus personagens são reiterações grotescas de um adoecimento que pode se dar no corpo ou no intelecto, mas passam fundamentalmente pelos signos. Nesse sentido, a minúcia referente ao aspecto das fezes de George já é um modo de afetação do texto em relação àquilo que ele conta, um índice de que a escala da relevância das ações do enredo está abalada por um simbolismo que não define critério para ser posto; ou, melhor, há uma criteriosa seleção das imagens grotescas nesse propósito de significar alguma coisa – uma pedagogia asquerosa<sup>17</sup>.

Curiosamente, a intimidade dessas cenas não faz reforçar um registro propriamente realista da narrativa, porque os textos nunca sustentam esse domínio discursivo, tamanha a capacidade dos romances de provocarem imagens não estáveis, imprecisas, de significados que transbordam e ao mesmo nunca se completam. Diferente do escritor aspirante a cirurgião que quer produzir um efeito de real<sup>18</sup> em seus textos, os livros de Lourenço sempre carregam um grau de artificialidade que flerta com o absurdo e provoca um humor kafkiano, recorrendo com frequência a espaços fechados e claustrofóbicos tanto nas coordenadas físicas quanto nos circuitos internos da consciência dos personagens. O enclausuramento e as constantes situações de perturbação momentânea da ordem mais banal do dia transformam as situações em paródias e esquetes que se acumulam e inter cruzam na geografia dos textos.

---

<sup>17</sup> na *Lógica do sentido*, Deleuze apresenta três formas de operação do filosofar, criando assim as imagens do *filósofo da conversão*, que busca uma saída da caverna em direção ao conhecimento verdadeiro, noético; do *filósofo da subversão*, empenhado não em sair da caverna, mas de percorrê-la ainda mais, em direção a suas “profundidades encaixadas”; do *filósofo da perversão*, engajado em apenas transitar pela superfície, sem altura ou profundidade, realizando apenas operações de “misturas inomináveis”. (DELEUZE, 2015, p. 131-136). Lourenço Mutarelli parece imbricar propriedades específicas de cada imagem de filósofo, porque frequentemente recorre a conhecimentos místicos, que se organizam em torno de uma didática da emancipação do ser humano (conversão), mas o contato com as possíveis conspirações da linguagem os subverte em um giro centrípeto que desorganiza qualquer possibilidade de ascensão (subversão), desembocando em uma cotidianidade abjeta e perversa (perversão).

<sup>18</sup> Cf. Barthes (2004).

Insisto na imagem do cu. De fato, é um elemento que não fica restrito a apenas uma ou duas obras: há passagens envolvendo o ânus em todos os seus livros, ainda que apenas como assunto de um diálogo qualquer entre dois personagens. No entanto, na maior parte das vezes em que aparece, o ânus é objeto de interesse sexual, ora como fetiche (*O cheiro do ralo*, *Jesus Kid*, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*), ora como perversão (*Miguel e os demônios*). Ainda assim, mesmo quando a valoração é positiva, os personagens têm pelo ânus uma afetação passional, no sentido *patológico* da palavra. É o caso de Eugênio, protagonista de *Jesus Kid*, fragilizado quando descobre que seu alter-ego e herói de seus livros de *western* praticou sexo anal com a enfermeira por quem Eugênio está interessado (MUTARELLI, 2004, p. 79).

Mas é em *O cheiro do ralo* que esses elementos anais se colocam em evidência, principalmente pelo fato de o narrador ser um homem obcecado pela bunda de uma mulher. Fixação abrupta e incontrolável, ela acomete o protagonista de modo avassalador, penetrando seu cotidiano por meio de imagens mentais vinculadas ao repertório cultural do homem. “Eu queria envelhecer ao lado desse teu cu. Eu queria poder dizer isso” (MUTARELLI, 2011a, p. 25). Além dessa situação específica, todo o universo simbólico do enredo se organiza em torno de outras imagens anais, como o ralo e o cheiro ruim que exala, os vazios e silêncios a que o protagonista fará referência ao longo do texto, e até mesmo o olho de vidro que o personagem “adota” inventando para ele uma narrativa pregressa, segundo a qual seria o olho de seu pai, morto na Segunda Guerra Mundial. Mas o olho significa muito mais:

Esse olho já viu de tudo. Ele diz. Esse olho tem história. De tudo, ele não viu. Penso eu. Não viu a bunda, isso ele não viu. Pego o olho. Analiso. É incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho para mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e o olho.

O olho do cu. (MUTARELLI, 2011a, p. 36)

Evidentemente, o olho destoa da imagem de ralo, ânus e vazio por não apresentar um espaço vago, um *buraco* – outra palavra que terá alguma força no livro<sup>19</sup>. Por outro lado, o olho é o exato preenchimento das estruturas circulares com as quais o personagem convive. Além disso, é um olho autônomo, que pode olhar sem ver, e por isso mesmo potencializar a capacidade de visão; não uma visão ótica, da representação, mas um modo de ver que justifica e escancara a lógica interna que move seu possuidor. Assim, por meio do olho de vidro, ele consegue “dar existência ao seu próprio campo do visível que postula a incorporação do excremental, do olho fecal” (BARROS, 2013, p. 29).

<sup>19</sup> ver **XVII O CARRO** (*Caosalidade*) para uma análise mais detida sobre a imagem do buraco nos romances.

A menção aos quadros de Bosch, feita por Mutarelli na entrevista à Vice em 2018, também estão contidas em *O cheiro do ralo*. No livro em questão, o narrador comenta que

Bosch pintava um monte de coisas entrando ou saindo do cu. Eu lembro. Eu vi nos quadros do Bosch.  
Eu sei.  
Porque na Idade Média o cu representava o inferno. É isso. Eu sei que é. E o ralo é o cu do mundo.  
O cheiro que aspiro vem do inferno. (MUTARELLI, 2011a, p. 34)

Essas imagens infernais, produzidas pela interação da situação concreta vivida pelo protagonista com um elemento externo que organiza sua experiência, são o trampolim para que os signos perversos possam sair à luz do dia de mãos dadas, isto é, não sofrendo qualquer constrangimento em vir à tona e pautar o comportamento do personagem. Ora, o mesmo procedimento pode ser encontrado em outras obras, como por exemplo Miguel ver uma imagem medieval com o arcanjo de mesmo nome que o seu pisando em um demônio e em seguida trocar suas primeiras palavras com Cibele, que pode ser a grande figura demoníaca do romance (MUTARELLI, 2009a, p. 35). Há um vórtice que se abre e traga as energias desses homens para um mundo permeado por espíritos e desejos abjetos, nauseantes, perturbadores, e o efeito psicológico dessas conexões entre a experiência concreta e a leitura que é dada a ela é a condução do indivíduo “ao aniquilamento do sujeito. E o fascínio pela abjeção. E também o mostrar-se rejeitado como abjeto. E viver uma experiência de desnudamento visceral” (BARROS, 2013, p. 64).

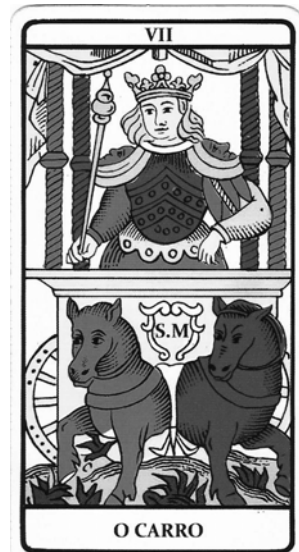
Peixe morre pela boca, diz o ditado popular. Mas é pela boca – ou seja, pelas palavras – que se pode ao menos *começar a morrer*; e até que se alcance o máximo de estrangulamento, outro nome para a morte, há pelo menos dois níveis intermediários. O primeiro deles é a identificação da voz com o silêncio, já que não é possível “encontrar as palavras nas palavras” (MUTARELLI, 2011a, p. 158); em seguida, a substituição da voz que se cala pela voz que lê uma mensagem e a entende como cifrada, um código, um recado particular<sup>20</sup>. Então, o estágio final é o abismo do ânus, lugar e instante em que não há mais conciliação entre aquilo que se vê e o que se pode afirmar sobre o que é visto<sup>21</sup>. O olho do cu, extremo da palavra e extremo das imagens (BATAILLE apud BARROS, 2013, p. 29), pode cegar de maneira irreversível.

<sup>20</sup> “O pensamento é imagem. A palavra é o pensamento cifrado” (MUTARELLI, 2004, p. 150)

<sup>21</sup> “essas ideias delirantes no momento em que se produzem se apresentam já como sistematizadas” (DALI, 1974, p. 31)

## 7 CAOSALIDADE

Coroado,  
 o jovem,  
 em poder de um carro  
 puxado por dois cavalos,  
 recebe o poder da escolha.  
 Cada cavalo representa  
 um caminho.  
 Só existem dois:  
 o vício  
 ou a virtude.  
 Cabe ao jovem  
 – que foi Mago  
 e depois se enamorou –  
 escolher  
 o seu.  
 Perturbações  
 e adversidades. (MUTARELLI, 2009b, p. 75)



Publicado em 2008, *A arte de produzir efeito sem causa* é talvez o romance mais perturbador de Mutarelli e sua incursão literária mais exitosa, servindo como ponto central daquilo que estou chamando de conspiração da palavra, uma vez que concentra boa parte das linhas de raciocínio que se entrecruzam ao longo desta dissertação. Trata-se de seu romance mais extenso e convencional quanto aos elementos formais que o constituem, com um narrador em terceira pessoa e registros mais previsíveis do texto: diálogos marcados com travessão, uso frequente de verbos nocionais, predomínio de descrições objetivas e a presença de arcos dramáticos bem estabelecidos colocam o romance em um lugar menos solitário no horizonte literário da ficção enquanto representação – levando em consideração a dificuldade inerente à literatura contemporânea de produzir uma representação, dada a sua condição pós-autônoma (LUDMER, 2007).

Nesse sentido, proponho uma visita mais demorada ao título do romance, mais especificamente na relação estabelecida entre as palavras “efeito” e “causa”, justamente na ordem em que aparecem, separadas pela preposição “sem”. Reproduzo o título novamente para evidenciar o estranhamento: *A arte de produzir efeito sem causa*. Os termos “arte” e “produzir”, que também participam da sentença, se tornarão mais transparentes à medida que a metade final da frase se fizer entendida de modo a revelar uma das conspirações que anunciei.

Pode existir um “efeito sem causa”, como promete Mutarelli? Ou seria o título uma inversão lógica proposital, escancarando o pastiche de sua própria formulação? Indigesta presença, a preposição “sem” opera em duas direções, primeiro surpreendendo, depois sendo

alvo de desconfiança. O jogo de palavras, também jogo de sentidos, remonta a Nietzsche, quando discute os quatro grandes erros a que estamos sujeitos por confiarmos demasiadamente na moral e não percebermos nela a autoria pela decadência da razão. O filósofo apresenta esses erros como a) erro da confusão de causa e consequência; b) erro de uma falsa causalidade; c) erro das causas imaginárias; d) erro do livre-arbítrio (NIETZSCHE, 2017, p. 32-39).

Toda a reflexão deste capítulo em *Crepúsculo dos ídolos* é necessária ao raciocínio que pretendo levar adiante em torno da expressão “efeito sem causa”. Nele, o que o filósofo alemão pretende demolir é a vinculação psicológica que estabelecemos entre eventos isolados, transformando essa dependência em hábito e esse hábito em um imperativo, escravizando a razão humana a serviço dessa fórmula e tornando-a refém do medo automaticamente despertado caso o indivíduo ouse transgredir essa lei. Daí a acusação nietzscheana de que esse seria o “grande pecado original da razão” (NIETZSCHE, 2017, p. 33), e que sua filosofia de transvaloração de todos os valores pretende restaurar.

Em linhas gerais, o que Nietzsche está propondo é uma inversão da lógica causal que se tornou dominante no Ocidente. Basicamente, tudo aquilo que tomamos como causa de um evento futuro já é, na verdade, uma consequência deste evento que, em vez de posterior, está dado mesmo no momento do evento tido como causa. Por exemplo, se uma pessoa passa a consumir determinado medicamento ou droga (lícita ou ilícita) e depois se torna dependente química dessa substância, o habitual é que se estabeleça a relação de causalidade começando pela decisão de consumir o fármaco e colocando o vício como a etapa seguinte. No entanto, o filósofo propõe uma leitura distinta, demonstrando que o indivíduo só pôde se viciar naquele medicamento porque já mantinha em si uma predisposição para desenvolver dependências; o fato de tomar a droga é, portanto, uma consequência, um *efeito*, e não sua causa – esta seria o pendor para a adicção.

Na sua acusação da causalidade, mais especificamente a segunda, “da falsa causalidade” (NIETZSCHE, 2017, p. 33-35), os alvos de crítica são os chamados “fatos interiores” da consciência humana: na modernidade, a vontade, o espírito e o Eu se mostraram como ficções humanas que fazem colocar sobre a realidade apenas aquilo que os próprios homens definiram como realidades últimas que explicariam tais categorias. A frustração, inevitável, é encontrar nessas três entidades pretensamente causais apenas as explicações sujeitas ao próprio entendimento humano, o que escancara a incapacidade de significarem algo *per se* e de estabelecerem os edifícios psicológicos que sustentariam essa crença de um conhecimento exato da ideia de causa. Vontade, espírito e Eu são, portanto, estruturas

consecutivas, sendo sua causa a própria inclinação do humano para estabelecê-las como parâmetros.

Outro pensador reconhecido por sua desconfiança quanto à resposta que nos damos ao observar eventos distintos no tempo e no espaço é David Hume. Para ele, aquilo que chamamos de causas e efeitos das interações entre objetos do mundo não passa de uma percepção, não sendo nosso espírito capaz de desvendar jamais se entre o evento A e o evento B houve, de fato, uma implicação necessária. Hume defende a ideia de que, se pudéssemos saber as causas das ações, naturalmente saberíamos os efeitos das interações sem que precisássemos passar pela experiência, e esta impossibilidade de concretização empírica demonstra que “o poder ou força que põe toda essa máquina em movimento está completamente oculto de nossa vista e nunca se manifesta em nenhuma das qualidades sensíveis dos corpos” (HUME, 2004, p.99).

A tese de Hume, ao contrário do que pode parecer, não se dirige a uma resolução que desmonte a possibilidade de haver alguma causalidade na ordem da natureza, e o mesmo pode servir para Nietzsche. Trata-se, na verdade, de admitir que não há, no homem, uma condição psicológica ou existencial que seja capaz de extrair do mundo uma leitura definitiva, reveladora dos desígnios da existência. Apesar de todo o esforço humano por definir com precisão as leis que regem nossa existência, o que Hume pretende destacar é nossa incompreensão acerca desses modos de interação entre os corpos, os limites de nossa razão em todas as teorizações que produz (HUME, 2004, p.109-110). A causalidade não é uma revelação, mas uma interpretação; não é uma necessidade, mas uma imaginação; não é uma experiência, mas uma elaboração.

De volta ao título do romance de Mutarelli: produzir efeito sem causa tem parecido, até aqui, mais do que uma criação, uma *condição* humana. É o próprio Hume quem confirma que “o hábito é (...) o grande guia da vida humana” (HUME, 2004, p. 77), fazendo de todo acontecimento futuro um efeito não concreto e tampouco fabricado por nós, mas uma projeção psicológica baseada em inferências que não são intelectivas, apesar de acreditarmos no contrário. A produção dos efeitos é inevitável na medida em que a propensão humana para o hábito é a demonstração mais exata de que as causas e os efeitos são uma incógnita para nosso raciocínio. Desconhecendo a causa e o efeito dos eventos, produzimos os efeitos pela força do hábito ao atribuirmos a ideia de causa a outros eventos que, por meio de inferências, assim os nomeamos.

Em que sentido, portanto, a produção de efeitos sem ter conhecimento das causas pode ser uma arte, como apresenta Mutarelli? Não penso que o termo “arte”, aqui, tenha algum

vínculo com o campo estético, mas se encontra mais próximo de uma linguagem coloquial, que aproxima “arte” da ideia de “engenho”, ou mesmo de “habilidade”, para ficar ainda mais banal – embora seja notório que o termo grego referente à atividade artística compreenda o campo semântico da fabricação manual, do trabalho poiético etc. Deixando de lado o resgate etimológico, a “arte” presente no título do romance opera como instância de confirmação da causalidade como um método incorreto de interpretação da realidade circundante, sendo uma formulação cínica e amarga, que provoca o riso pela simplicidade na aparente inversão dos termos em jogo.

A falsa noção de causalidade é, portanto, uma ferramenta da conspiração que perturba os personagens de Lourenço Mutarelli, com mais ênfase na figura de Júnior, protagonista do romance cujo título motiva a investigação desta seção do trabalho. Uma vez que a relação estabelecida entre eventos distintos não passa de uma ficção psicológica com finalidades moralistas ou conformadoras do espírito – pelas óticas nietzscheana e humeana, respectivamente –, fica também abalada a possibilidade de confiar na linguagem como instrumento humano capaz de estabelecer vínculos necessários entre signos. Também por hábito é que as palavras passam a significar algo para nós, mas se nos tornamos conscientes desse acordo tácito entre os indivíduos e a linguagem criamos precedentes para preencher esse vazio último com preocupantes explicações.

Uma passagem bastante elucidativa desse desconforto no romance está em um diálogo travado entre Júnior e um homem bebendo cachaça no bar. O trecho é longo, mas será necessário para a ilustração do problema. Júnior puxa o assunto:

- Dia estranho, não é mesmo?
  - Como?
  - Dia estranho.
  - Todo dia é estranho.
  - Não. Hoje... essa névoa... as ruas desertas...
  - Pra mim, todo dia é estranho. Eles nunca me convencem.
  - Quem não te convence?
  - Os dias... são falsos... estranhos... isso não pode ser a realidade... não é possível que seja... isso é... sei lá que porra é isso tudo.
  - Talvez...
  - Sabe? Eu descobri como funciona esse esquema.
  - Ah, é?
  - Você já viu aquele *planetinha* daquele livro do Pequeno Príncipe?
  - Sei, acho que me lembro.
- O outro faz um gesto com as mãos formando uma esfera no ar.
- É um *planetinha*, pequeno... Tem uma flor e acho que uma casinha... É assim.
- Diz isso projetando a pequena esfera na direção de Júnior.
- Sei, sei...
  - É isso, porra! É isso.
  - Entendo.

- Entende, nada. Entende?!
- O outro faz um gesto de desprezo que desmancha a esfera.
- Eles botaram a gente aqui.
- Claro...
- Deus botou a gente nesse planetinha do caralho. Do caralho do Pequeno Príncipe. Aí ele falou: *Meu amigo, tudo isso é seu. Tem ali uma plantinha de merda que dá um fruto gostoso. Ali tem uma vaquinha de bosta que dá leite. E tem trigo pra fazer pão. Até aí tudo bem, não é?*
- É tudo o que precisamos...
- É. Mas aí ele mostra um buraco na terra. Um buraco feito uma cova.
- Certo...
- Então ele diz: *Tudo isso é seu. E ainda vou te mandar uma mulher e umas crianças...* Isso eu acho que é só pra encher o nosso saco e distrair a gente dessa merda toda. Assim não sacamos o esquema, tá ligado?
- E qual é o esquema?
- Posso continuar?
- Claro.
- Então faz favor de não ficar me interrompendo. Bom! Aí Deus explica o esquema. Ele diz: *Meu filho, tudo isso é seu. A única coisa que você precisa fazer é tapar aquele buraco. A tal cova que eu te falei.*
- Sei.
- Pois então. Cada vez que esse homenzinho tapa a porra do buraco, acaba fazendo outro do mesmo tamanho. Percebe?
- Entendo.
- Então. É isso. É isso sem fim. Tapa um buraco, faz outro igual. Tapa um, faz outro. Até o dia em que o infeliz morre. Só assim você pode tapar o buraco sem fazer outro igual. O buraco é sob medida.
- Legal.
- Porra! Legal, o caralho!
- A história, quis dizer.
- Ou seja, é pau no teu cu. Percebe? É pra isso. Pra Deus nós somos apenas os que podem tapar o buraco que ele não conseguiu tapar. Entende? (...) Eu acho que Deus errou nos cálculos. Aí, como já estava de saco cheio, inventou a gente. Tipo umas formigas. Uns formigões, sacou? (MUTARELLI, 2008a, p. 50-51).

Muito pode ser dito sobre o diálogo, tantas são as informações existentes nele. Por exemplo, a apropriação de uma famosa obra literária como analogia para uma situação existencial que extrapola a própria leitura consagrada do livro; a leitura que o homem do bar emprega sobre a Criação, numa chave quase gnóstica; a imagem da formiga como uma representação do ser humano; etc. Contudo, o termo que mais interessa à discussão deste ensaio é o “buraco” a que o homem do bar se refere. Colocado no mundo por Deus para ser tapado pelo homem, o buraco sempre se faz presente, não importa o movimento que se faça para tapá-lo<sup>22</sup>. Exceto com sua própria morte, não é possível preencher o buraco sem que outro seja criado: a partir desse jogo, gostaria de propor a ideia do buraco como a própria atividade humana de criar, usar e vincular significados às palavras.

O que o homem do bar denuncia – e aqui não julgo o evidente humor da cena, típico do teatro do absurdo – é a cilada em que os humanos estão encerrados, produzindo buracos (lê-se “sentidos”) justamente enquanto tentamos tapar outros. Nesse enredo, o homem do bar

<sup>22</sup> essa explicação dialoga, à sua maneira, com o conceito de absurdo em Camus (2018).



faz questão de deixar Júnior ciente de que uma ação não produzirá qualquer avanço em relação àquela atividade, abolindo a causalidade nesse eterno cavar-e-tapar buracos. Não é um sentido que vai resolver o problema criado por outro; o que há é uma retroalimentação de vazios, um “esquema” já previamente arquitetado para que assim o seja, independentemente das vontades humanas. Note-se que, no início de sua explicação, o homem dialoga com Júnior simulando uma pequena esfera em suas mãos, que na verdade estão vazias. O gesto significa alguma coisa, mas as mãos nada apresentam de concreto. A tese se sustenta por meio da própria *mise-en-scène*, quando o personagem quer tapar um buraco (expor seu raciocínio) abrindo outro (ilustrando o pensamento por meio de um gesto que não é o pensamento em si).

Está no próprio Nietzsche a abertura para essa consideração a respeito das palavras, posto que ele as entende como incapazes de “abolir as distâncias entre as coisas, que permanecem separadas, mas a cada palavra que falamos nos esquecemos deste abismo” (MOSÉ, 2017, p. 128). A ausência de reconhecimento da linguagem como falsa ponte entre as coisas seria, nessa perspectiva, responsável por transformar as palavras em instrumentos da lógica do rebanho, que promove uma apologia da identidade em vez de um elogio da singularidade, enfraquecimento em vez de força, impotência em vez de potência. Enquanto estiverem envolvidas em uma relação ontológica de pertencimento, a linguagem será incapaz de afirmar alguma coisa, fazendo de si uma mera depreciação da vida – retomando a analogia do *planetinha*, a atividade de cavar buracos pertence ao homem, sendo a razão de sua impotência diante do eterno labor.

Nietzsche demonstra especial preocupação quanto a essa questão moral em torno da palavra. Afirma ele: “receio que não nos livraremos de Deus, pois ainda cremos na gramática” (NIETZSCHE, 2017, p. 23). Uma vez que atribuímos às palavras o funcionamento da realidade, sendo nossa principal mediação com o mundo que nos circunda, nos tornamos dependentes dessa entificação para regular todas as instâncias de nossa existência. O temor manifestado pelo filósofo, nesse aspecto, se dá em torno da dificuldade de desarticular a linguagem de sua pretensão representativa, deixando de compreendê-la como criação e, portanto, condenando o homem aos sentidos (lê-se “buracos”) por eles próprios instituídos.

Reforçando: a fabricação de um nexo de causalidade produz em nós uma leitura da realidade que, mais do que desvelar os sentidos ocultos por detrás das aparências, confirma a ignorância humana quanto às conexões que os objetos mantêm entre si. Nesse contexto, a arbitrariedade do signo, notória formulação da linguística de Saussure, já traz em si as

rachaduras conceituais que podem confirmar a nossa tendência para uma ininteligibilidade disfarçada sob o manto da razão instrumental<sup>23</sup>.

Enredados em nossas próprias convicções de que as categorias humanas são a medida exata da realidade – seja por inspiração do Ser Supremo ou pela capacidade intelectual de produzir sínteses perfeitas –, aplicamos obsessivamente essa metodologia de análise a toda relação que estabelecemos com os objetos, extraindo dessas interações as respostas que julgamos coerentes dentro do jogo cujas regras nós mesmos definimos. Nesse sentido, a linguagem se faz instrumento dessa busca por excelência, servindo de tabela de conversão dos eventos em um código comum capaz de traduzir o sentido das coisas em algo que mantenha relação de identidade com todos os que partilham da mesma instrumentalização.

Evidentemente, Nietzsche oferece alguns caminhos para que a linguagem possa ascender a uma compreensão do devir, escapando das negações a que está sujeita quando vinculada a um projeto dogmático e paradigmático. O que parece, no entanto, é que há um fechamento dessas possibilidades dentro do enredo dos romances de Mutarelli, o que não significa que seu autor não as conheça, por meio da leitura de obras de Nietzsche ou de seus comentadores. A questão, aqui, não é se ele, enquanto escritor, conhece tais proposições, mas investigar se seus personagens teriam acesso a esses mecanismos de articulação.

Parece mais coerente considerar que a ficção de Mutarelli é uma constante exploração de como inúmeras perturbações podem se manifestar nos indivíduos quando a crença em uma revelação última é levada adiante sem que seus pressupostos sejam internamente questionados, isto é, sem que o percurso investigativo seja elaborado por meio de outras intenções que não sejam as de ascender à resposta definitiva e confortadora que a linguagem seria capaz de fornecer. Daí decorreria a capacidade irônica do termo “arte”, posto que a vinculação entre causa e efeito não poderia jamais ser estabelecida de forma incontestável<sup>24</sup>, e conforme essa suspeita vai tomando forma – quando essa *conspiração* lentamente se confirma – o resultado não poderá ser outro que não o atravessamento de uma fronteira extremamente perigosa, sem que se possa restaurar a posição anterior.

---

<sup>23</sup> ver seção **III A IMPERATRIZ** (*Dentro-e-fora*).

<sup>24</sup> Éliphas Lévi, por outro lado, defende que a sentença “arte de produzir efeito sem causa” – de onde Mutarelli extrai o título de seu romance – seja, na verdade, uma leitura incorreta da Magia, pois segundo o autor ela “é o que é, é por si mesma, como as matemáticas, porque é a ciência exata e absoluta da natureza e de suas leis” (LÉVI, 2010, p. 19). Por essa ótica, pode-se considerar que a degradação psicológica que Júnior enfrenta no livro induz os leitores a acreditarem em um “efeito sem causa”? Ou o título é irônico, e as causas do que Júnior enfrenta são provas incontestáveis da verdadeira Magia?

## 8 ROSA E AZUL

Astreia.  
 Filha de Zeus e de Têmis.  
 Desejo sincero,  
 equidade,  
 racionalidade.  
 A Justiça  
 faz com que o jovem  
 se lembre  
 de seu pai. (MUTARELLI, 2009b, p. 75-6)



Ligo a TV. As mesmas coisas diferentes de sempre. No Discovery um homem se aproxima de um jacaré. No Cartoon um desenho que vi. No telejornal um político dá graças a Deus. Vejo uma luta de boxe. No 62 os astros se beijam.

Na parede uma reprodução *Rosa e Azul*.

No tapete um maço vazio.

Percebo uma coisa estranha.

Um vulto, ou algo assim.

Pela visão periférica, desloca-se.

Me viro rapidamente. Pensei ser alguém atrás de mim.

Nada.

Algo da natureza dos vultos. Uma sombra. Uma ilusão. O passado.  
 (MUTARELLI, 2011a, p. 23-24).



Fonte: Pierre-Auguste Renoir, 1881

## 9 O TEXTO É UM CORPO

Hermes.  
 O Tempo.  
 O Eremita lhe indica o caminho.  
 É o Eremita quem põe em movimento  
 a Roda da Fortuna. (MUTARELLI, 2009b, p. 76)



“O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o ~~corpo~~ *texto*, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o ~~corpo~~ *texto* pode e o que não pode fazer”. É preciso que se aproprie da clássica provocação de Spinoza em sua *Ética* para dar início a esta investigação, é preciso substituir *corpo* por *texto* também como provocação – é preciso, por fim, perguntar como um texto pode ser um corpo e o que essa corporeidade do texto mantém interdita entre um e outro. Explico: há um percurso lógico que conduz o raciocínio do texto ao corpo sem encontrar resistência<sup>25</sup>, contudo encontramos dificuldades se tomamos o corpo como ponto de partida tentando chegar de volta ao texto. Em suma: todo texto é um corpo, mas pode algum corpo ser texto?

Nietzsche, como que continuando Spinoza dois séculos depois, afirmou em um de seus aforismos: “*Perigo da linguagem para a liberdade espiritual* – Toda palavra é um pré-conceito” (NIETZSCHE, 2017, p. 158). Sendo ele também um filósofo denunciante do desprezo com o qual a filosofia sempre tratou o corpo (NIETZSCHE, 2007, p. 43-45), é esperado que a linguagem seja vista por ele de maneira pejorativa, uma vez que esta parece dispensar o corpo e produzir seus próprios significados de maneira autônoma, incorpórea porque se pretendendo intelectual e não orgânica. Ser um pré-conceito, portanto, é uma operação maldita porque impede o corpo de se colocar e, antes que isso ocorra, põe em circuito conceitos que legislam inclusive sobre o sentido dos corpos que produziram esta linguagem.

Qual o significado disso? Ao dar primazia à palavra, deixando em segundo plano a realidade não conceitual da existência, criamos um regime de leitura de mundo que valoriza o

<sup>25</sup> ver seção **III A IMPERATRIZ** (*Dentro-e-fora*).

sentido antes mesmo da experiência corpórea, e essa decisão sobre os modos de nos relacionarmos com o mundo produz uma tábua de valores que nega os corpos, entendendo-os como inimigos e ignorando o fato de que tais valores são resultado de uma série de interações fisiológicas, antes mesmo do que psicológicas (NIETZSCHE, 2017, p. 65).

Reside na própria linguagem, contudo, certa corporeidade da qual não se pode abdicar, e que talvez a própria linguagem negue para si, assoberbada pelo fato de que é capaz de produzir sentido sem partir da condição irreduzível de todos os seres vivos – o corpo. É parte do repertório do pensamento ocidental esse tipo de leitura, e desde Platão nos habituamos a cultivar a linguagem como antídoto para todos os males a que o corpo seria capaz de nos conduzir, sendo ele transitório e, por isso, passível de muitos erros. Toda dialética é uma dança intelectual, que se descreve sem a necessidade de um palco concreto, e que, justamente por prescindir dessa materialização, poderia conduzir à Verdade.

Retornemos a Spinoza e nos encontraremos com sua defesa de que “as ideias e as causas corporais possuem a mesma origem e seguem as mesmas leis, mas de maneira qualitativamente diferenciadas porque referidas a esferas diferenciadas da realidade” (CHAUI, 2011, p. 78). Nesse sentido, desarticulam-se, em Spinoza, os pressupostos da tradição filosófica de uma linguagem representativa, porém distinta da corporeidade, e instaura-se uma compreensão que faz das ideias e dos corpos uma mesma manifestação, diferenciada apenas pela forma com que se apresentam na imanência – retirando, portanto, a soberania de uma sobre a outra, como advogam os pensadores da transcendência.

Se a diferença entre ideias e corpos se dá apenas por aspectos qualitativos, como afirma Spinoza, então a ideia e o corpo se encontram na realização da palavra escrita: manifestação concreta – isto é, física; isto é, corpórea – de um elemento incorpóreo, a ideia. Não uma representação, mas uma mesma realidade que se manifesta em duas direções distintas, porém simultâneas e convergentes. Daí a conveniência do termo “máscara”, utilizado por Nietzsche em *Além do bem e do mal*, para referir-se ao discurso filosófico. “Toda filosofia *esconde* também uma filosofia. Toda opinião é também um esconderijo, toda palavra também uma máscara” (NIETZSCHE, 2001, p. 206). Máscara como elemento concreto para referir-se à palavra, inicialmente anticoncreta: o corpo do texto está posto<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> a propósito, a própria expressão “corpo do texto”, utilizada em manuais de elaboração de textos acadêmicos, escorrega para esse entendimento de uma realidade palpável do que está escrito. Não se trata do objeto livro ou qualquer outro suporte físico em que esteja inscrito o texto escrito, mas da própria *existência* do texto enquanto corpo. O “corpo do texto”, na linguagem acadêmica, existe para diferenciar a totalidade do texto em partes tal qual um corpo humano: não é difícil pressupor que, se existe um “corpo do texto”, deve haver também a “cabeça”, excluindo apenas a ideia de “membros do texto” – levando em consideração de que não se trata de

Devemos resgatar também a origem do termo “texto” e perceber que se trata de *textus*, do verbo latino *texere*, “construir, tecer”, sendo tardia a apropriação deste sentido para o conceito ocidental de discurso escrito. Está na origem do “texto” a fabricação manual, corpórea, material da atividade têxtil, assim como altamente corpórea é também a escrita oriental, a exemplo do shodô. Não se pode desconectar a tradicional arte caligráfica japonesa, por exemplo, do corpo e da ação de fabricar o traço que dará forma aos ideogramas que constituem a expressão linguística dessa cultura. A noção mesma de *shodô* insere uma atividade corporal, dividindo-se em *sho*, “escrever”, e *do*, “caminho” (SAITO, 2004, p. 13).

Na arte do shodô, ignorar o corpo é ignorar a possibilidade de se produzir os ideogramas que são resultado dessa prática. Não me parece muito diferente da afirmação de Spinoza de que “a ordem e a conexão das ideias é o mesmo que a ordem e a conexão das coisas” (SPINOZA, 2009, p. 55), isto é, pode-se ver o ideograma dissociado do ato corporal que o constituiu, mas tanto o corpo quanto o traço final *expressam*, à sua maneira, aquilo que se apresenta. Portanto, trata-se de uma distinção meramente qualitativa.

Contra a palavra pré-conceitual e a máscara das filosofias, Nietzsche sai em defesa do texto “que uma pessoa escreveu com o seu sangue. Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito” (NIETZSCHE, 2007, p. 48). Em outras palavras, há uma apologia da presença do corpo na escrita, e também uma valorização desse ato de escrever, principalmente quando o filósofo conclui que “a maior parte do pensamento consciente deve também ser incluída nas atividades instintivas, de que não excetuo mesmo a meditação filosófica” (NIETZSCHE, 2001, p. 35). Para ele, o discurso filosófico não passa de exigências fisiológicas humanas que pretendem estabelecer, por meio da linguagem, um estilo de vida, e tais demandas se apresentariam no subtexto de todo tipo de formulação filosófica. Mais uma vez, a palavra escrita não fica livre da presença do corpo, por mais que muitos autores pretendam disfarçar essa inexorável condição.

Quanto à escrita shodô, por exemplo, Cecília Noriko Ito Saito comenta que “a postura do corpo também é levada em consideração (...). Procura-se sentar em linha reta, inclinando a parte traseira e mantendo uma certa distância da mesa. Essa postura requer extrema disciplina, concentração e equilíbrio” (SAITO, 2004, p. 36). Essa educação do corpo para a escrita na arte do shodô é elemento imprescindível para que o texto possa existir, sendo valioso também o uso das ferramentas adequadas para a sua construção, posto que potencializam as

---

uma divisão anatômica em cabeça, tronco e membros, mas de uma distinção tipicamente binária que distingue sujeito e predicado, numerador e denominador, dissonância e consonância, *cabeça* e *corpo*.

habilidades empregadas na técnica caligráfica<sup>27</sup>. Do mesmo modo, Spinoza defenderá que “a mente é capaz de perceber muitas coisas, e é tanto mais capaz quanto maior for o número de maneiras pelas quais seu corpo pode ser arranjado” (SPINOZA, 2009, p. 66). Um corpo mais potente, tanto no shodô quanto no pensamento espinosano, são a condição para um pensamento – uma escrita – mais potente.

Expondo as diferenças entre a forma de transmissão do pensamento na China e a estabelecida no Ocidente, Ezra Pound destaca que, ao contrário do signo arbitrário do alfabeto predominante no mundo ocidental, “o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que lembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa” (POUND, 2013, p. 28). Novamente, o olhar para a produção da escrita do mundo oriental devolve ao pensamento ocidental a noção de que toda palavra é, antes de um significante conectado a seu significado, uma imagem que *fabrica* a relação entre essas duas noções. A corporeidade do significante já é, em si, a criação de um significado.

Não apenas no shodô ou na caligrafia chinesa, mas em qualquer registro de pensamento humano, comunicamo-nos através de imagens fabricadas por nossos corpos em um gesto deliberado de produção de significados. Ainda que obnubilados pelo automatismo dessa ação, o fato de que toda palavra é esforço de um corpo, e não de uma mente, se impõe a nós e nos determina de maneira sistemática em diversos campos da nossa vida. A produção de um texto é, enquanto gesto produtivo, a produção de um corpo; ao mesmo tempo, o corpo que produz o texto é também um texto, porque produzido enquanto corpo.

---

<sup>27</sup> em sua participação no projeto Quartas ao Cubo, promovido pelo Itaú Cultural, o escritor comenta que, na preparação corporal para um papel como ator, a equipe o levaria para conhecer “um oriental que (...) desenhava ideogramas abraçado no pincel, então ele fazia movimentos grandes usando o corpo todo pra fazer os ideogramas (...) eu não cheguei a fazer essas aulas, mas foi quando eu percebi isso: desenhar, e principalmente pintar, é uma microdança” (2015). Após esse comentário, ele explica que sua mão treme para desenhar, e que ele se aproveita dessa particularidade para que seu traço seja tal como é. Escrito por um corpo que treme, o texto de Mutarelli pode ser lido como o resultado dessa microdança vacilante.

## 10 FALÊNCIA MÚLTIPLA DOS CÓDIGOS

O Destino.  
Fado.  
A execução da justiça  
não hesita.  
Para o bem ou para o mal. (MUTARELLI, 2009b, p. 76)



Em carta a Irving Rosenthal a respeito de seu clássico *Almoço nu*, William Burroughs estabelece algumas recomendações importantes sobre o livro, indicações de publicação, restrições etc. Em determinado momento, o escritor sintetiza suas preocupações: “ISTO NÃO É UM ROMANCE. E não deve parecer-se com um” (BURROUGHS, 2016, p. 319). A sentença originalmente sublinhada por Burroughs é o ponto de inflexão que me interessa neste momento, não para aproximar a obra de Mutarelli a essa declaração – porque seria ingenuidade levar adiante essa afirmativa –, mas fundamentalmente para assumir a rebeldia dessa mensagem como postura metodológica e entender como os romances de Mutarelli *não são romances e não se parecem com um*.

Dito isso, não há um livro de Lourenço Mutarelli que não encene o fracasso. Personagens, narradores, enredos, a própria linguagem dos textos: todos os elementos conduzem ou se deixam conduzir pela possibilidade, e depois a concretização efetiva, de uma insuficiência permanente e definitiva na forma como se entrecruzam esses planos de expressão. O vendedor que “se parece com aquele cara do comercial do Bombril”, O Agente, Eugênio, Júnior, Miguel, Paulo, Oliver, Charles: todos os protagonistas de seus romances são, em alguma medida, fracassados, seja por razões familiares, profissionais ou apenas existenciais; as tramas raramente possuem um desfecho redondo, em que todas as pontas soltas se amarram; cada livro obedece a um regime particular de escrita, ora parecendo poema, ora texto teatral, outro contendo apenas os diálogos, ainda outro dividido ao meio por um encarte de quadrinhos experimentais. A instabilidade atravessa a obra de Mutarelli.

Uso a expressão “encenar o fracasso” não porque o ficcionista pareça querer executar algum projeto específico de obra romanesca e falhe em seus propósitos a cada novo texto,



mas exatamente porque alcançar o fracasso seria seu objetivo maior; perseguir o fracasso como projeto, torná-lo uma ética, fazer dele uma força motriz. Se Kafka, para Deleuze & Guattari, é o ponto de partida para a proposição de uma literatura menor, vendo nesse termo uma afirmação política<sup>28</sup>, quero pensar Mutarelli como o escritor de uma literatura *pior* e entender essa categoria em termos psicossomáticos – em outras palavras, ver em sua produção literária uma problematização sobre a capacidade perigosa da própria linguagem que enuncia a existência de um perigo.

Em que medida o fracasso se ajusta a esse propósito? Embora os interesses deste trabalho não envolvam a reflexão sobre o lugar da obra literária no mundo contemporâneo, ainda que Mutarelli evidentemente seja um representante desse cenário, parece plausível uma articulação minimamente crítica entre o potencial particular de seus textos e algumas ponderações acerca da produção artística contemporânea. Refiro-me, principalmente, à contribuição de Florencia Garramuño, com sua defesa de uma inespecificidade estética na arte contemporânea, e ao conceito de esgotamento tal como proposto por Peter Pál Pelbart em seu *O avesso do nihilismo*. No primeiro diálogo, pretendo inserir a obra literária de Mutarelli no contexto contemporâneo de produção artística; no segundo, compreender a força centrípeta de sua literatura a partir desse entorno.

De que se trata, portanto, a ideia de “inespecificidade na estética contemporânea”, como anuncia o subtítulo do ensaio de Garramuño? Captando as mutações sofridas pelos movimentos artísticos de vanguarda, alardeados nas primeiras décadas do século XX, a autora destaca a existência de uma nova tensão em torno das obras literárias a partir da década de 1960: a cada vez maior indistinção entre o caráter ficcional e o real, que se manifesta tanto nos enredos dos textos quanto na própria recepção das obras pelo público. Em outras palavras, escritores passaram a escrever, cada vez mais, sobre histórias que podem ou não ser ficcionais no plano interno do enredo, mas que podem igualmente intrigar os leitores sobre a aparente ficcionalidade da própria obra (GARRAMUÑO, 2014, p. 21-23).

Dessa falta de estabilidade entre os domínios internos e externos à obra literária é que a inespecificidade surge como a tônica dos nossos tempos. Trata-se de uma dinâmica de intercâmbio que faz com que realidade e ficção estejam, a todo o tempo, se atraindo e repelindo, o que impede a consolidação de uma identidade e possibilita apenas a edificação de uma lógica arquivística dos fragmentos que poderiam ter se tornado um algo estável. Para o

---

<sup>28</sup> Kafka, para Deleuze e Guattari (2015), é um autor essencialmente político, dada sua condição de judeu em Praga escrevendo em um registro popular do idioma alemão; a partir disso, os filósofos franceses vincularão o escritor a um projeto essencialmente político em que a condição de desterritorializado faz com que sua literatura seja inteiramente atravessada por uma força de enunciação coletiva, revolucionária.

trânsito, um rumo: “esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas do não pertencimento” (GARRAMUÑO, 2014, p. 27).

O desapareço a quaisquer regimes formais e linguísticos na constituição das obras literárias contemporâneas reflete, segundo Garramuño, a própria instabilidade dos marcadores sociais e culturais aos quais estamos vinculados. Nesse sentido, a subjetividade, a nacionalidade e mesmo a língua são tomadas como camadas de uma individualidade, mas que nunca conseguem se firmar como índices de pertencimento legítimo. A consequência disso seria uma exigência da reconstrução de nossas formas de organização do mundo, posto que ao advogarmos a estabilidade desses marcadores de pertencimento nos tornaríamos apenas tributários de uma lógica da autonomia discursiva da arte, quando na prática o ímpeto revolucionário das utopias vanguardistas já teria cedido lugar à estética da banalidade cotidiana, restando aos artistas e a suas produções a responsabilidade de dialogar com esse novo universo simbólico por intermédio de novos pressupostos.

Garramuño desenvolverá, a partir daí, a noção de “literatura fora de si”, isto é, “uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 36). Ora, em um mundo marcado por diversas crises institucionais, humanitárias, políticas e de muitas outras ordens, ver uma obra literária se aproveitar do fracasso como ferramenta de propulsão não representa outra coisa que não a coerência procedimental com o diário exercício da sobrevivência. Sufocados, perdidos, obsessivos, adoentados, perversos, fragmentários, esvaziados, reacionários: muitos são os predicados viáveis para nosso tempo e igualmente possíveis tanto na leitura psicológica dos personagens centrais quanto na arquitetura dos romances de Lourenço Mutarelli.

Mauro Tule Cornelli, narrador de *O grifo de Abdera* e/ou anagrama de Lourenço Mutarelli<sup>29</sup>, confessa em nome do escritor a vocação para o desastre:

Quando começo a perder a conexão, sou invadido pela tristeza. Não sei se essa tristeza é minha. Acordo e minha cabeça está leve. Muito leve. O pássaro parou de cantar. Sinto-me distante. Levanto e levo uma eternidade para deixar o quarto. Minha cabeça parece oca. Meu corpo parece vazio. (...) Me sinto sozinho. Absurdamente sozinho. Oliver é um coitado. Sua vida é pequena, mas a minha é menor e mais miserável. Eu invento personagens semelhantes a ele. Invento cotidianos até que se esgotem narrativamente. Minhas histórias têm fôlego curto (MUTARELLI, 2015, p.96)

Há uma clausura comum a todos os romances, que reside nos elementos do próprio enredo<sup>30</sup>. Os “cotidianos que se esgotam narrativamente” são uma constante na literatura de

<sup>29</sup> para uma investigação em torno dos nomes próprios e dos anagramas, ver seção **XIII A MORTE** (*Soran*).

Mutarelli: tramas que acompanham o dia a dia do protagonista por um tempo específico, sem o estabelecimento de uma narratividade pujante. As histórias acompanham estes homens banais em vidas banais apenas o suficiente para fotografar um *turning point* na tediosa existência que carregam, mas nunca a ponto de participar aos leitores as amarras finais das tramas. Como confirma Mauro, e também Lourenço:

Acho que já falei que todos os meus livros são o mesmo. É, de alguma maneira, sempre a mesma história. Um homem, que tem sempre a minha idade, sofre algo que afeta de forma irreversível sua vida. A história geralmente começa pouco antes dessa mudança e o acompanha durante um período. Até ele morrer ou a morte ser iminente (MUTARELLI, 2015, p. 253-254).<sup>31</sup>

Talvez a noção de inespecificidade seja melhor entendida se vista em perspectiva, a partir do olhar que encara o esgotamento como um sentimento próprio ao nosso tempo. Força motriz do livro de Peter Pál Pelbart, a ideia de uma comunicação constante entre o niilismo e a biopolítica sustenta o entendimento contemporâneo de um esgarçamento simbólico e psíquico que consome as experiências humanas e as reduz de tal modo que o niilismo passa a ser uma extensão e um sintoma do controle biopolítico, ao mesmo tempo que a biopolítica se apresenta como resultado e continuidade de uma crença niilista totalizante (PELBART, 2016, p. 14). Desse fluxo retroalimentado, o esgotamento se coloca ao mesmo tempo como resultado inevitável dessa imbricação e passagem para a superação do adoecimento produzido pelas forças reativas; “é preciso que o niilismo vá até o fim de si mesmo, no homem que quer perecer” (DELEUZE, 2006, p. 103).

Deleuze defende – e Pelbart concorda com a afirmação – que a subjetividade humana sofre a ação de uma força que, ao mesmo tempo, debilita e potencializa seus códigos internos, não sendo perceptível de maneira óbvia, mas se alojando nela de maneira sutil, mobilizando por dentro a criação de uma nova existência pensante, através de um ultrapassamento epifenomênico do esgotamento. Essa intensidade ocultada de nós mesmos seria, ao que tudo indica, a inevitável consequência de um achatamento sistemático de todas as forças

---

<sup>30</sup> “as personagens de Mutarelli geralmente vivem nos subúrbios de São Paulo, em apartamentos pequenos e com mobília reduzida ao mínimo indispensável. Chama a atenção que histórias inteiras se passem tendo como único cenário quartos fechados, tal como ocorre nos romances *Jesus Kid* e *O natimorto*. Mas também nos romances *O cheiro do ralo* e *A arte de produzir efeito sem causa* o espaço fechado é um cenário básico, onde muitos acidentes da trama se desenrolam. E podem juntar-se a isso inúmeras referências a cofres, caixas, gavetas, lugares também fechados (...) a finalidade disso é mostrar a forte conexão entre os problemas psicológicos das personagens e o espaço por elas ocupado” (FARINACCIO, 2013, p. 243).

<sup>31</sup> Mutarelli, no *Quartas ao Cubo*: “geralmente as minhas histórias pegam o personagem que vai viver uma mudança brusca, irreversível... o livro começa perto do momento que ele vai viver isso e acompanha ele por um pouquinho e depois o livro acaba no meio ali” (2015).

constitutivas da vida, em sua dimensão espacial, intelectual, espiritual e por meio de diversas outras formas de sujeição.

Essa “vertigem diante do abismo cósmico” (PELBART, 2016, p. 157) que o indivíduo contemporâneo contempla é experimentada em concomitância com a profusão de novas formas de significação que buscam substituir os signos depauperados, novos modos de adorar, crer, interpretar e agir no mundo. Em vez de uma religião de traços universalizantes, uma explicação esotérica que não se preocupa com a conversão de toda a população; no lugar de um corpo teórico cuja aplicação se pretende eterna, um espaço de pensamento desinteressado da historicidade. Da teoria da conspiração ao texto apócrifo, novas leituras de mundo<sup>32</sup> são abertas como resposta à inviabilidade de um gesto de ler que não seja afetado pelo niilismo.

Ao apontar que o momento de crise – tanto individual quanto coletiva – é, ao mesmo tempo, o instante em que nada mais parece possível e a própria abertura para todas as transformações possíveis, Pelbart permite aproximar doença e vida, isto é, o vislumbrar do fim sendo a ressignificação da relação mantida com ele (PELBART, 2016, p. 39-40). No famoso ensaio sobre o caso Schreber, Freud já discutia a relação entre o indivíduo paranoico e a ideia de um fim de mundo, que na verdade não passa de um exercício do paranoico: ao projetar em uma externalidade a sua catástrofe particular, esse indivíduo se permite um esforço de reconstrução da própria experiência, sendo o delírio o seu principal trabalho reconstrutivo<sup>33</sup>.

Daí a importância de entender o lugar do esgotamento na paisagem contemporânea, fruto da *reductio at nihil* produzida em conjunto com as forças reativas próprias do regime biopolítico. Diferente do cansaço, o esgotamento é a catástrofe que acomete o paranoico e, portanto, a veia por onde corre uma delirante criação de mundo. Em *Sociedade do cansaço*, Byung-Chul Han insiste em relacionar a noção de vida desnuda ao fenômeno da desnarrativização geral do mundo, pontuando as relações de trabalho do mundo atual como hiperativas *porque* desnudas, históricas *porque* reconhecidas como ausentes de um sentido maior. O cansaço é o irônico lucro obtido com a dedicação exclusiva a uma forma de vida

---

<sup>32</sup> Ver **III IMPERADOR** (*Das entranhas*).

<sup>33</sup> em **XVIII A LUA** (*O vale da sombra da palavra*), a discussão em torno da paranoia não opera no mesmo sentido proposto aqui, por duas razões que precisam ficar evidentes: 1º, a análise do indivíduo paranoico naquela seção parte do mundo interno à obra *Nada me faltará*, isto é, assume o jogo do enredo e busca extrair uma compreensão do romance que lhe seja coextensiva, praticamente sem exterioridade (nesse sentido, é uma abordagem praticamente literária da paranoia); 2º, a seção atual pretende ser um procedimento de leitura transversal da literatura de Mutarelli, conferindo um caráter crítico ao estudo empregado (crítico porque parte da exterioridade para compreender em que sentido o universo de seus livros pode ser tomado como objeto da contemporaneidade).

abandonada à própria sorte, iludida por uma apologia da liberdade vinculada ao desempenho (HAN, 2017, p. 45-47).

Pelbart, mesmo sem abordar a tese de Han, chega a um diagnóstico idêntico: para ele, “o cansaço faz parte da dialética do trabalho e da produção” (PELBART, 2016, p. 42). Resultado de uma escolha por um projeto específico de vida, o cansaço é sempre o encontro com a realização dos esforços empregados em prol daquela tarefa estrita, mesmo que essa tarefa seja frequentemente reiniciada, como é o caso de uma dedicação ininterrupta à profissão ou qualquer outro projeto de vida que deva ser executado e produzir seus frutos – a exemplo das academias e das inúmeras tecnologias de governo do corpo que se valem da publicização da imagem e da fantasia pela imagem.

Em vez de disciplina, Byung-Chul Han nos oferece uma atualização: no mundo da profusão de academias, shopping centers, laboratórios científicos, startups, cursos preparatórios para vestibular e concursos em geral, agências bancárias, regidos por tabelas, gráficos, cartilhas, certificados, currículos acadêmicos, índices de satisfação e produtividade, a sociedade disciplinar teria dado lugar a uma sociedade de desempenho. Em vez de obedientes, produtivos; sai de cena a vigilância discreta e hierarquizada de uma sociedade organizada de forma piramidal e entra a lógica do empresário de si mesmo, condição psíquica horizontal para a qual os muros das instituições disciplinares se tornam obsoletos; a hiperatividade se converte em hiperpassividade; o empreendedor de si mesmo acredita que não sofre constrangimentos praticados pelo outro, mas aplica sobre si novas coações, julgando-se livre quando caminha progressivamente para a depressão (HAN, 2017, p. 83)<sup>34</sup>.

O vínculo estabelecido entre crise, doença, esgotamento e criação, por outro lado, opera num sentido reversivo, isto é, levando o testemunho do esgotado a tal limite que o movimento seguinte acaba sendo o de dobrar a malha destrutiva para encontrar do outro lado alguma possibilidade de agir. “Aquilo que antes era cotidiano se torna intolerável, e o inimaginável se torna pensável, desejável, visível” (PELBART, 2016, p. 49): evidentemente, uma formulação como essa possui reverberações fortemente políticas, no sentido de provocar um engajamento e de engajar uma provocação – a de que esgotamento e criação possuem essa

---

<sup>34</sup> não se pode omitir que Byung-Chul Han faz uso do termo “esgotamento” algumas vezes ao longo de seu *Sociedade do cansaço*; contudo, a forma como entende essa palavra parece destoar da inflexão dada por Pelbart: para Han, o esgotamento é um sinônimo para a depressão, sempre associada a um efeito autoagressivo das relações superficiais e dos incessantes impulsos hiperativos que cercam o indivíduo. Destaco uma passagem para explicitar essa aproximação semântica: “o sujeito de desempenho esgotado, depressivo está, de certo modo, desgastado consigo mesmo. Totalmente incapaz de sair de si, estar lá fora, de confiar no outro, no mundo, fica se remoendo, o que paradoxalmente acaba levando a autoerosão e ao esvaziamento” (HAN, 2017, p. 91). Símbolo do fracasso consigo mesmo, a depressão é o interesse do ensaio do autor sul-coreano, e talvez por essa razão o reiterado vínculo com a ideia de empreendedorismo neoliberal.

comunicação simbiótica –, mas talvez seja necessário dar um passo além e ao mesmo tempo um passo atrás, e permitir que o pé se coloque na fronteira entre o esgotamento e a criação<sup>35</sup>.

Que fronteira é essa? Chama-se corpo. Seja o corpo orgânico ou o corpo da linguagem, o que de fato importa é a ideia do corpo *na* linguagem, a relevância que o corpo passa a ter como discurso imagético e linguístico. Essa é uma condição bastante explorada nas expressões artísticas contemporâneas, mesmo que coloque o corpo como objeto: há um sujeito-corpo em evidência, um falar *sobre* o corpo que também é um falar *com* o corpo, ou *a partir* dele. O corpo é o espaço onde se inscrevem os signos do esgotamento, e também é por ele que pode – ou deve – vir a criação. Mais do que um receptáculo, é uma zona de trânsito das forças que imobilizam ou chacoalham os indivíduos nas mais diversas direções; por isso não convém falar em identidade entre o corpo e a força que o atravessa, mas em frequentes possessões de sentido, ou *incorporações*.

Se por um lado o corpo é admitido como resultado de construções sociais, culturais e simbólicas, sendo um corpo que aprende as técnicas que lhe são ensinadas (SIQUEIRA, 2017, p. 322), em outro sentido se apresenta extremamente deslocado, apartado, alheado de sua própria presença concreta. É um corpo cativo, esquecido nas sombras de uma tradição de pensamento acostuada a olhar para ele como quem não o vê por não ser o que de fato procura. Nas palavras de Marcia Tiburi, “o corpo é o cabelo que a metafísica arrancou de si mesma para tecer seu manto translúcido” (TIBURI, 2004, p. 41).

Ainda em seu livro *Filosofia cinza*, a autora parte de Samuel Beckett para estabelecer uma provocação: em vez de afirmar que “eu existo” ou “eu não existo”, a obra beckettiana parece inaugurar um novo problema metafísico: “talvez eu exista” (TIBURI, 2004, p. 227). Esse gesto de colocar-se em xeque é também um dos motores da literatura de Mutarelli, dado que – recupero aqui o primeiro parágrafo desta seção – seus romances *não se parecem* com um. Inespecíficos, esgotados, incorporados: cada um de seus livros é um experimento crítico que se realiza no plano concreto, encenando, performando tal qual um corpo.

A performance, aqui, não é a desobediência a um regime de escrita convencional, mas a instabilidade que percorre sua obra como um todo, livro após livro. Não há uma formatação do texto que seja reproduzida em cada obra; se os enredos exigem uma certa torção, o autor as promove. Um corpo adaptativo, mas em constante crise; uma obra acabada em seu inacabamento; narrativas que são a soma de seus vazios. Se olhássemos para os livros escritos

---

<sup>35</sup> com isso, pretendo me afastar de uma afetação ideológica que Pelbart parece estender a partir de sua proximidade com a filosofia deleuzeana; em **I O MAGO** (*Da conspiração*) e também no início desta mesma seção procurei me aproximar de Deleuze apenas o necessário para estabelecer alguns parâmetros de análise, mas deixando explícito meu desinteresse pela repercussão política que os autores dão a esses casos.

por Mutarelli à luz do que propõe Peter Pál Pelbart, diríamos que o “nada é possível” reverteu-se em “tudo é possível”, e a obra é o acontecimento advindo desse movimento. No que concerne à criação literária, posso admitir que seja uma resposta plausível<sup>36</sup>; por outro lado, as personagens experimentam e atravessam afetos que não resolvem o impasse. Nos livros, não há “nada” nem “tudo” como possíveis, mas uma interrogação: o que é possível?

Levar adiante essa problematização instaura um paradoxo: por que escrever quando, no fundo, o que se quer é escancarar o potencial destrutivo da palavra escrita? A escrita é concessão, rendição? Ou perversão, masoquismo? Arrisco uma hipótese que pretendo desenvolver mais adiante, nos ensaios finais deste trabalho: o texto é, no universo ficcional de Lourenço Mutarelli, a abertura para um sistema de crenças que recoloca em cena a possibilidade do metafísico, encontrando na linguagem seus meios e seus fins. Se as palavras estão cheias de rachaduras, há algo que as atravessa, que preenche esses sulcos: “o Diabo na rua, no meio do redemunho” (ROSA, 2006, p. 8).

---

<sup>36</sup> não são poucas as ocasiões em que Mutarelli afirmou ver a literatura como um processo terapêutico, encarando sua atividade como uma forma de expurgar demônios internos, dialogar consigo mesmo etc. Apenas a título de exemplo, recorro novamente à participação do escritor no evento *Quartas ao cubo*, disponível no YouTube.

## 11 PARÁBOLA

Só a Força pode deter a roda da fortuna.  
 É o fim da primeira via:  
 o iniciado  
 veste o chapéu da lemniscata. (MUTARELLI, 2009b, p. 76)



Quando eu era criança resolvi fazer um pequeno zoológico. Um mini zoológico particular. Peguei um pote de plástico transparente, com tampa de rosquear, que um dia havia acomodado biscoitos amanteigados.

Quando os biscoitos acabaram minha mãe resolveu guardá-lo para reaproveitá-lo um dia. É sempre bom ter um pote guardado caso um dia você queira guardar algo.

Um pote é um pedaço do espaço.

Caminhei até um terreno baldio que ficava próximo à minha casa e coloquei um pouco de terra no fundo do pote, depois me apropriei de algumas folhas caídas das árvores e pequenos pedaços de gravetos. Feito isso comecei a coletar insetos. Um tatu-bola, uma aranha papa-moscas, uma minhoca, uma formiga, outra formiga, uma borboleta com a asa quebrada e uma joaninha. Satisfeito, fui para casa, instalei meu microcosmo sobre a cama e passei o resto do dia a admirá-lo. No início, os insetos eram muito ágeis e inquietos, uns mais outros menos, mas com o passar das horas o ritmo foi diminuindo e se tornando uniforme. Passado um pouco mais de tempo já não se podia diferenciar, por exemplo, a velocidade precisa da aranha com a vacilante lerdeza da joaninha. Tive a impressão de que quando eles tomaram conhecimento de sua condição, de sua impotência frente aos limites de seu novo e restrito mundo, de sua infinita solidão e do entorpecimento da vontade, eles passaram a apresentar um ritmo semelhante. Quando a vontade e o oxigênio começaram rarear, os insetos que dividiam o mesmo espaço passaram a partilhar do mesmo tempo.

Para mim todos os insetos eram iguais.

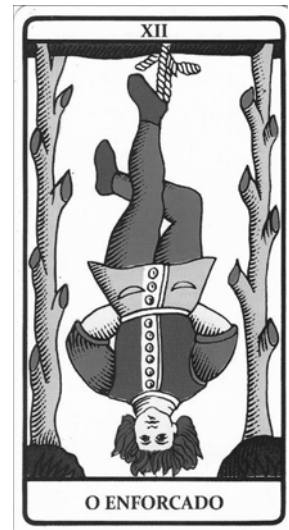
Eu não sabia que era preciso fazer furos na tampa do pote.

Eu não sabia que partilhamos o mesmo espaço, mas não partilhamos o mesmo tempo. (MUTARELLI, 2007, p. 15-16)



## 12 QUANDO EU ERA VIVO<sup>37</sup>

Transição.  
O iniciado penetra  
num mundo invertido. (MUTARELLI, 2009b, p. 76)



É difícil determinar em que momento exato da vida as palavras se tornam hostis aos personagens de Mutarelli. Em seus livros, mesmo a infância já é apresentada como uma época repleta de pequenas perturbações que marcam a existência e o caráter de seus protagonistas. As histórias contadas pelos pais, avós e pessoas mais velhas em geral estão sempre atravessadas por pequenas perversidades narrativas ou interpretativas sobre a realidade.

Não à toa a primeira peça teatral escrita por Mutarelli se chama *O que você foi quando era criança?* Mais do que inverter a típica pergunta "o que você quer ser quando crescer?", a possibilidade de olhar retrospectivamente é uma forma de complexificar a infância em seu contato com os signos linguísticos. O ato performativo de afirmar "ser alguma coisa" implica certo domínio gramatical, capaz de articular elementos conceituais em torno de uma singularidade existencial: quando criança, segundo a Psicologia, ainda não temos capacidade de articular os signos em torno de uma compreensão racional da realidade, e tudo que nos ocorre é captado por uma percepção agramatical, intensiva, do domínio da não representação. Convidar o sujeito a se rever criança para então enunciar um "ter sido" é cobrar dele a gramaticalização de uma época, nesse sentido, irrecuperável.

<sup>37</sup> o título desta seção é o mesmo da adaptação cinematográfica de *A arte de produzir efeito sem causa*, dirigido por Marco Dutra, com roteiro de Marco Dutra e Gabriela Amaral Almeida. O filme estreou em 2014, tendo no elenco Marat Descartes (Júnior), Antônio Fagundes (Sênior) e Sandy Leah (Bruna). Embora o título *Quando eu era vivo* reduza o romance original a uma interpretação específica no plano do longa-metragem, decidi me valer dessa formulação como estratégia para tornar explícita uma certa fruição do tempo da infância, experimentada pelos protagonistas dos romances abordados nesta seção.

Na perspectiva adulta dos personagens dessa peça teatral, a infância é retomada não pelas realizações, mas pelas vontades de realizações futuras que as crianças manifestavam, e isso fica evidente na carta enviada pelo personagem Boris a seu primo José Manoel.

Me lembro que quando crianças costumávamos nos perguntar: O que você vai ser quando crescer?

Engenheiro eletrônico você dizia. Será que você se recorda qual era a minha resposta? Astronauta é o que eu dizia que viria a ser. Como é óbvio, não sou. Não serei. Tornei-me palhaço. Melhor dizendo a vida me tornou palhaço. (MUTARELLI, 2007, p. 18)

A frustração por não-ter-sido é sentimento transversal nos romances de Mutarelli, não apenas no sentido profissional, mas mesmo existencial – tome-se aqui o sentido existencial *adulto de classe média economicamente ativo bem inserido em um casamento e com relações familiares minimamente saudáveis*. Em praticamente todos os seus livros, o casamento é dissolvido por força de circunstâncias alheias aos personagens principais – sem deixar de serem também, em alguma medida, produzidas por eles –, sendo esse fracasso apenas uma das possibilidades de não-chegar-a-ser alguma coisa. *O que você foi quando era criança?* termina com uma série de declarações de Boris a respeito do que ele seria:

Boris – Quando era criança eu dizia que um dia seria astronauta.

(...)

Boris – Se eu fosse astronauta, hoje estaria na lua. E a lua estaria escura por causa do eclipse.

(...)

Boris – Se eu estivesse agora sozinho no escuro da lua, acho que sentiria o que sinto quando mergulho. Sentiria a distância do mundo.

(...)

Boris – Eu sentiria medo e orgulho na escuridão da lua.

(...)

Boris – Eu tiraria o capacete e permaneceria sem ele por longos cinco minutos.

(...)

Boris – Eu riria de todos.

(...)

Boris – Eu riria. (MUTARELLI, 2007, p. 70-1)<sup>38</sup>

Como anunciado, há outros textos de Mutarelli em que a relação entre a infância e as palavras surge como uma cifra fantasmagórica. Em *O natimorto*, o personagem O Agente revela, em certo momento do enredo, que foi criado por sua tia cartomante, e que desde muito jovem tem a sensação de só existir quando está na presença das pessoas. Sua justificativa tem

<sup>38</sup> “com a diminuição do futuro, o passado cresce até o momento que seja tudo pretérito, pela consumação do futuro” (AGOSTINHO, 1975, p. 36). A insistência de Boris em utilizar o futuro do pretérito de alguma forma me faz recuperar esta citação, como se se desse conta do futuro já consumado.

relação com um derrame sofrido por sua tia, esquecendo-se de seu sobrinho após retornar de uma viagem que este fizera para o *exterior* (exterior no sentido geográfico, mas que – arrisco – também engendra um exterior da linguagem, um lugar fora, uma “foreidade”).

“Eu só deixo de existir durante a minha ausência” (MUTARELLI, 2009b, p. 45), afirma o personagem ao tentar explicar o que sente, operando um descolamento entre presença/existência e ausência/inexistência para além de pares em uma relação antitética. Embora continue existindo, a percepção do personagem O Agente é a de uma ausência, quando não visto por outra pessoa: a ausência dele para o outro é, também, o deixar-de-existir, mesmo ele ainda presente e existente. A linguagem é mobilizada pelo personagem para negar a realidade material a serviço de uma percepção linguística que institui uma realidade conspiratória, contaminando o sujeito com o enclausuramento de sua experiência a esse conteúdo particular.

Em outra passagem do romance, O Agente teoriza para si mesmo, em um de seus monólogos interiores:

Um amigo  
um dia  
me disse  
que os médicos  
havam desenganado  
seu pai.  
Perguntei:  
então eles o estavam enganando?  
Quando desenganado,  
morreu. (MUTARELLI, 2009b, p. 89)

O processo de prefixação que transforma “enganado” em “desenganado” é lido pelo personagem como uma articulação fatal, residindo na palavra ela mesma sua potência destrutiva. Da maneira como apresentada, a pequena reflexão parece fazer supor que um médico teria poder de nos enganar pela palavra, como um encantamento: “você está vivo”, ele diria quando estivéssemos mortos, e por engano continuaríamos vivos. Posteriormente, este mesmo médico nos desengana, isto é, desfaz o engano: “na verdade, você está morto”. E então morremos.

A anedota do médico do pai do amigo do personagem reforça o jogo semântico entre existir e não existir, estar presente e ausente, oposições vistas aqui como perversas porque não representam categorias autônomas de linguagem, mas resultados de performances linguísticas eivadas de poderes encantatórios, e que são legitimadas pelos próprios personagens – no plano do enredo deste romance, O Agente é a instância máxima de legitimação dessa crença;

no plano do texto, a própria flutuação entre diálogo teatral e monólogo interior escrito em versos livres e brancos faz cindir a trama entre o registro literário performativo do drama teatral e o derramamento antinarrativo do delírio, respectivamente, impossibilitando a concretização daquilo que, de fato, estamos lendo: um romance<sup>39</sup>.

Em *Nada me faltará*, um episódio da infância do protagonista Paulo ratifica o lugar da infância como primeira experiência de estranhamento com a linguagem. Em diálogo com seu amigo Carlos, Paulo comenta a sensação experimentada ao descobrir que a série *Tarzan* era transmitida em versão dublada:

(...) Eu falei do Tarzan porque foi quando eu descobri isso. Foi quando eu soube que aquilo era dublado. Mataram um índio num episódio e eu chorei.

Saquei.

Para me consolar, eu era muito pequeno, meu pai explicou que aquilo não era verdade. Ele falou que eram atores, e eu fiquei desapontado com isso. Daí ele disse que o Tarzan era um ator americano e que a voz que a gente ouvia nem era a sua voz verdadeira.

Entendi.

Acho que, percebendo o meu desapontamento, ele deixou bem claro que o grito era o grito do ator de verdade, mas todo o resto, tudo que ele falava, era dublado.

Era o Johnny Weissmuller. O grito dele era legendário.

...

E nós só podíamos ouvir sua voz verdadeira quando ele gritava.

Você quer dizer que só assim poderei reconhecer a sua voz?

Não. Ao contrário. Agora eu grito o tempo todo. Você esqueceu como era a voz de quando eu não era eu mesmo. É da voz dele que você deve estar sentindo falta. (MUTARELLI, 2010, p. 104-5)

A dublagem, voz que substitui outra voz, surge no diálogo como denúncia de uma usurpação<sup>40</sup>: a voz dublada é ilegítima e desaponta a criança, que confia nas cenas da série a que assiste. Perceber a diferença entre o grito dito verdadeiro e as demais falas, todas dubladas, é o que desperta Paulo para a conclusão que toma a respeito de si, cindido entre um “eu” e um “ele” que são, no fundo, a mesma pessoa. O “eu” que grita é o Paulo verdadeiro; o “ele” cuja voz está ausente é uma versão falsa, de “quando eu não era eu mesmo”, nas palavras do próprio personagem.

<sup>39</sup> ver seção **X A RODA DA FORTUNA** (*Falência múltipla dos códigos*).

<sup>40</sup> em *O grifo de Abdera*, o registro infantil de uma possível usurpação ocorre de maneira menos traumática:

Meu pai me disse, quando eu era pequeno, que aquela caixa-d’água, que tem um formato realmente sugestivo, era uma lanterna. E ela parece uma lanterna apoiada na base. Na parte em que se colocam as pilhas. Segundo meu pai, era essa lanterna que toda noite, quando era acesa, projetava a lua.

E eu acreditei.

E ainda quase acredito (MUTARELLI, 2015, p. 53)

Essa crise de identidade que desestabiliza os personagens já adultos, mas tem início na infância, não é característica apenas dos romances e das peças teatrais escritas por Mutarelli. Em quadrinhos como *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal* (2005) ou *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011b), a encenação ator-dublador pode ser vista sob outra perspectiva, fundamentalmente pervertendo a relação entre realidade e ficção, já que parte de situações biográficas do autor para elaborar o enredo das graphic novels. Diversos signos sustentam as interlocuções entre o texto e a realidade extratextual, por meio de processos visuais e linguísticos que a princípio parecem esgotar o jogo metalinguístico, mas servem como sua principal estratégia reiterativa. “Realidade?!... É uma coisa que existe... que não é falsa que nem um desenho animado que é falso... porque um desenho animado é falso” (MUTARELLI, 2005, p. 46), escreve Mutarelli em uma página de *A caixa de areia*, preenchida por cenas de seu estúdio de criação representado com traços realistas, praticamente documentais, principalmente se comparados aos traços surrealistas que o consagraram em livros como *Transsubstanciação* (1991).

Especificamente em *A caixa de areia*, a fronteira entre personagem e autor não se dá de maneira plena, isto é, não chega a constituir uma autobiografia à maneira habitual. Na verdade, a narrativa proposta por Mutarelli conduz o leitor – e a obra como um todo – a um desarranjo ao mesmo tempo subjetivo, porque afeta o autor-personagem, e objetivo, porque embaralha os referenciais também para quem lê o quadrinho (ARAÚJO, 2011). Opera-se, portanto, uma quebra do pacto autobiográfico<sup>41</sup>, porque narrador, personagem e autor não compartilham da mesma identidade e, portanto, se afastam do compromisso de contar a história de alguém que existe fora do texto, contada pelo próprio alguém de cuja história trata. O procedimento adotado por Mutarelli em grande parte de seus romances muitas vezes replica essa perturbação do “princípio de sinceridade do enunciado” (VELASCO, 2015, p. 3).

Entretanto, é possível sustentar a tese de que, nos livros de Mutarelli, não existe um fluxo de identidade entre autor, narrador e personagem? O escritor não está disposto a responder, ao que parece. Quando, em uma entrevista para a revista *Ide: psicanálise e cultura*, Mutarelli é instado a falar sobre seus personagens, ele afirma:

Esses personagens sou eu. Sou isso aí. A sexualidade é muito presente em meu trabalho e, infelizmente, na minha vida também. Não tinha identidade nenhuma com o personagem de *O natimorto*. Há apenas duas coisas em que eu gostaria de ser como ele: o fato do cara que sai para comprar cigarro e nunca mais volta – que é o sonho da minha infância – e o fato de ele querer ser assexuado, coisa à qual venho me dedicando há muito tempo” (MUTARELLI, 2008b, p. 176).

---

<sup>41</sup> Cf. Lejeune (2008).

Ora, três coisas diferentes são ditas em pouco tempo: primeiramente, há uma identificação completa entre autor e personagens, quando ele afirma que “sou isso aí”; logo em seguida, diz que “não tinha identidade nenhuma com o personagem”, para num terceiro momento confessar que tem “duas coisas” em comum com o protagonista de um de seus romances. A aparente contradição, como pretendo explorar mais adiante, não só reforça como promove novos embaralhamentos de significado. Presente e passado; adulto e criança; ator e dublador; autor, narrador e personagem: as cartas de que Mutarelli dispõe são perturbadoras e conspiratórias, porque nunca situam lugares, mas vagueiam em torno dos sentidos que elas mesmas articulam. Se sua literatura é uma máquina de produzir performances (AGUILAR; CÂMARA, 2017), o escritor é o corpo e o veículo de transmissão das mensagens.

### 13 SORAN

A carta sem nome.

Morte.

Transformação. (MUTARELLI, 2009b, p. 77)



A palavra que abre *O cheiro do ralo*, primeiro romance de Mutarelli, é, como o próprio narrador-personagem confirma, “um anagrama. Foi isso que ele me disse” (MUTARELLI, 2011a, p. 9). Quem é Soran?, pergunta o personagem principal a seu interlocutor, mas a resposta é sempre a mesma: um anagrama. Em certo momento, o narrador confunde o nome, trocando-o por Sólon, mas logo é corrigido pelo outro: é Soran. “Ele falou que Soran era um sábio, um visionário” (MUTARELLI, 2011a, p. 9).

O que é um nome próprio? Apesar das múltiplas abordagens possíveis em torno desta noção, que passam pela linguística, pela filosofia analítica e pela psicanálise, a leitura proposta por Jacques Derrida contorna de maneira curiosa a lista de nomes próprios dos personagens de Mutarelli. Em “Babel”, o filósofo argelino-francês defende que as palavras, quando designam nomes próprios, perdem conexão com as línguas de onde derivam, considerando o fato de que seriam, na prática, intraduzíveis. Ainda que, em um esforço adaptativo, pudéssemos aceitar a correspondência entre “Charles” e “Carlos”, por exemplo, não seria possível sustentar neste procedimento a mesma lógica que traduz “river” por “rio” (DERRIDA apud GOMES, 2013, p. 147). Os nomes próprios não designam uma mesma coisa, assim como um substantivo comum faz: um nome próprio sempre é uma singularidade daquele idioma específico, e só pode fazer referência a um único ente; não há, portanto, como apontar para Charles Darwin querendo dizer Charles Bukowski, mas pode-se chamar o mesmo rio de “river”, “rivière”, “río”, “fiume” etc.

Há, portanto, uma “reconciliação impossível” entre as línguas quando os nomes próprios são colocados em evidência. O que a instituição do nome próprio expõe é a fratura maior de todo idioma: a de que toda a linguagem é feita de bordas, de limites, isto é, de uma insuficiência que lhe é intrínseca no processo de nomeação que busque a singularidade. Não

se pode alcançar, por meio do nome próprio, uma realidade transcendente ao desejo mesmo de que o nome supere a condição inevitável de sua superficialidade linguística. Por essa lógica, entende-se que “não somente o nome não é nada, ou em todo caso não é a “coisa” que nomeia, não é o “nomeável” ou o renomado, mas corre também o risco de encadear, assujeitar ou comprometer o outro” (DERRIDA, 1995, p. 76).

Em “Deus e o cachorro”, um de seus textos para teatro, Lourenço Mutarelli materializa essa dificuldade e impossibilidade que habita os idiomas, evocando um humor absurdista. Reproduzo a seguir um fragmento desse texto, quando um dos personagens centrais começa a destacar particularidades dos idiomas, comparando inglês e português<sup>42</sup>. Trata-se de um longo trecho, porém fundamental para a discussão:

Anoder – Por exemplo, um cachorro lá é dog.  
 Dam – Dog?  
 Anoder – É. Dog é cachorro.  
 Dam – Caramba!  
 Anoder – Caramba eu não sei.  
 Dam – Não, eu disse, caramba! Que coisa! Nossa! Meu Deus!  
 Anoder – Eu sei que Deus é dog ao contrário.  
 Dam – Como assim? Um cão quando anda de costas é Deus?  
 Anoder – Não, dog e God.  
 Dam – Então Deus, aqui, deveria ser orrochac.  
 Anoder – Ou, oãc.  
 Dam – É verdade.  
 Anoder – Dog, cachorro.  
 Dam – Eu tenho uma dúvida.  
 Anoder – Qual?  
 Dam – Um dog é um cachorro de lá, mas se vissem um cachorro aqui como seria?  
 Anoder – Aqui?  
 Dam – É.  
 Anoder – Acho que aqui seria cachorro mesmo.  
 Dam – E um mesmo cachorro pode ser dog e cachorro ao mesmo tempo?  
 Anoder – Não, porque nenhum corpo pode estar em dois lugares ao mesmo tempo.  
 Dam – E Deus?  
 Anoder – Deus pode.  
 Dam – E então?  
 Anoder – Nessa você me pegou.  
 Dam – Então God é o Deus deles?

<sup>42</sup> em *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, há uma passagem divertida em torno das dificuldades de dois personagens com os idiomas português e inglês, a exemplo do que ocorre em “Deus e o cachorro”:

Pedro entende pouco o inglês. Mas é incapaz de formular uma frase no idioma. Quando diz algo, a pronúncia é péssima, e geralmente é uma pequena alteração de alguma letra do Pink Floyd. “The dark side of the mind”, “The dark side of the soul”, “The dark side of the luck”, “Wish you were there”. Coisas do tipo.

George só conhece “bom dia”, “quanto custar isso”, “bunda”, “escaldado”, alguns números, “branquinha”, “Boazinha”, “amigo” e “por favor”. (MUTARELLI, 2018, p. 276)



Anoder – É.  
 Dam – Politeístas desgraçados!  
 Anoder – Será?  
 Dam – Por precaução acho que é melhor negá-lo.  
 Anoder – Pode ser. Mas e se for o mesmo?  
 Dam – Agora você me pegou.  
 Anoder – Acho melhor você não ficar gritando essas coisas.  
 Dam – Talvez seja mais sensato. Mas eu não posso amar um Deus que se chame dog.  
 Anoder – God.  
 Dam – Que seja. (MUTARELLI, 2007, p. 213-215)

A discussão entre os personagens Dam e Anoder orbita em torno de uma percepção derridiana a respeito do nome de Deus, que representa a “desertificação sem fim da linguagem” (DERRIDA, 1995, p. 37). A construção lógica que conduz o diálogo parte de uma curiosidade linguística que, quando levada adiante, produz verdadeiros absurdos semânticos. Se “dog” e “God”, em inglês, significam duas palavras distintas, sendo que cada uma delas isoladamente tem um significado particular, o mesmo não se pode afirmar sobre o substantivo “Deus” em português, já que não existe um significado consagrado para o significante “sued”, e muito menos se parece com a palavra “cachorro”. O problema se intensifica quando os personagens começam a levantar a hipótese de que a tradução de um idioma a outro transfira, ao mesmo tempo, o significante onde o significado se aloja.

No entanto, é nos nomes dos personagens do diálogo que se esconde o grande impasse linguístico do texto. Note-se que a pronúncia de “Anoder” é praticamente a mesma de “another” (“outro”), e “Dam”, escrito ao contrário, é “mad” (“louco”). Seria possível ler o personagem 1 como um louco (“mad”) e o personagem 2 como o outro louco (“another”)? Outro elemento contribui para a perversão das palavras em seus idiomas (originais?): em determinado momento do texto, entra em cena a personagem Nice, que em um diálogo com Anoder revela ter uma irmã mais bonita, chamada Verynice – ora, “Nice” em inglês significa exatamente “bonita” e a expressão “very nice”, “muito bonita”. Em seguida, ao se despedir de Nice, o personagem Dam diz “manda lembranças para a Berenice” (MUTARELLI, 2007, p. 219), numa evidente aproximação das pronúncias de “very” e “bere” (/béry/, em transcrição fonética, se excluirmos as duas sílabas finais de “Berenice”)<sup>43</sup>.

Ainda que abandone o aspecto da tradução, há uma operação semelhante em “Um e outros”, outra de suas peças teatrais que compõe o livro *Teatro de sombras*. Na apresentação dos personagens, o leitor descobre que seus nomes são nada mais que designações genéricas das pessoas que entrarão em cena, desdobrando a indicação dada pelo título. São 14 os

<sup>43</sup> em *Jesus Kid*, embora a personagem da enfermeira tenha o nome de Erika, Eugênio insiste em se referir a ela como “enfermeira Nurse”, como se “nurse” (“enfermeira”, em inglês) fosse um nome próprio.

personagens desta peça: Um, Outro, Outro de Camisa Listrada, Moça, Outro de Terno Cinza, Outro de Nariz Vermelho, Outro com Tique Nervoso, Mestre, Moça de Olhos Claros e Blusa Listrada, Mestre Substituto, Uma Figurante Mulher, Outra Figurante Mulher, Mulher de Cabelo Negro e Gordinho Efeminado (MUTARELLI, 2007, p. 135). Por fim, em “Arremedo”, mais um texto teatral, o quarteto de personagens é composto por O Velho, O Outro, A Jovem e O Jovem, sendo estes dois últimos nomeados Ela e Ele quando dialogam entre si ou com os outros dois personagens.

A coletânea de nomes próprios que atravessa a carreira literária de Mutarelli é bastante representativa do universo que o autor apresenta, com os usos dos nomes sempre implicados em uma rede de sentidos que ora reforçam, ora dissolvem as identidades daqueles que os carregam. Ao contrário de Todorov, que em sua teoria sobre as partes do discurso narrativo dá aos nomes comuns o caráter descritivo e aos nomes próprios a faculdade denominativa, indicando ligeiras relações de transposição entre uma categoria e outra (TODOROV, 1971, p. 161), nos textos de Mutarelli os nomes próprios não respondem nem a um, nem a outro grupo semântico. Tampouco o texto faz extenuar a metalinguagem e seu lugar discursivo por meio de investimentos contra as estruturas canônicas da língua (BARTHES, 1987, p. 42-43). Em vez de uma “transmutação”, uma transsubstanciação<sup>44</sup>.

A política dos anagramas dentro dos romances pode ser uma chave importante para entender o papel dos nomes próprios. Soran, o enigmático nome que abre *O cheiro do ralo*, é mencionado apenas nas duas primeiras páginas do livro, e não mais, exceto em instantes fugidios de esforço mental do protagonista, tentando recuperar o nome – sempre sem sucesso; fica evidente que desvendar este enigma não é nem de longe um dos interesses do protagonista, tampouco do autor. Contudo, ao acompanhar a perturbadora trajetória do personagem principal até seu trágico desfecho, o nome Soran precisa ser resgatado por uma razão que, de início, passa despercebida. Segundo este homem, Soran é um professor, um visionário, um sábio – e um anagrama. Quando recusado pelo narrador em sua oferta, o homem “falou que eu não estava entendendo a oportunidade que se abria para mim. Ele falou que a sorte abre suas portas para todo mundo, pelo menos uma vez na vida, mas que, se essa oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra suas portas. Ele saiu, batendo-a com toda a força” (MUTARELLI, 2011a, p. 10).

Não pretendo defender a tese de que todo o enredo de *O cheiro do ralo* deriva dessa aparente maldição lançada pelo portador do relógio, mas não é raro que os nomes próprios,

---

<sup>44</sup> tal qual o título de sua graphic novel, *Transsubstanciação*, já mencionada anteriormente.

principalmente os anagramas, existam nos livros de Mutarelli como signos que movimentam energias cifradas dentro do enredo. É o caso de Paulo Maturello, protagonista de *Nada me faltará*, recebendo ao mesmo tempo o nome de um apóstolo bíblico e uma corruptela do sobrenome de seu autor; ou, mais evidente ainda, Mauro Tule Cornelli, de *O grifo de Abdera*, letra por letra um anagrama do próprio Lourenço Mutarelli. Este último romance, aliás, funciona como uma verdadeira peça anagramática em si, posto que apresenta uma gênese do nome Lourenço Mutarelli completamente distinta da que conhecemos.

Mauro Tule Cornelli e Paulo Schiavino têm uma parceria literária: ambos reúnem suas habilidades de escrita (Mauro) e desenho (Paulo) para publicar álbuns em quadrinhos com o pseudônimo de Lourenço Mutarelli. Para representá-los em eventos, combinam com um amigo em comum chamado Mundinho, que será um avatar<sup>45</sup> de Lourenço, e assim os dois autores, tímidos, podem evitar a exposição – e também a revelação de que não existe *um* Lourenço Mutarelli, mas “três”. Entretanto, Paulo morre atropelado após uma longa e bem-sucedida carreira conjunta, e Mauro conta que “com a morte de Paulo, tive que me virar sozinho, por isso abandonei os quadrinhos e passei a escrever livros. *O cheiro do ralo* é o primeiro título de minha carreira solo” (MUTARELLI, 2015, p. 22).

O romance *O grifo de Abdera* é um corpo estranho, composto por uma aura que se aproxima do que se convencionou chamar de autoficção, mas também incorpora elementos ensaísticos acerca do fazer literário, ao mesmo tempo que discorre sobre a natureza do duplo<sup>46</sup> e ainda insere em seu miolo um encarte em quadrinhos de traços e enredo completamente lisérgicos, fazendo do livro um híbrido de nomes, estilos, gêneros e significados.

Levando adiante a temática do duplo, convém destacar o romance *O filho mais velho de deus e/ou Livro IV*, em que todos os personagens do livro ganham os mesmos nomes de assassinos americanos catalogados em um site chamado *Murderpedia*, a que Mutarelli chega

---

<sup>45</sup> uma das passagens mais divertidas de *O grifo de Abdera* se dá quando o narrador comenta que outros escritores brasileiros também apelam para avatares, pois seriam tímidos como Mauro e Paulo, os nomes por detrás de Lourenço Mutarelli, e assim como ocorre no livro os avatares seriam a antítese de seus “originais”. Transcrevo a passagem a seguir:

Dada a natureza tímida dos escritores, muitos escolhem, digamos, avatares. Como é o caso de Ferréz, Marcelino Freire, Marçal Aquino e, pasmem, Paulo Lins. O avatar de Marcelino nem gay é. Já o avatar de Marçal é. O verdadeiro Ferréz é um sujeito miúdo, delicado e introvertido, e o verdadeiro Paulo Lins é albino. Isso para ficar só nos brasileiros. E são todos alcoólatras, naturalmente. (MUTARELLI, 2015, p. 34)

<sup>46</sup> em entrevista a Ronaldo Bressane, Mutarelli diz que *O grifo de Abdera* é “uma brincadeira com os duplos, os múltiplos, comigo, com a literatura, com o que é ser um autor no Brasil” (2016)

ao ponto de dedicar seu livro<sup>47</sup>. O site em questão, que contabiliza mais de 7.000 registros de serial killers, com mais de 2.000 fotos desses homens e mulheres, se declara “o maior banco de dados sobre serial killers e assassinos em série ao redor do mundo”<sup>48</sup>. Não significa que os personagens do romance sejam os próprios assassinos, mas de fato homônimos – ou duplos – destas pessoas. Como fica evidente logo na abertura do livro:

Ele aterrissou no JFK, depois de um voo de duas horas e seis minutos, como Albert Arthur Jones (...)

Mas Ele não era Albert Arthur Jones.

Na verdade houve outro Albert Arthur Jones, que foi sentenciado à prisão perpétua em 1961 em Heston, Inglaterra, mas Ele não sabe disso.

Mesmo assim os documentos com o nome desse cara que matou uma menina de doze anos em 20 de outubro de 1960 estampam sua foto. (MUTARELLI, 2018, p. 13)

Mais adiante, quando Albert – na verdade um nome falso, pois se chama Charles Noel Brown – recebe outro nome, resultado de um programa de proteção que pretende mantê-lo seguro de uma conspiração que pode levá-lo à morte, o personagem passa a se chamar George Henry Lamson, mas “o que Ele não sabe é que George Henry Lamson era um médico viciado em morfina que assassinou o cunhado deficiente de dezoito anos em Wimbledon, Londres, em 1881. Ao ser executado, o rapaz grassitou feito um pato” (MUTARELLI, 2018, p. 21). Crítica velada à violenta cultura americana, que explora midiaticamente o fenômeno dos assassinos em série, ou mero aproveitamento de uma inusitada ferramenta de pesquisa, o fato é que o livro apresenta um robusto repertório de nomes de pessoas, todas elas homônimas de serial killers.

*O grifo de Abdera*, como já mencionado anteriormente, também dedica algumas reflexões à questão da duplicidade, tendo o nome próprio como elemento conectivo – estaria o escritor discordando de Derrida sem saber? ou sabendo? ou não necessariamente discordando? Logo na primeira página, um relato serve como estopim para a apresentação do narrador-personagem Mauro, duplo de Oliver:

*Havia em Marselha em 1906, ou 1907, um menino chamado Nanaqui. Na realidade seu nome era Antonin Artaud e “morreu” no manicômio de Ville-Evrard*

<sup>47</sup> além da Murderpedia, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* é dedicado a Antonio Prata, Kurt Vonnegut, Google, Google Maps, Google Tradutor e Wikipedia. Ao mesmo tempo debochada e representativa dos interesses de Mutarelli na construção do romance, essa epígrafe também faz confirmar o caráter “inespecífico” de sua literatura – ver **X A RODA DA FORTUNA** (*Falência múltipla dos códigos*) – e sua vocação pop contemporânea, ao mesmo tempo que dialoga abertamente com o erudito e o oculto – força essa que moveu a pesquisa.

<sup>48</sup> “the largest database about serial killers and mass murderers around the world” (em tradução minha); fontes extraídas do site murderpedia.org.

*em agosto de 1939, aos quarenta e dois anos. Morrer aos quarenta e dois anos não é nenhum milagre e todos viram sair do manicômio de Ville-Evrard o cadáver de Antonin Artaud, o milagre é que depois desse crime o mundo tenha continuado, e sobretudo que alguém tenha podido ocupar o lugar de Antonin Artaud e assumir sua dor. Esse alguém se chama Antonin Artaud, tal como foi comunicado por Deus na quinta-feira à noite.*

Antonin Artaud, o dramaturgo, ator, diretor, escritor, autor de *O teatro e seu duplo*, escreveu isso num manicômio durante uma de suas internações. Srinivasa Ramanujan, o brilhante matemático indiano, quando tinha dezenove anos, deixou em seu diário esta estranha anotação: “Sou Srinivasa Ramanujan e ao mesmo tempo John Melvin Cyphers”. Na noite de 10 de junho de 1919, em Londres, George Jones, de sessenta anos, vagava ensanguentado pelas ruas. Um grupo de pessoas o socorreu e o levou ao hospital. Jones andava como se estivesse em transe e, apesar de ter levado seis facadas, três no peito e três no pescoço, agia como se não se desse conta disso. Passou três dias no hospital antes de morrer. Lá ele relatou a um dos médicos que o assistia que, embora fosse George Jones e tivesse nascido em Essex em 1859, ele era também Ulrich Kahlweiss, um garoto alemão de onze anos que vivia em Bonn. Isso sem falar no famoso caso de Nikola Tesla, que reencontrou seu amor numa pomba. (MUTARELLI, 2015, p. 15-16)

Essa impressionante coletânea de relatos sobre duplos serve, no livro, como introdução e fundamentação ao problema que será enfrentado por seu protagonista. Fundamentação inclusive no sentido acadêmico, dada a linguagem praticamente isenta de um interesse propriamente narrativo. Um texto que fala sobre o problema do duplo dentro de um livro que inclui essa temática em seu enredo é um duplo do texto? Das anotações de Artaud à voz narrativa, e da voz narrativa ao livro propriamente dito, a duplicidade é inescapável. A provocação parece ser a de transformar os nomes comuns em próprios, considerando os pressupostos derridianos sobre a singularidade irreconciliável desses termos: com o duplo em cena, a ideia de “texto” parece perder sua reprodutibilidade adaptativa, já que ao mesmo tempo o texto do livro é o texto do narrador e, ao mesmo tempo, o texto de Antonin Artaud. O nome próprio – Antonin, Mauro etc. – perde sua singularidade, e os substantivos comuns, como “texto”, “relato”, “escrita”, se tornam impossíveis de traduzir.

De volta a *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, convém destacar que o romance também comporta de um oceano de nomes próprios envolvendo filmes, músicas, artistas em geral e, principalmente, escritores e livros sobre ocultismo, demonologia e temas afins. Em certos momentos, o enredo chega a ser temporariamente suspenso para dar lugar a uma escrita enciclopedista em torno de nomes de demônios, referências bibliográficas e sínteses a respeito de conceitos diversos de filosofia, mitologias e religiosidade. Quando um novo personagem é apresentado, também há uma breve interrupção na narrativa para que a história daquele nome seja revelada, isto é, de que se trata do mesmo nome de um serial killer que, em ano específico e em um local específico, cometeu tais e tais crimes de tal e tal modo.

Romance mais longo de Mutarelli, com mais de 320 páginas – seu único livro anterior a ultrapassar a margem de 200 é *O grifo de Abdera* –, *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* tem, no núcleo duro de sua trama, uma extensão não muito maior do que os demais livros do escritor; seu diferencial está exatamente na profusão de nomes, títulos de obras, comentários que, mesmo breves isoladamente, contribuem para esse inchaço verbal que caracteriza a paranoia conspiracionista em torno do personagem principal e sua jornada repleta de teorias sobre a existência de seres reptilianos entre os seres humanos, por exemplo. Todo o texto está atravessado por apropriações de ideias que podem ou não remeter a alguma verdade mantida em segredo da população mundial<sup>49</sup>.

Em certa passagem do romance, uma personagem se dirige a Charles/Albert/George com o propósito de fazê-lo entender a importância de ter um nome.

Então ela encontra *History of Religious Ideas*, volume 1: *From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*, de Mircea Eliade, e volta a sentar a seu lado.

– Eu sei que você se diz cético. Quando você acabar de ler o livro do dr. King, leia esse. Vou ler pra você apenas um conceito que já se apresenta aqui no prefácio: “O sagrado é um elemento na estrutura da consciência, e não uma fase na história dessa consciência. Nos mais arcaicos níveis de cultura, viver como ser humano é em si um ato religioso...” (MUTARELLI, 2018, p. 188)

A citação direta ao texto de Mircea Eliade é apenas uma demonstração das várias interferências às quais me referi há pouco. Contudo, essa passagem em particular oferece algo especial, por se tratar de um vínculo direto estabelecido entre o pensamento de Eliade e o livro, ou pelo menos na perspectiva da personagem que o comenta. O que interessa aqui é entender que não se trata de uma citação gratuita, ainda que em si ela não tenha repercussão alguma dentro da trama em seu redor. Em *O sagrado e o profano*, outro dos livros do mitólogo romeno, Eliade comenta que a criação dos mitos foi possível em sociedades antigas graças a “uma ‘doença da linguagem’: o que, originalmente, não passava de um nome, *nomen*, tornou-se uma divindade, *numen* (ELIADE, p. 10). Tanto aqui quanto na indicação da personagem de Mutarelli, o que se pode vislumbrar é o entendimento de que um nome é, na consciência humana, uma capacidade natural de divinizar a realidade – e não me refiro à “divino” apenas em sentido positivo, visto que tanto Müller quanto Burroughs entenderão o relacionamento com a linguagem como resultado de um adoecimento da espécie<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> esse teor conspiratório do livro, segundo o escritor, é resultado de um interesse específico por Kurt Vonnegut, escritor a quem Mutarelli dedica o romance e que também é admirado por seu protagonista.

<sup>50</sup> ver **XVIII O SOL** (*No princípio era o vírus*).

Por fim, outros nomes próprios são igualmente interessantes em sua intraduzível força. Assim, O Agente de *O natimorto* é apenas o invólucro de um indivíduo, que de modo irônico deseja ser o *paciente* da situação em que se encontra; Eugênio, o escritor de *Jesus Kid*, descobrirá que seu “eu” não é tão “gênio” quanto imaginava, e sua relação com Jesus – um personagem fictício – será para ele uma via de entrega ao que há de melhor em si mesmo; Júnior, o filho de Sênior em *A arte de produzir efeito sem causa*, não passa de uma cópia degradada do pai<sup>51</sup>; *Miguel e os demônios* tem em seu protagonista a promessa de um policial-arcanjo que lutará contra os anjos caídos<sup>52</sup>, mas é o primeiro a ceder às tentações diabólicas; mais representativo ainda é o narrador-personagem de *O cheiro do ralo*, para quem tudo é tão coisificável que mesmo os entes humanos se reduzem a partes de seus corpos – o olho do pai, a bunda da garçonete, todos nomes comuns que, a exemplo do que ocorre em *O grifo de Abdera*, ganham status de singularidade e reduzem a importância do nome próprio a uma reunião qualquer de letras, a um *anagrama*. Sanro, norsa, saron, onras, anors: qualquer seja a ordem possível, Soran é um anagrama não porque guarda um nome outro, mas porque, sendo um nome próprio, não tem qualquer sentido em si mesmo.

---

<sup>51</sup> visto que o nome do já falecido pai de Lourenço Mutarelli também era Lourenço, a relação Júnior-Sênior remete a um dado biográfico do escritor.

<sup>52</sup> Cf. Prophet (2009).

## 14 GAROTA COMENDO PÁSSARO (O PRAZER)

Conhecendo seus limites  
e adquirindo força interior,  
só assim o homem poderá  
enfrentar o Diabo. (MUTARELLI, 2009b, p. 77)



O Agente – Você já viu um quadro do Magritte que tem uma menina comendo um passarinho?

A Voz – Não.

O Agente – Eu vi num livro.

A Voz – E por que está falando isso agora?

O Agente – Porque o olhar dela era assim, perdido.

(...)

A Voz – Você não sente o cheiro desse quarto?

O Agente – É bom aqui. O livro comentava que o mais perturbador não é o fato da menina estar comendo o passarinho, o desconcertante é que ela come com um olhar apático. Ela come o passarinho sem fome. É isso que choca. Se não está com fome, por que ela come o passarinho?

A Voz – O cheiro deste quarto está insuportável, suor e cigarro.

O Agente – Ela não está comendo o passarinho de raiva, não, ela não parece estar nervosa. Então, por que ela come? (MUTARELLI, 2009b, p. 120-121).



Fonte: René Magritte, 1927



## 15 DIABO

A grande provação,  
a tentação.  
O orgulho que nos leva  
à queda. (MUTARELLI, 2009b, p. 77)



Há pelo menos dois personagens centrais na obra de Mutarelli, e um deles é o Diabo<sup>53</sup>. Nunca personagem de um livro em particular, mas um personagem conceitual, a figura do Diabo é, na literatura aqui estudada, eixo de uma série de tensões que se manifestam ao redor de seus personagens de fato, seja por evocação dentro do plano da obra, seja por referência explícita do autor. A insistência na imagem diabólica, para além de dialogar com os universos internos de cada texto, faz um corte transversal por toda a produção literária do autor, sendo a presença mais flagrante dessa coletânea de ausências deixadas pelo meio do caminho. Pode faltar um narrador, uma conclusão para o livro, pode faltar até mesmo a ideia de um autor chamado Lourenço Mutarelli, mas o Diabo nunca está de fora. Onde nada está, ele está.

Personagem inevitável do rol de figuras icônicas no painel literário ocidental, o Diabo é objeto de estudo a partir de diversos pressupostos de análise, passando desde a literatura propriamente dita até os estudos teológicos, históricos e filosóficos mais contemporâneos. A título de exemplo, destaco o livro *Satã: uma biografia* (2008), em que o autor Henry Ansgar Kelly promove uma leitura histórica do Diabo a partir dos textos bíblicos, determinando as primeiras interpretações dadas a passagens bíblicas que, para alguns, justificam não só a existência do Diabo, mas mostram também sua agência. Notável também é *A história do Diabo*, obra em que Vilém Flusser parte de uma identificação do Diabo com o tempo histórico, relendo toda a tradição com o interesse de dar a esse “príncipe tão glorioso” (FLUSSER, 2008, p. 21) a atenção que merece de nós, humanos e – por isso – indelevelmente marcados por sua presença. Por fim, devo mencionar o estudo *O diabo no imaginário cristão* (2002), de Carlos Roberto F. Nogueira, que se propõe a radiografar todos os mecanismos

<sup>53</sup> o outro, Xipe Totec, será devidamente explorado em **XXI O MUNDO** (*Xipetotequismo*).

pelos quais as instituições defensoras do Cristianismo operaram, no intuito de reconhecer, combater e principalmente se proteger daquilo que se tornou, com o passar dos séculos, o principal Inimigo da Igreja, muitas vezes agindo sob os olhares dos cristãos mais atentos.

Lourenço Mutarelli, na sua condição de ficcionista, se afasta dessas leituras mais metodológicas da figura do Diabo, e não transfere para seu texto uma preocupação pedagógica em relação ao que escreve sobre esta personagem específico. Ler um diálogo sobre o Diabo que se passa em *Miguel e os demônios*<sup>54</sup>, por exemplo, não transmite ao leitor um ganho conceitual, já que a obra não reflete preocupações acadêmicas nem de seus personagens, nem de seu autor. No entanto, é praticamente inevitável que ele apareça em algum momento dos livros, e para o leitor minimamente iniciado em discussões mais técnicas sobre o assunto é que pode existir uma provocação intelectual maior, um easter egg<sup>55</sup> deixado pelo autor para deleite daqueles que já bebem desta água. O que talvez exista de mais didático nessa filiação diabólica é o fato de que seus livros estão sempre repletos de outros livros, menções a autores, títulos, ideias, conceitos, debates filosóficos de naturezas diversas, como se a biblioteca de Borges invadissem os universos paralelos (ou simultâneos?) dos romances. Tal qual um palimpsesto, em que se raspa o texto anterior inscrito no pergaminho para só então servir de manjedoura para outro, o procedimento aqui é o de lançar luzes especiais sobre a inscrição atual para fazer saltar, ao fundo, as marcas dos antigos registros.

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, Júnior vasculha as gavetas do pai, um ex-membro da maçonaria, e encontra pelo menos três importantes títulos esotéricos ocidentais: *ABC do ocultismo*, de Papus, *História da magia*, de Éliphas Lévi, e *No umbral do mistério*, de Stanislas de Guaita. Em *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, a lista de obras ocultistas notáveis visitadas pelo protagonista é tamanha que beira o enciclopedismo, de modo que não vou transcrevê-las aqui, exceto pelo *Infernal Dictionary*, de Jacques De Plancy<sup>56</sup>, obra seminal dos estudos demonológicos em que seu autor comenta, com o auxílio de ilustrações,

---

<sup>54</sup> o diálogo, envolvendo os personagens Miguel e Osvaldo, trata de um debate teológico complexo e ainda sem um consenso, por mais que algumas interpretações se deem por satisfeitas; destaco um trecho da conversa entre os dois, começando por uma fala de Osvaldo:

- Segundo a teologia, tudo depende da vontade de Deus. Então, quando o Diabo age, ele age segundo a vontade de quem?
- Como assim?
- Se o Diabo é um agente de Deus, o que é o mal?
- O Diabo é o contrário de Deus.
- Se Deus é tudo o que é, ou o Diabo não é ou não há diferença. Ou seja, o Diabo é também Deus. (MUTARELLI, 2009a, p. 59-60)

<sup>55</sup> “ovo de páscoa”, expressão do inglês que remete à tradição cultural americana de esconder pequenos ovos de chocolate no domingo de Páscoa como forma de engajar e entreter a família em torno da data.

<sup>56</sup> Cf. De Plancy (1863), disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5754923d/f8.image> (em francês)

as criaturas infernais, com sua hierarquia e suas possibilidades de agência neste mundo. No romance em questão, o tratado de De Plancy é responsável pelos momentos mais verborrágicos do livro, nas passagens em que o narrador reproduz no papel a leitura que o personagem principal faz dos verbetes contidos no dicionário. Também é nesse livro que o Diabo é associado ao título da obra: “o que passou pela cabeça de George foi que talvez Sarah estivesse tentando dizer que a maioria das pessoas ama o segundo filho de Deus em vez de amar e cultuar o primeiro. Provavelmente por isso Sarah colecionava tantos títulos sobre o Demônio” (MUTARELLI, 2018, p. 200).

Em *Miguel e os demônios*, além do já mencionado diálogo sobre o Diabo, uma cena em particular chama bastante atenção pela quantidade de referências ocultistas feitas em um curto espaço de tempo. O personagem Carlos, em um momento de completo delírio (ou não), envereda por um longo monólogo em que aparecem, de maneira caótica, *O livro de São Cipriano*, Gurdjieff, Michel Maier, Jacob Boehme, Freud, Pitágoras e Auschwitz, numa torrente de palavras que faz remontar ao método paranoico-crítico desenvolvido por Salvador Dalí<sup>57</sup>. Cada nome desses, seja de título de livro ou autor, remete a infinitos outros textos e campos de significação do fenômeno diabólico, isto é, da convivência humana com a ideia de Diabo, ou mesmo com sua materialidade, dependendo da linha interpretativa que se adota.

Mas o Diabo não é importante porque textos a seu respeito povoam os livros de Lourenço Mutarelli, e sim porque o próprio autor o convoca para suas declarações públicas. No evento Quartas ao Cubo, um dos embriões desta pesquisa, o escritor afirma que “eu gosto muito do Diabo, eu gosto muito muito mesmo do Diabo. O Diabo, (...) que é uma potência criativa, (...) tem muito a ver com a minha criação (...) e a minha criatividade” (2015). Apesar de arrancar risos da plateia que o assiste, dada a graça de repetir que gosta “muito muito mesmo” do Diabo, o que o escritor confessa com essa fala é exatamente seu tônus artístico. Por mais que muitas vezes a associação da imagem do Diabo ao potencial criativo humano seja produto de uma construção histórica específica, de cunho romântico (NOGUEIRA, 2002), entendo que a envergadura aqui é diferente. Não é de um Diabo miltoniano que fala Mutarelli, um Diabo que perdeu o Paraíso; a narrativa da queda perde sentido e o que vêm à

---

<sup>57</sup> nesse trabalho sobre os fundamentos de sua visão particular do Surrealismo, Dalí propõe que os elementos plásticos expostos nas telas e nas esculturas devesse acompanhar o funcionamento de uma mente paranoica, beirando a irracionalidade, porque apenas assim o artista conseguiria libertar o signo de seu domínio e torná-lo efetivamente comunicável ao público, que teria sobre a imagem um papel inevitavelmente ativo. Quando me refiro ao método paranoico-crítico no monólogo de Carlos, minha intenção é indicar que o interlocutor – no caso, Miguel – se torna, de maneira inevitável, um participante do significado que as imagens terão. Ou seja, basta querer ver o Diabo que ele pode ser visto, já que a torrente de palavras parece sair de sua boca e se tornar concreta de forma irracional, como propunha o próprio Dalí.

tona é a ideia de um espaço de criação, que não precisa remeter ao Paraíso para merecer o título de criador.

Essa forma de entender o Diabo é endossada em um diálogo de *O grifo de Abdera*:

Esse Grifo é o demônio, não é?  
 Ô se é. Mas aí depende, né?  
 Depende?  
 É. Depende de que lado você está, tá ligado?  
 De que lado estou?  
 É. Depende pra que deus você reza.  
 Pra que deus eu venho rezando? Não consigo parar de olhar para a besta em relevo que salta da moeda. Todo artista ora ao Diabo.  
 Amém.  
 Quê?  
 Assim seja. (MUTARELLI, 2015, p. 261)

Enxergar no artista um vínculo inevitável com o Diabo é fazer justiça contra o platonismo, que expulsa os poetas da República? É municiar os artistas de uma energia metafísica inexplicável para tomarem de assalto o reino dos signos instituídos? Minha aposta é a de que se trata de uma terceira via, que consiste em deslocar o olhar para uma linha de pensamento que passa através de todas essas obras mencionadas e constrói um cânone próprio com seus marcos referenciais esquivos. Recupero para isso o mago Éliphas Lévi, segundo o qual “o Diabo (...) é a força posta a um só tempo a serviço do erro” (LÉVI, 2017, p. 164). Em outras palavras, o que defende Lévi é que a ideia de Diabo não passa de uma personificação dos maus desígnios humanos, um “agente mágico” que atua segundo uma vontade que nos quer subjugados a seu poder. Uma vez personificado, ele passa a ser visto como essa força inimiga que, ao mesmo tempo, age segundo a perversidade de uma força a quem chamamos de amigável, isto é, Deus. Daí deriva a permanência do impasse teológico que está exposto no diálogo sobre Deus e Diabo em *Miguel e os demônios*.

Herança maniqueísta, essa configuração do embate cósmico entre Deus e Diabo é produto de uma formalização progressiva do pensamento platônico no seio da Igreja Católica, tendo em Jerônimo e Agostinho dois dos principais responsáveis por estabelecerem esse entendimento. Assim, o Diabo passa a ser adotado como representação dos desafios materiais e espirituais humanos, e sua conseqüente vinculação às práticas pagãs se torna, em um instante seguinte, justificativa para que as estratégias políticas católicas possam engendrar suas empreitadas contra esses modos de vida alheios à doutrina cristã (NOGUEIRA, 2002, p. 29-32). Com o desenvolvimento da teologia cristã em direção a uma institucionalização cada vez maior de seus dogmas, o Diabo passou a ter também um corpo, uma “perversa hibridação

entre homem e animal, servia para encher de terror e asco até o mais inveterado dos pecadores” (FERNANDES; SÁ; GANSOHR, 2013, p. 1135).

“Como poderia o homem adorar a besta se exerce sobre ela um domínio soberano?” (LÉVI, 2017, p. 307), pergunta Lévi. Em sua abordagem sobre o assunto, presente no clássico *Dogma e ritual da Alta Magia*, o mago pretende afastar de uma vez por todas a imagem do Diabo de algumas representações tornadas comuns em nossos tempos, quando identificam um vínculo demoníaco essencial em animais como o bode, o cão e o touro. Lévi destaca a imagem de Baphomet, ou Bafomé, visto pelo senso comum como o grande emblema da imagem do Diabo: um ser híbrido com cabeça de bode, chifres de touro e corpo humanoide de aspecto andrógino. Entretanto, ele se preocupa em refutar a tese de que se trata de uma imagem diabólica, trazendo à tona uma tradição filosófica que remonta a sociedades pré-cristãs vinculadas, direta ou indiretamente, à imagem dos animais como símbolos mágicos, referências de prosperidade e pujança, de ordem cósmica e fertilidade. São escolas de pensamento e ensinamentos esotéricos profundos e completamente alheios à ideia de um mal primordial que atentaria contra os homens, seja no mundo material ou no plano espiritual.

Lévi argumenta que “a personificação real e quase divina de Satã é um erro que se liga ao falso Zoroastro, isto é, ao dogma alterado dos segundos magos, os magos materialistas da Pérsia” (LÉVI, 2010, p. 145). Aqui, ele se refere a uma concepção de mundo maniqueísta, muito comum no mundo persa antigo, baseado em duas grandes forças antagônicas que disputavam, de fato, os humanos. Não haveria um Deus onipotente, mas dois, sendo um deles a força positiva e outro seu completo oposto; esse opositor (*satan*, em hebraico, o que justifica o nome Satã)<sup>58</sup> é que teria se tornado a figura do Diabo já na cultura cristã. Nesta concepção, por sua vez, o Diabo enquanto realidade espiritual seria um contrassenso, já que “se é possível definir Deus dizendo ‘aquele que existe necessariamente’, não se poderia definir seu antagonista e inimigo como ‘aquele que necessariamente não existe’?” (LÉVI, 2017, p. 307). Fica evidente, com esses argumentos, que o propósito do autor é o de negar o fundamento teológico que coloca a figura do Diabo como central para a consagração de uma vida plena, fundamento este que, como já demonstrado, se torna um impasse irresolúvel.

Lévi também acusa os teólogos e padres da Igreja de serem os principais evocadores do Diabo, justamente porque estão demasiadamente preocupados com a ação demoníaca

---

<sup>58</sup> o termo *satan* aparece na literatura judaica antiga como um “adversário”, “oponente”, sem jamais se opor a Deus, e sim agindo em Seu nome, um servo obediente; um dos textos mais utilizados para sustentar essa linha de raciocínio é o Livro de Jó, em que o termo “satã” é utilizado de maneira a não atribuir a esse nome uma vontade autônoma da vontade do próprio Deus (PAGELS, 1997, p. 4); também há registros da forma *shaitan* na mitologia islâmica, conforme demonstram passagens do Corão: “<sup>98</sup>Quando leres o Alcorão, ampara-te em Deus contra Satanás, o maldito” (2014). Disponível em: <https://bit.ly/2T7yBQn>. Acesso em 2 de fevereiro de 2019.

sobre o homem, como se houvesse uma força real capaz de representar uma negação absoluta ao bem, um “deus da mentira”, como se costuma chamar no repertório cristão. Partindo do pressuposto de que “a revelação é o verbo (...) ou a palavra é o véu do ser e o signo característico da vida” (LÉVI, 2017, p. 74), Lévi conclui que dedicar ao Diabo um lugar especial na cosmovisão cristã é dar realidade a essa potência, é criar uma religião para ele. Pelo contrário, é necessário “que fique desconhecido, esse espírito que quer arrancar-nos ao conhecimento de Deus” (LÉVI, 2010, p. 145).

Diante dessa leitura profundamente crítica proposta por um dos maiores ocultistas do século XIX, como pode ser lido o Diabo em Lourenço Mutarelli? Recorro ao esquema proposto ainda por Éliphas Lévi: “AXIOMA MÁGICO No círculo de sua ação, todo verbo cria o que afirma. CONSEQUÊNCIA DIRETA Aquele que afirma o Diabo, cria ou faz o Diabo” (2017, p. 313). Ora, essa formulação simples parece ser toda a tônica do que a dissertação vem explorando progressivamente, isto é, a de que a existência de uma determinada realidade é resultado de uma afirmação primeira; evocar é fazer. E por que a fixação pelo Diabo, já que é tão nocivo aos olhos de Lévi? Um giro centrípeto: a declaração de Mutarelli sobre sua proximidade com o Diabo é a relação que ele próprio mantém com sua obra e a mesma que os personagens de cada obra mantêm com os códigos que são obrigados a manipular. O ficcionista coloca a si mesmo e, a reboque, todo o seu universo ficcional na condição de “enfermos de perversão astral”<sup>59</sup> (LÉVI, 2010, p. 146), perturbados por operações diabólicas; ainda que Mutarelli possa desacreditar desse raciocínio no seu sentido metafísico, esse parece ser, ao menos, a lógica que sustenta todo o seu processo criativo e fatalmente repercute sobre os livros que escreve<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> essa conclusão o mago ocultista extrai de estudos feitos por Torreblanca, estudioso dos fenômenos diabólicos e autor de *Magia Operatória*, livro ao qual Éliphas Lévi faz referência explícita, destacando inclusive o sumário da obra; transcrevo-o a seguir por julgar que tenha muitos pontos de encontro com os problemas enfrentados pelos personagens de Mutarelli: “1º - o esforço contínuo do demônio tenta levar-nos ao erro. 2º - o demônio engana os sentidos perturbando a imaginação, cuja natureza contudo ele não poderia mudar. 3º - das aparências que ferem a vista do homem, forma-se imediatamente um corpo imaginário no entendimento, e, enquanto dura o fantasma, as aparências o acompanham. 4º - o demônio destrói o equilíbrio da imaginação pela perturbação das funções vitais, seja moléstia, seja irregularidade na saúde. 5º e 6º - quando o equilíbrio da imaginação e da razão é destruído por uma causa mórbida, sonha-se acordado e pode se ver com aparência real o que não existe realmente. 7º - a vista cessa de ser justa quando o equilíbrio é perturbado na percepção mental das imagens. (...) 10º - as visões saem de nós e são reflexos de nossa própria imagem. 11º - os antigos conheciam duas doenças que eles chamavam, a um *frenesi*, à outra *coribantismo*, a primeira fazendo ver formas imaginárias, a segunda fazendo ouvir vozes e sons que não existem etc. (LÉVI, 2010, p. 146-147)

<sup>60</sup> curiosa é a vinculação feita entre o “eu” individual e a ideia de Deus, em *O livro de ouro de Saint Germain*, texto consagrado pela ordem esotérica da Grande Fraternidade Branca: “considerai somente: ‘EU SOU aquilo que desejo criar’. A ‘Presença EU SOU’ é o Coração de Deus. Entrais imediatamente no ‘Grande Silêncio’ no momento em que dizeis ‘EU SOU’. Se reconheceis que sois o ‘EU SOU’, então aquilo que declarais se manifesta naquele momento” (2005, p. 53)

Em uma entrevista ao jornalista Morris Kachani, da Folha de S. Paulo, o escritor coloca a questão metafísica em seus próprios termos de maneira mais direta:

**Você acredita em deus?**

Eu acredito no capeta. No demônio. Eu acredito no mal. O bem pode existir mas não tem nenhuma relação com a gente. A gente se relaciona com o que é mal. O mal precisa da gente. O bem não precisa, o bem é indiferente, é geométrico, a gente tem um pouco dele no DNA.

**Você acredita nesta dicotomia bem e mal?**

No fim é a mesma coisa em pontos diferentes do espaço. Só parece diferente dependendo do ponto em que se está. Eu acredito no mal como essência. Existe uma essência do mal. Que se alimenta da gente e a gente dele. Existe o mal primordial.

**O que seria definição do mal?**

O mal como algo imaterial que precisa da nossa matéria pra se saciar em determinados pontos. Eu acredito que o mal essencial não é comum, não é tão facilmente acessado.

**Tem a ver com o poder da destruição?**

Sim. Tem a ver com uma forma de se alimentar pela destruição. Pelas formas mais sombrias.

**E isso tem humor?**

Muito humor. Palhaçada gigantesca. (KACHANI, 2014)

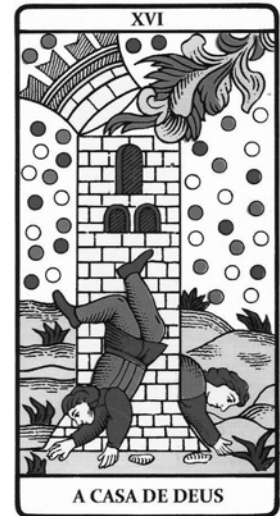
Uma conversa muito parecida ocorre em determinado momento de *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, quando George diz a Bennett que “eu não consigo acreditar em nenhum tipo de deus. Posso até acreditar no mal (...) se eu tivesse que acreditar em algo (...), eu só poderia acreditar no Diabo (...) eu penso que o Diabo tem a ver com a gente, mas Deus? Deus não tem nada a ver com a gente” (MUTARELLI, 2018, p. 143). Essa *simpatia pelo Diabo* abertamente professada pelo autor guarda uma visão de mundo pautada por uma valoração provisória das ideias de bem e mal, uma teoria inacabada, apenas possível de ser lida por meio de lampejos espalhados ao redor da obra. Tal qual o Diabo de Guimarães Rosa, que está no meio do redemoinho, o Diabo de Mutarelli se confunde com o fluxo de signos que perpassam por essa imagem e nunca se torna cristalina porque nunca se revela de fato. O Diabo, como propõe Éliphas Lévi, é o resultado de uma evocação, é produto de um chamado; nunca, contudo, chega ao estatuto de uma entidade propriamente dita. É o Diabo uma expressão da Vontade<sup>61</sup>?

---

<sup>61</sup> em entrevista à Vice, Mutarelli responde à questão sobre o mal da seguinte maneira: “eu acredito, mesmo, que existe uma essência do mal, uma frequência do mal que você pode chegar nela de alguma forma. Agora, o bem é uma coisa difícil de ver. Na natureza, se você for olhar um quintal é uma puta guerra. Eu concordo muito com o Schopenhauer quando ele fala da força da vontade, da vida: a vida quer seguir, independente do que for. Não tem nada de bom nisso, é a perpetuação de coisas, através do sexo, de ilusões. Nessas coisas que eu lia desses ocultistas, teve algo que eu usei, acho que em *Miguel e os demônios*, que é: ninguém se serve do mal, você não

## 16 QUA'KA NAAT

A Casa de Deus.  
 Babel.  
 O homem,  
 no desejo de igualar-se a Deus,  
 tem a habitação divina fulminada. (MUTARELLI, 2009b, p. 77)



O que pode estar no subtexto do comentário do narrador de *A arte de produzir efeito sem causa* quando afirma que “afasia é a surdez e a cegueira às palavras” (MUTARELLI, 2008a, p. 156)? Dito isso, gostaria de trazer à luz um comentário do próprio escritor em uma entrevista dada a Ronaldo Bressane no programa Fluxo de Consciência (2016), disponível no YouTube. Nessa ocasião, ele confessa que seus personagens, apesar de apresentarem comportamentos típicos de diversos quadros clínicos – como depressão, afasia, síndrome de Tourette –, nenhum deles tem, de fato, a doença identificada<sup>62</sup>.

Em seu estudo sobre as afasias, Freud parte de algumas considerações próprias da Psicologia em sua época para propor que o distúrbio afásico ocorre quando a palavra, enquanto unidade funcional da linguagem, sofre algum colapso oriundo de uma lesão orgânica no aparelho linguístico. O indivíduo, quando afetado por essa perturbação, sofre com uma fragmentação discursiva que interrompe a conexão que fazemos entre a palavra e as representações de objeto pelas quais esta conquistará algum significado, representações essas que passam por sensações táteis, acústicas, visuais etc.

Dado que a união mantida entre esses dois domínios – o da palavra e o do objeto – se dá pela via da sensibilidade, Freud descreve os processos de associação que compõem a representação da palavra, ou seja, as etapas linguísticas necessárias para que a sensibilidade possa formar sua representação de objeto por intermédio da representação da palavra. Já na primeira etapa, quando aprendemos a falar pela associação de uma imagem de som a um movimento de fala, faz-se o uso de “uma linguagem criada por nós mesmos (...) associamos

---

vai ganhar nada em troca, o mal é uma ilusão qualquer, não vai te trazer nada em troca, não é uma coisa da qual você vai se beneficiar, vai te trazer uma ilusão momentânea. Só isso.” (GOMIDE, 2018)

<sup>62</sup> “uma coisa que eu acho importante é que sempre o diagnóstico dos médicos nos meus personagens ‘tá errado, tanto n’*A arte (de produzir efeito sem causa)*, nesse (*O grifo de Abdera*), é sempre errado o diagnóstico, eles não ‘tão certos’ (2016).



diversos sons de palavras estranhos com um só som produzido por nós mesmos” (FREUD, 2016, p. 98). Mais adiante, o aprendizado da leitura configura também o aprendizado de uma nova língua, já que precisamos associar as imagens de som às imagens da palavra escrita, o que não ocorre no primeiro estágio de associação de imagens. Ver a letra e, mais do que isso, ver na letra o som que se pronunciava anteriormente sem qualquer vínculo gráfico, mas unicamente uma reprodução motora, é produzir novas conexões e dar ao corpo uma nova sensibilidade adquirida, dar à palavra uma nova representação (FREUD, 2016, p. 99-100).

Júnior é o paciente afásico por excelência, se levarmos adiante os pressupostos de Freud. No entanto, segundo Mutarelli, não se trata de um quadro clínico, uma patologia que possa ser diagnosticada. A perda progressiva de linguagem no personagem de *A arte de produzir efeito sem causa* é certamente uma perturbação que compromete sua capacidade de associação entre palavras e outras palavras, palavras e imagens de objetos, imagens de sons, imagens de palavras. A desagregação dos elementos que compõem a palavra é completa, e nisso Júnior não contrai exatamente uma doença, mas uma cura (MUTARELLI, 2008a, p. 158). Bruna, a estudante de artes que aluga um quarto no apartamento do pai de Júnior, consegue extrair uma leitura biológica da condição enfrentada pelo protagonista do romance, com a hipótese de que existam parasitas atuando em seu sistema nervoso central, formando o quadro de neurocisticercose (MUTARELLI, 2008a, p. 187), mas em um momento posterior do livro ela mesma desconfia de que a razão do distúrbio de Júnior tenha alguma relação com os pacotes anônimos que este recebera no decorrer da história, sempre com mensagens cifradas e referências diretas a William Burroughs<sup>63</sup>, escritor sobre o qual ela passa a ler como forma de buscar algum significado para o padecimento de Júnior.

Reunindo as diversas pistas deixadas pelo escritor americano em seus livros e entrevistas, uma fagulha de resposta se insinua: a perturbação aparentemente patológica que assombra seus personagens seria resultado de uma forma de possessão, e aquilo que poderia ser interpretado como caso clínico – “explicações psicológicas, com sua insistência dogmática de que essas manifestações têm que vir sempre de dentro” (BURROUGHS apud MUTARELLI, 2008a, p. 205) – na verdade é o indício de um portal aberto para que outras explicações possíveis venham à tona, justificativas indisponíveis à metodologia dura de uma ciência da mente.

“É de possessão que tratamos!” (MUTARELLI, 2009a, p. 106), vocifera um dos personagens de *Miguel e os demônios*. É de possessão que sofre Oliver Mulato, em *O grifo de*

---

<sup>63</sup> ver **XIII O SOL** (*No princípio era o Vírus*)

*Abdera*, aparentemente um portador de síndrome de Tourette? E o que dizer do caubói Jesus Kid, que aparece para Eugênio tal qual um Birdman<sup>64</sup>, controlando sua personalidade e servindo de exemplo a ser seguido, a criatura que submete seu criador a ser apenas uma sombra? E se, em vez de “interrupções de associações, ou seja, (...) interrupção de vias de condução” (FREUD, 2016, p. 92), os distúrbios de linguagem encontrados nos livros de Lourenço Mutarelli na verdade significarem a abertura de uma nova via de condução, uma via não motora, não psíquica, mas uma via ancestral, “Uma Ocasão Exterior”, como diz o título do livro escrito por Mauro em *O grifo de Abdera*?

No romance, Oliver passa a “*hablar español* e reproduzir frames de filmes pornôs alemães e franceses” (MUTARELLI, 2015, p. 19) no mesmo dia em que Mauro recebe de um estranho a moeda com o grifo do título, como o pagamento de uma dívida que Mauro, reproduzindo a fala do estranho, diz ser milenar. Uma vez conectados por essa inexplicável condição de serem duplos um do outro, Oliver é afetado diretamente por meio da enunciação de um idioma estrangeiro, o espanhol, que Mauro utiliza apenas como hobby ao digitar frases depravadas na ferramenta Google Tradutor, ouvindo a voz mecânica dizer as obscenidades em resposta. Então Oliver, tal qual um robô, reproduz as mesmas sentenças sem fazer juízo do que diz, uma autonomização discursiva, excessiva capacidade linguística, nunca uma falta.

Começou quando o sr. Gonçalo Lobo Guedes, o presidente brasileiro do laboratório, perguntou: E então, Oliver, como vai o colégio? Oliver respondeu: *Mierda, una sección que parecía un tronco de árbol. Mi culo em carne viva. ¡Ay, caramba! Migas de pan hechas.*

E ao representante espanhol tristemente falou: *Quiero chuparle la jeba. ¡Entonces usted follar mi coño hasta que el robado silbato! ¡Caracoles! ¡Maldita carambola, eita conga!*

E, quando Martha, surtada, gritou com ele: Você está louco?, ele respondeu: *El Diablo tiene patas verdes mientras abro una esfíha, uno xoxotão mismo, cálido y color de rosa...* (MUTARELLI, 2015, p. 21)

Pelo mesmo motivo que o adoecimento de Júnior não é um problema afásico nem uma condição parasitária de seu sistema nervoso central, o quadro de Oliver não é Tourette. Há sempre a incorporação de algo externo, em que a linguagem entra como um vírus, e isso não reduz o fenômeno a um mero caso psicopatológico. Da mesma forma, a conversa que Eugênio mantém com um índio apache em um dos capítulos finais de *Jesus Kid* não pode ser reduzida a um delírio de caráter subjetivo. O escritor apela para um recurso cinematográfico que é

---

<sup>64</sup> filme dirigido por Alejandro González Iñárritu e estrelado por Michael Keaton, acompanha um dia na vida de Riggan Thomas, ator decadente cuja única glória na carreira foi ter atuado como o super-herói Birdman; na obra, o homem pássaro aparece para Riggan como uma extensão de sua consciência, e em muitas situações serve como oráculo das decisões que Riggan irá tomar, a exemplo de Eugênio e Jesus em *Jesus Kid*.

enunciado inclusive pelo próprio narrador-personagem a cada fala do feiticeiro em idioma original. Assim, “Tino ponum num panal” vira “Fique tranquilo meu amigo” (MUTARELLI, 2004, p. 163) graças à ferramenta da legenda, um *deus ex machina* para que o leitor tenha acesso ao conteúdo do diálogo sem que o índio precise falar português apenas para se adequar ao idioma corrente do livro. Novamente, uma língua que se aprende de fora para dentro.

Lourenço Mutarelli faz com que a linguagem de Trudi/Sarah, a reptiliana de *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, tenha em sua estrutura uma afetação que remete aos poemas de John Cage<sup>65</sup>. Quando revela sua verdadeira forma a George, ela passa a explicar o funcionamento de seu idioma por meio dos cânticos de sua raça. Contudo, há um problema de tradução, já que a lógica de pensamento reptiliana não acompanharia o chamado “pensamento binário” humano, e Trudi precisa explicar alguns conceitos a George até que possa, enfim, contar alguma história de seu povo. A primeira ideia explicada por ela é “Qua’ka naat”, cuja tradução para o português seria algo como a expressão “o que seria” – por meio do exemplo que Trudi oferece, o leitor pode entender que “Qua’ka naat” também tem a função de um termo como “ou seja”, de natureza explicativa. Só então a primeira fábula é enunciada:

Da forma do Qua’ka naat estrela,  
a Deusa menor, Nadir Qua’ka naat um súcubo, é Qua’ka naat uma das pontas.  
Nadir é sua própria mãe. Por isso, Aquela que já não é.  
Ela se forma da flor Qua’ka naat um órgão.  
E ele, que estava entre nós,  
observa incrédulo.  
12 11 7 15  
O Qua’ka naat um homem.  
Projetado no tempo.  
Duplicado Qua’ka naat diferente se forma.  
Norte, este, oeste, sul.  
Qua’ka naat um pássaro.  
16, 48.  
15, 48.  
14, 75.  
13.  
12, 41.  
11, 117.  
10, 42.

---

<sup>65</sup> Os chamados textos mesóxicos de John Cage são estruturas verticais de frases em letras maiúsculas que recebem, cada uma delas, um verso particular, compondo um corpo múltiplo de significação, com a leitura podendo ser tanto a vertical originária quanto a horizontal construída posteriormente. Selecionando falas de Jasper Johns, Cage organizava as letras da sentença em uma disposição vertical na página, construindo palavras e outras frases a partir das letras já dispostas, obedecendo a certas coordenadas musicais, tais quais a extensão do verso e a respiração que deveria ser empregada sobre a leitura (CAGE, 2015, p. 66). Esse método de composição textual engendra um ato performativo, possibilitando diversas leituras a partir de como cada pessoa imprimirá seu próprio ritmo ao que lê, apenas suscitando significados a partir do desafio sintático posto. Esses experimentos linguísticos, além de representarem uma extensão natural de seu notável trabalho com a música, de estruturas igualmente desafiadoras, repensa a relação mesma da língua como uma partitura em que a sintaxe pode ser reinscrita no fluxo da linguagem de modo a suscitar uma nova semântica.

9, 78.  
 93.  
 Qua'ka naat teatro.  
 Qua'ka naat porta de aço.  
 Mentira.  
 40 +  
 Qua'ka naat *vacation*.  
 Desejo.  
 Duas letras.  
 Três.  
 R164 e Z101  
 Sobrepõem seu desejo.  
 33.  
 F1030.  
 Na parte externa,  
 D.E.  
 Quer jogar e joga Qua'ka naat  
 o jogo mais perverso. (MUTARELLI, 2018, p. 295-296)

Páginas adiante, Trudi consegue elaborar uma versão mais linear da fábula, e é quando algumas imagens se revelam: em “12 11 7 15”, a tradução seria “Espreita pelos orifícios femininos. A semana soa áspera” (MUTARELLI, 2018, p. 299); a sequência de “versos” começando por 16 até 93 indica a localização do voo de um pássaro; “40+” parece indicar a velocidade do vento; “33” é a idade de Cristo. O que justifica que o idioma reptiliano opere desta forma, segundo ela, é o fato de que os humanos seriam dependentes de um pensamento que se manifesta por imagens, enquanto sua raça conseguiria apreender o estímulo pré-imagético que posteriormente dá forma ao pensamento; nessa lógica, o conceito de tempo não se organiza da mesma maneira, e a separação entre letras e números é impossível, ou seja, tanto um quanto outro servem para dizer algo de mesma natureza linguística – o número poderia expressar mais do que apenas quantidade e a letra poderia ser quantificadora. Ela conta inclusive que “convidamos um artista, um pintor, para que ele tentasse reproduzir os cânticos em imagens; Mas não funcionou. Ele se defrontou com questões estéticas. Isso distanciava as ideias originais” (MUTARELLI, 2018, p. 300).

Por que comento essa particularidade de *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* quando o eixo central desta seção pretende discutir as infundadas patologias dos personagens de outros romances – isso porque não foram aprofundados os casos de O Agente e Eugênio, dois outros bons exemplos de personagens perturbados por alguma “síndrome”? A teoria linguística que cerca o idioma reptiliano parece ser o elo necessário para a compreensão das demais perturbações, exatamente porque pressupõe a existência de conteúdos não verificados pelo pensamento, mas ainda assim comunicáveis. É como se Mutarelli, depois de teorizações espectrais e ambíguas ao longo de 7 romances, alcançasse em seu oitavo livro a precisão necessária para propor uma língua que conseguisse colocar alguma ordem no caos – tanto é

que se trata de seu livro mais doce e poético, ainda que essa potência só se manifeste nos capítulos finais, com a revelação da forma reptiliana de Trudi.

Olhando em retrospecto para romances como *O cheiro do ralo*, *A arte de produzir efeito sem causa* e *O natimorto*, três dos livros mais perturbadores de Mutarelli, encontramos personagens frágeis, instáveis, totalmente passivos diante das situações que lhe ocorrem, ainda que se possa argumentar que todos eles tomam decisões, movimentando assim a trama. A passividade, no entanto, não é aqui uma condição física ou existencial, mas linguística; e, por ser linguística, é simbólica; sendo simbólica, é inteiramente textual – e todo texto é um corpo<sup>66</sup>. Com isso, não espero reduzir toda a discussão empreendida até aqui a uma questão de linguagem, dado que *a própria linguagem foi reduzida a uma questão de linguagem*.

---

<sup>66</sup> ver **VIII O EREMITA** (*O texto é um corpo*)

## 17 O DEUS QUE A MAIOR PARTE DOS HOMENS ADORA

Esperança, fé,  
inspiração.

Base do eixo vertical do tarô. (MUTARELLI, 2009b, p. 77)



O deus que a maior parte dos homens adora não é o deus da bondade. Essa coisa que você chama de “energia” nos considera igualmente mera energia. Nós somos a comida de que essa Potência se nutre. Nada mais. O verdadeiro Deus é o que a Bíblia declara como o caído. Nós vivemos do lado contrário! Nós amamos o Deus errado. E essa é a sabedoria do “livro de capa preta”, e essa é a lição na metáfora de Adelaide! Quando Adelaide aceita tornar-se escrava sexual daquele santo, ela indaga: “Que Deus será o que adora esse homem? Porventura haverá outro Deus que não seja o meu?” E Adelaide ordena: “Me diz que Deus estranho é esse que tu adoras e que te obriga a renegar o meu?”. E o santo Cypriano responde: “O Deus que eu adoro é Lúcifer, dos infernos”. O pai da mentira é o que nos ilude! Lúcifer sempre disse a que veio! Entende, Miguel? Pitágoras era um xamã que evocava os espíritos dos oráculos apolíneos e o culto de Dionísio. O que foi Auschwitz? Você sabe o que de fato buscavam nos Julgamentos de Nuremberg? Eles queriam o nome da entidade que Hitler despertara. Em que Freud esbarrou ao pesquisar a sua psicologia das profundezas? Porque Freud, ao analisar o caso de Christoph Haizmann, em vez de considerá-lo um caso de obsessão, o julgou como um caso de possessão? O que você acha que Pascal viu na noite em que trocou a matemática por uma desesperada fé cristã? O que foi que M. C. Escher viu na mesma escuridão da noite? Que me diz de sir Bohemme? E de Johann Valentin Andréa? Fale de Michael Maier ou do coxo Daniel Coxe, ou então do Espinhoso. Miguel, fale de Jacques de Molay ou de Bernardo de Clairvaux e sua relação promíscua com Bafomé. Que me diz de Bafomé, Miguel? (MUTARELLI, 2009a, p. 105-6)

## 18 O VALE DA SOMBRA DA PALAVRA

O inconsciente.  
Os enganos. (MUTARELLI, 2009b, p. 78)



Já nos momentos finais de *Nada me faltará*, o personagem Paulo, protagonista do romance, confessa a seu amigo Carlos uma desconfiança a respeito do analista que tem frequentado:

Acho que eles estão tentando plantar alguma ideia na minha cabeça para mostrar que trabalharam direito. Se eles conseguissem me botar como o culpado, todo mundo sairia ganhando.

Porra, Paulo! Isso é paranoia.

Tem uma frase que fala sobre isso

Que frase?

Do paranoico. “Nem todo inimigo de um paranoico é imaginário”.  
(MUTARELLI, 2010, p. 116)

Dois aspectos desse diálogo me interessam especialmente, ambos servindo como desdobramentos do caráter conspiratório das palavras. Desdobramentos porque há um momento, em todo romance de Mutarelli, em que o enredo se abre para uma imbricação bizarra de realidade material e afetação mística em torno dos personagens e do que lhes sucede. São sempre três os estágios de hipóteses explicativas do enredo: primeiro o indivíduo, depois seu entorno, por fim o intangível.

A sinopse de *Nada me faltará* envolve o desaparecimento de Paulo, Luci e a pequena Ingrid por um ano, em uma viagem de férias que fariam a uma fazenda, deixando as famílias sem qualquer notícia sobre seu paradeiro. Ao subitamente reaparecer, Paulo não se lembra de sua esposa e sua filha, explicando a parentes e amigos que, em sua percepção da realidade, o que ocorreu foi apenas a transição de um dia para o outro, e não de um ano. Por isso, não sente falta das duas, e seu comportamento diante dos comentários das pessoas faz parecer que Paulo está desinteressado ou mesmo evitando tocar no assunto. Em certo momento do livro, é

sugerido a ele que faça um acompanhamento com um psicanalista, na intenção de que esse contato faça o personagem se lembrar do que ocorreu, ao mesmo tempo que pessoas próximas tentam colocar Paulo “nos eixos” de uma vida cotidiana enquanto o mistério por detrás do desaparecimento permanece em curso.

O primeiro estágio desse enigma está, evidentemente, na figura de Paulo e de seu intrigante esquecimento. Seu comportamento e sua (ausência de) ação nos primeiros capítulos do romance constroem uma sensação de desconforto a respeito desse homem que não se lembra – ou não quer se lembrar? – do ano em que passou desaparecido. Como comenta alguém ao ser perguntado sobre como Paulo foi encontrado: “não encontraram. Ele apareceu” (MUTARELLI, 2010, p. 17).

Num segundo momento do romance, a situação se inverte e Paulo é que começa a desconfiar das pessoas ao seu redor, levantando a hipótese de que na verdade estejam todos *conspirando* contra ele e a versão que apresenta. “Eu nunca teria pensado nisso antes. As pessoas é que me levam a pensar nisso” (MUTARELLI, 2010, p. 65), confessa Paulo ao psicanalista em uma de suas sessões, quando perguntado sobre a hipótese de ter assassinado esposa e filha, depois se livrado dos corpos das duas.

O terceiro estágio explicativo, no entanto, sempre é o mais perturbador, e no caso de *Nada me faltará* esse lugar do inatingível se instala quando Paulo parece finalmente se lembrar do ocorrido com Luci e Ingrid, mediante um sonho ocorrido no dia seguinte a uma sessão de hipnose em que Paulo consegue reconstituir com mais clareza os momentos imediatamente anteriores ao fatídico desaparecimento. Ao acordar perturbado pelas visões, reais ou sugestionadas, Paulo é acolhido por seu amigo Carlos, que em determinado momento traz para o diálogo um personagem ausente de todo o romance, mas que aparece em outros dois livros de Mutarelli: *Mundinho*<sup>67</sup>.

Eu via a carne rasgando.  
Nem fala uma coisa dessas.  
Mas foi você quem disse que era melhor falar.  
É... mas sei lá. Lembra do Mundinho?  
Que fez o colegial com a gente.  
Sei... lembro bem, por quê?  
Lembra que ele falava umas xaropadas?  
Lembro, ele era muito doido.  
Isso, se acalma. Vamos tomar mais um gole. (...)  
Por que você estava falando do Mundinho?  
Porque ele dizia que tudo o que a gente fala se materializa em algum lugar no espaço. Lembra disso?  
Não.

<sup>67</sup> Mundinho também aparece em *A arte de produzir efeito sem causa* e, com maior destaque, *O grifo de Abdera*.



Então, não sei por que isso me veio na cabeça quando você estava falando das imagens do teu sonho. (MUTARELLI, 2010, p. 130)

O temor de Carlos não é o de Paulo ter, de fato, assassinado esposa e filha: em sua referência a Mundinho, a preocupação está na possível materialização espacial daquilo que Paulo apenas conta, independentemente de ser verdadeiro. Se poucas páginas atrás Paulo é acusado de ser paranoico pelo mesmo Carlos de agora, a situação se inverte. Há algo de perigoso na declaração de Mundinho, e que Carlos pretende evitar a todo custo. Seis páginas após esse momento, o livro termina e não há qualquer outra pista do que significa o sonho de Paulo, tampouco a colocação de Carlos a respeito da “xaropada” do ex-colega de classe.

O inacabamento dessa questão – levantada sem preparação prévia nem desenvolvida além desse pequeno diálogo – muito se assemelha às características da própria paranoia mencionada pelos dois personagens na passagem que abre esta seção. Reside no universo paranoide uma sistemática linguística marcada pela incompletude, pelo não-acabamento, por uma abertura que se instaura nas palavras e nos sentidos dessas palavras, atingindo diretamente a cognição do indivíduo paranoico (HILLMAN, 2012, p. 42). Nesse direcionamento, o próprio romance é um objeto paranoico por excelência, posto que encena os sintomas dessa síndrome e impede seus personagens de a ultrapassarem.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em ‘Nada me faltará’*, o pesquisador Milton Sgambatti Júnior emprega uma investigação transversal sobre a obra de Mutarelli, vinculando os quadrinhos do autor ao romance em questão, defendendo a tese de que a narrativa em *Nada me faltará* seria constituída apenas com os balões dos quadrinhos de uma graphic novel. Em entrevistas e também em uma passagem de *O grifo de Abdera*, o autor assume que, neste romance, “eu experimentei recriar o conceito do minimalismo musical para compor a narrativa” (MUTARELLI, 2015, p. 68)<sup>68</sup>.

Todos os vazios deixados pelo autor, que são exatamente os vazios das imagens, aparecem como preocupação no diálogo anteriormente citado. O medo da materialização de

---

<sup>68</sup> Mutarelli recorre mais de uma vez à noção de minimalismo para explicar suas intenções com o romance, ele mesmo um fã da música que tem em nomes como Phillip Glass, Brian Eno e John Cage seus principais expoentes. A mesma associação pode ser encontrada no subtítulo de *O natimorto*: “um musical silencioso”. De estrutura igualmente “mínima”, embora apresente diversos recursos narrativos, o romance de 2009 é tributário de uma afetação minimalista que, na verdade, se ramifica por toda a produção artística do autor. Em entrevista ao blog da Saraiva, ele confessa que “o minimalismo, a repetição, me ajuda muito na concentração (...) acabo entrando num ritmo favorável, vai desligando as referências externas, é quase um mantra” (MELLO, 2010). Em outra entrevista, o escritor assume que “tenho algumas coisas que são recorrentes (...) mas porque são recorrentes na minha vida então são coisas que aparecem e desaparecem, mas sem um objetivo. É porque elas voltaram” (OLIBONI, 2015). Exploro com mais atenção o tema do minimalismo e da repetição em **XVIII O SOL** (*No princípio era o vírus*).

imagens em algum lugar no espaço conspira contra o próprio livro, que a despeito de sua estrutura “quadrinística” abdica das ilustrações. Sgambatti se vale de uma analogia bastante eficiente para explorar o procedimento de leitura provocado por Mutarelli no romance: “uma constelação, permeada por intervalos e vazios, por onde se fazem as travessias que se desdobram em múltiplas direções. Essas interligações, que os astrônomos fazem das estrelas criando constelações, se assemelham ao que somos convocados a fazer” (SGAMBATTI, 2013, p. 48).

James Hillman confere à paranoia uma inclinação peculiar: a partir de uma análise etimológica e teológica, destaca a aproximação da ideia de paranoia com a de uma *revelação* mística: quando a revelação promove o verdadeiro encontro com o divino – que, importante destacar, está sempre oculto –, pode ser entendida como correta; quando, no entanto, se trata de uma revelação ilusória, falsa, incorreta, o resultado disso é a experiência paranoide. Mas o autor vai além, e levanta a hipótese de que “através da investigação do incorreto, ou delirante, podemos conhecer o correto, ou a revelação” (HILLMAN, 2012, p. 12).

O que está no cerne dessa proposta é a possibilidade de uma analítica do transtorno paranoico como uma condição que ultrapassa a redutibilidade científica secular, isto é, Hillman advoga que a metodologia da ciência moderna e humanística ignora, inevitavelmente, a possibilidade de um conteúdo espiritual engendrado pelo quadro paranoico. Não há ferramenta terapêutica que dê conta de interpretar, pela via mística, a capacidade da paranoia de estabelecer uma relação de ordem divina. A manifestação individual não poderia, nesse sentido, ser reduzida a uma verificação clínica universal, dado que a paranoia não possui uma explicação voltada a perturbações fisiológicas, mas como um fenômeno “absolutamente mental, uma síndrome noética, uma desordem do *nous*” (HILLMAN, 2012, p. 14).

Aqui é importante tomar como ponto pacífico o fato de que a tradição teológica cristã assume a existência de revelações como manifestações diretas de Deus por meio de indivíduos humanos, escapando de qualquer explicação que se dê no plano de experiência terrena. Em Coríntios I, o apóstolo Paulo discursa a respeito do que chama de “dons espirituais”, argumentando que atributos como sabedoria, ciência, fé, dons de cura, operação de milagres, profecias, interpretação de línguas etc. são manifestações do Espírito Santo nos indivíduos, “distribuindo particularmente a cada um como quer” (1 Cor., 12, 11). Não haveria nada além da vontade divina que pudesse indicar as razões pelas quais um indivíduo específico seja afetado por uma experiência de caráter paranoide; nesse sentido, “os delírios paranoicos são religiosos no conteúdo e no estilo” (HILLMAN, 2012, p. 23). Também por essa razão, a paranoia seria o único quadro clínico que assumiria a existência de um

*Geisteskrankheit*, isto é, uma doença do espírito – e não do corpo<sup>69</sup>. Dessa conclusão, arrisco um passo adiante: a paranoia é a doença do sentido, sua perturbação, sua desordem, e opera por meio de estados delirantes *conspiratórios*.

Não à toa o protagonista de *Nada me faltará* tem o mesmo nome do apóstolo que escreve sobre a manifestação do Espírito Santo em cada um de nós: é Paulo, o personagem de Mutarelli, aquele que concentra em si a capacidade de vislumbrar uma fusão entre os planos concreto e divino, quando traz à tona a ideia de uma materialização daquilo que é dito. A diferença está no fato de que o personagem bíblico é um apóstolo, e por isso enuncia a “verdade divina” sem hesitação, ao passo de que o Paulo do romance ainda está em vias de compreender esses misteriosos desígnios – lembrando que o enredo não evolui a ponto de oferecer aos leitores a concretização de qualquer hipótese. Mutarelli, assim como Deus, distribui como quer os dons de leitura que cada um de nós terá.

Disso decorre uma provocação mais grave: se anularmos a confusão entre Deus e o autor do livro, quem é o emissor da mensagem que Paulo recebe? Ou Paulo é, ele mesmo, o único responsável pelo que lhe ocorre? Se tomamos a sério a tese de Hillman, devemos considerar que a causa da desordem mental típica do quadro paranoico pode não ser explicada pelo seu receptor, mas sim pelo modo com a própria revelação se dá. Em outras palavras, não se pode reduzir o problema do delírio paranoico como uma mera perturbação do inconsciente, mas também da “dinâmica da própria ordem invisível” (HILLMAN, 2012, p. 23).

Ao estudar o caso do britânico John Perceval, paciente paranoico que escreveu sua autobiografia, Hillman destacará passagens fundamentais do relato, tomando por exemplo o momento em que Perceval teoriza sobre a condição de demência do indivíduo acometido por um transtorno como a paranoia: “a demência é também um estado de confusão do entendimento, através do qual a mente interpreta mal as ordens de um espírito de humor, de ironia ou de gaitice (...) talvez, esse seja o estado de todas as mentes humanas” (PERCEVAL apud HILLMAN, 2012, p. 29).

Outra declaração notável de Perceval envolve uma passagem de São Paulo em sua Carta aos Romanos. Ao discorrer sobre a natureza do pecado, sua relação com as leis divinas e suas implicações sobre a vida humana, Paulo – o apóstolo, não o personagem – assevera que

---

<sup>69</sup> essa leitura tem como pressuposto a noção arquetípica das estruturas psicológicas, levando em consideração o fato de James Hillman ser diretamente influenciado por Jung – nesse sentido, não é surpreendente que o corpo esteja afastado desse entendimento. Embora neste momento a preocupação seja explicar o raciocínio que sustenta a paranoia como essa desordem espiritual, apropriada ao contexto interno do romance em questão, em outras seções defendendo a ideia de que o corpo está diretamente implicado nesse quadro paranoico que Mutarelli apresenta. Ver **VIII O EREMITA** (*O texto é um corpo*), **X A RODA DA FORTUNA** (*Falência múltipla dos códigos*) e **XVIII O SOL** (*No princípio era o Vírus*).

pertencem ao plano espiritual as leis que regem a vida humana, e completa: “<sup>15</sup>Pois o que faço, não o entendo; porque o que quero, isso não pratico; mas o que aborreço, isso faço. <sup>16</sup>E, se faço o que não quero, consinto com a lei, que é boa” [Rm. 7, 15-16] (p. 690). Ora, o que essa passagem bíblica pode significar, à luz da autobiografia de Perceval, somada à análise empregada por Hillman?

O argumento paulino está atravessado por uma cisão colocada em um versículo anterior: segundo ele, a lei pertence à ordem espiritual, enquanto o pecado corresponde à condição carnal de cada indivíduo. Desse embate, o apóstolo conclui, após uma série de volteios de raciocínio, que seu entendimento pertence à lei divina, ao passo que seu corpo inevitavelmente sucumbirá ao pecado; Perceval, por sua vez, fará com que Hillman defenda a ideia de que a perturbação delirante do indivíduo paranoico se deve ao fato de que a mensagem divina, quando enunciada para este sujeito, já se enuncia de forma delirante, como um jogo que desafia nossa coerência humana, como uma *brincadeira* (curiosamente, a etimologia da palavra delírio pressupõe a noção de brincar, *de-lusion*, sendo *lusio* um termo latino que indica vocábulos como o adjetivo “lúdico” em língua portuguesa, referente a tudo aquilo que envolve, em alguma medida, a brincadeira)<sup>70</sup>.

Sobre essa associação, Perceval desenvolve uma teoria sobre a possível cura para o transtorno. Segundo ele, “eu não poderia buscar a saúde através de uma conduta saudável. Eu não poderia recobrar a sanidade, a não ser através de caminhos que só podem ser justificados pela insanidade” (PERCEVAL apud HILLMAN, 2012, p. 31). Ou, como propõe Peter Pál Pelbart, “o delírio ele mesmo como tentativa de cura antes do que sintoma mórbido a ser suprimido” (PELBART, 2016, p. 41). A cura do quadro paranoico, portanto, passa por uma apropriação da própria natureza insana da mensagem divina, admitindo o fato de que “o espírito fala poeticamente, mas o homem o entende literalmente” (HILLMAN, 2012, p. 27). Nessa dinâmica entre a fala poética e a literal, o fundamental é que se saiba interpretar a mensagem, operando um controle de imaginação para que a revelação seja, enfim, efetiva.

Um último movimento que gostaria de destacar nos estudos de Hillman é a apropriação de um fragmento heraclítico, mais precisamente o 93. Segundo o filósofo pré-socrático, “o senhor, de quem é o oráculo em Delfos, nem diz nem oculta, mas dá sinais” (HERÁCLITO, 1996, p. 97). Reside, aqui, uma importante chave de leitura para a condição noética da paranoia, resgatando exatamente a formulação de um filósofo anterior ao regime de pensamento ocidental voltado ao discurso racional, à investigação sobre uma Verdade.

---

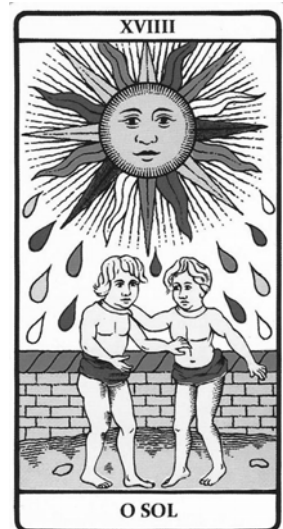
<sup>70</sup> Cf. Rohden apud Krishna (2012).

Haveria uma linha perdida, esquecida, ignorada pelo processo histórico que transformou nossa existência em um acontecimento regido por leis precisas e meramente terrenas, como advoga a tradição racionalista? Note-se que os autores pré-socráticos são, para Heidegger, responsáveis pela mobilização de ideias subversivas que representam a “nossos critérios de avaliação (...) um pensamento original, contra um conhecimento digerido e condicionado pela grande organização do saber contemporâneo” (SOUZA, 1996, p. 37).

“Nem diz nem oculta, mas dá sinais”, afirma Heráclito sobre a mensagem divina, indicando a importância do elemento sugestivo, evocativo – e não a aposta em uma literalidade, tampouco na total obscuridade de conteúdo. Paulo, o apóstolo, talvez seja um apóstolo exatamente por essa capacidade especial dada a ele pela vontade divina, segundo o próprio justifica em suas epístolas aos Coríntios e aos Romanos. E quanto ao personagem do romance, pode-se afirmar que também recebeu esses sinais? A intrigante frase “nem todo inimigo de um paranoico é imaginário”, proferida por Paulo no trecho destacado algumas páginas atrás, embora apareça entre aspas no próprio livro, não possui um autor – ao menos que se tenha conhecimento. Intrigado com esse detalhe, fiz uma pesquisa no Google e a única referência explícita à sentença encaminha para uma resenha crítica do livro de Mutarelli em um blog qualquer, sem mais explicações a respeito da origem da frase. Não quero, com isso, vaticinar que essa frase seja realmente uma criação do escritor, mas levar adiante o enigma. O fato de apresentar aspas – o que denotaria a existência de uma citação direta – provoca uma perturbação na própria leitura. Quem está dizendo o que Paulo está dizendo?

## 19 NO PRINCÍPIO ERA O VÍRUS

Os gêmeos:  
pela primeira vez,  
o homem não está só. (MUTARELLI, 2009b, p. 78)



Na introdução escrita para a primeira edição de seu romance *Queer*, em 1985, William S. Burroughs confessa viver “sob uma constante ameaça de possessão” (BURROUGHS, 2017, p. 126). Desenvolvendo sua linha de raciocínio, o escritor americano vincula sua escrita ao biográfico acontecimento traumático que levou à morte sua esposa, Joan, em um tiro acidental que, em 1951, foi disparado após uma sessão intensa de consumo de substâncias alucinógenas, o que teria motivado a “brincadeira” de apontar uma arma carregada para o outro<sup>71</sup>. Esta ameaça de possessão, Burroughs explica, não se aproxima de qualquer explicação da ciência moderna, que atribui a possessão a causas psicológicas, distribuindo sua teorização nos campos das ciências da mente, mas de uma compreensão metafísica, em que uma entidade objetiva se manifesta e produz o descontrole possessivo.

De fato, a literatura de Burroughs contribui para essa interpretação. O caleidoscópio de informações e referências culturais utilizadas pelo escritor em seus romances produz uma experiência de leitura vertiginosa, atravessada por personagens e situações limítrofes, em que são desfeitos diversos pressupostos do funcionamento de um romance literário. Aleatórios, verborrágicos, fragmentados e obscenos: assim se comportam seus livros. A recuperação de uma camada metafísica na realidade do mundo interpenetra o texto em sua própria fabricação, não necessariamente contaminando sua trama. Isto é, o enredo pode ser banal e tratar de questões meramente mundanas, entretanto a escrita – enquanto gesto e processo – se desdobra de maneira muito distante da objetividade e racionalidade que o gênero romance teria como força motriz.

<sup>71</sup> o traumático episódio que levou Burroughs a atirar em sua esposa aparece como um dos principais enigmas que Júnior, protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa*, precisa solucionar na trama, a partir de um recorte de jornal com a notícia dada em inglês: “Heir’s pistol kills his wife; he denies playing Wm. Tell” (em tradução minha: “O herdeiro da pistola mata sua esposa; ele nega brincar de William Tell”).

Obviamente, Burroughs não está *avant garde* do que se convencionou chamar de crise do romance moderno. Décadas antes, escritores como James Joyce já haviam entregado ao mundo seus *Ulysses* e a literatura mundial proliferava de exemplos notáveis na toada da desconstrução da narrativa moderna. No entanto, se as proposições das vanguardas artísticas e dos demais grupos de intelectuais vergavam o campo do literário para o experimental por meio de rupturas estéticas racionalizadas, o caso Burroughs parece destoar desse universo quando consideramos as bases de sua narrativa sobre si mesmo.

Nem mesmo entre seus pares essa característica persevera. Burroughs, convém lembrar, se tornou uma espécie de mentor da geração de escritores americanos que ficou conhecida por transformar a experiência de escrita literária em um jorro de palavras que se ordenavam de maneira quase espontânea, legando ao mundo uma vertente conhecida pelo nome de *beatniks*, ou geração *beat*. Contudo, se o *beat* de escritores como Jack Kerouac ou Allen Ginsberg é jazzístico, cheio de ritmo e vivacidade delirantes, o barulho de Burroughs entra por camadas não experimentadas por seus colegas.

Uma das justificativas possíveis para essa distância aberta entre o escritor e o grupo que havia ajudado a erguer estaria no fascínio de Burroughs pela pesquisa esotérica. Enquanto a juventude americana em geral parecia mais interessada em colocar suas próprias questões políticas e existenciais em circuito, num contexto de crise geracional que reverberava na cultura do país, o autor de *Junky* se interessou em conhecer mais sobre tradições mitológicas e sabedorias tidas como arcaicas pela mentalidade excessivamente desenvolvimentista do Ocidente. Essa pesquisa, como se nota nos escritos de Kerouac e Ginsberg, está ausente a não ser por usos muito específicos, frequentemente associados ao consumo de substâncias alucinógenas, como a ahayuasca, o que motivou a troca de cartas entre Burroughs e Ginsberg, por exemplo, no livro hoje conhecido por *Cartas do yage*.

Embora os relatos de Ginsberg acerca de suas experiências no consumo da ahayuasca muitas vezes esbarrem em experiências algo metafísicas, condicionadas pela operação das propriedades alucinógenas do yage em seu organismo, o momento mais delirante da coletânea fica a cargo do próprio Burroughs quando, respondendo às missivas do amigo e amante Ginsberg, escreve uma carta breve, porém arrebatadora. Nela, Burroughs profere uma série de recomendações misteriosas ao poeta, concentrando temas complexos em poucas linhas, como se seu autor não tivesse sido capaz de abordá-los com real interesse ou a profundidade adequada. No entanto, o escritor revela – ou propõe – o enigma logo em seguida: “Tire uma cópia desta carta. Corte ao longo das linhas. Rearranje e colocando a seção um no lugar da

seção três e a seção dois no lugar da quatro. Agora leia alto e você ouvirá Minha Voz. A voz de quem? Ouça. Corte e rearranje em qualquer combinação” (BURROUGHS, 2008, p. 90).

Aqui, fica proposta a Ginsberg uma experiência de leitura cuja formulação é uma constante na produção de Burroughs. Trata-se de um método, uma técnica de composição literária desenvolvida pelo escritor, uma das razões pelas quais sua obra tanto escândalo gerou à época – a conservadora sociedade americana da década de 1960. O procedimento de escrita conhecido como *cut-up* (“recorte”, em tradução livre) consiste em um mecanismo de fabricação textual desenvolvido pelo escritor norte-americano, e que acumula diversas influências místicas, científicas e mais propriamente artísticas, dentre elas alguns estratagemas experimentados nas artes plásticas ao longo do século XX através de nomes vinculados às vanguardas cubista e dadaísta<sup>72</sup>. O escritor propunha, portanto, que textos, sons e imagens de naturezas diversas fossem misturadas em um mesmo suporte de transmissão, de modo que o resultado representasse uma verdadeira cacofonia, uma profusão de mensagens que, desconectadas entre si, revelassem uma estranha conexão. No exemplo destacado anteriormente, Burroughs orienta Ginsberg a recortar a carta em blocos de texto e reorganizá-los, misturando suas linhas, orações, o conteúdo como um todo.

Para Burroughs, que viveu o *boom* da cultura de massas e o neurótico período pós-guerra nos EUA, o expediente do *cut-up* representava a oportunidade de testar os limites da percepção humana quando defrontada com estímulos externos, reproduzindo basicamente a experiência de viver no mundo moderno, que dispara uma miríade de informações em convites ao consumo, a um determinado comportamento, uma postura política específica etc. Por essa razão, o *cut-up* é profundamente rico em referências, filtrando mensagens oriundas de meios de comunicação diversos – rádio, tv, outdoor, banner, panfleto, alto-falantes, manuais, códigos, listas etc. – e trechos de obras literárias, referências artísticas em geral, chegando mesmo ao ponto de utilizar a Bíblia. E é a partir dela que Burroughs dá início a uma de suas principais reflexões teóricas, que é o interesse maior desta seção e provavelmente uma das maiores influências de Lourenço Mutarelli na literatura.

“No princípio era a palavra e a palavra era Deus e desde então tem permanecido um mistério” (BURROUGHS, 2010, p. 19). Assim começa o ensaio *A revolução eletrônica*, de

<sup>72</sup> Burroughs reconhece Tristan Tzara, um dos fundadores do Dadaísmo, como uma das principais influências sobre sua técnica de *cut-up*. Tzara é autor de um dos manifestos vanguardistas mais famosos da primeira metade do século XX, o qual reproduzo a seguir: “Pegue um jornal. Pegue uma tesoura. Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. Recorte o artigo. Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco. Agite suavemente. Tire em seguida cada pedaço um após o outro. Copie silenciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco. O poema se parecerá com você. E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público” (TZARA apud TELES, 1983, p. 132)



1971, texto em que o autor articula diversas questões em torno de sua metodologia de produção, radicalizando certos pressupostos da linguagem de forma a engendrar uma maquinaria textual profundamente transgressora. Nessa abertura, Burroughs recupera o discurso canônico bíblico para logo em seguida propor sua tese: a de que o Verbo é, literalmente, um vírus. Tal qual uma teoria científica sobre a gênese da linguagem, o escritor estabelece a palavra escrita como resultado de uma infecção virótica, infecção esta que teria capacitado o ser humano a *ler*, isto é, a depreender um significado de um significante. Mais do que isso: o vírus *inventa* o significante tal qual o entendemos.

Assim como Derrida<sup>73</sup>, Burroughs defende que a palavra escrita existe anteriormente à palavra falada; no entanto, o escritor segue por um caminho distinto. Com o vírus, que para o autor teria primeiramente se alojado em um grupo específico de primatas, o homem é capaz de enxergar determinado elemento do mundo como um código, um sinal para determinado conteúdo. Ao se deparar com um conjunto de traços feitos – ao acaso ou não – em uma pedra ou na areia, o indivíduo infectado passa a depreender deles um significado específico, estabelecendo uma relação de semiose. Dessa nova forma de interagir com os elementos que compõem a realidade, o passo seguinte do ser humano passou a ser o de inventar para si elementos de mediação com a realidade: nascia, portanto, a noção de língua<sup>74</sup>. Para Burroughs, se não a reconhecemos dessa forma, como consequência necessária à contaminação viral que nos permitiu a linguagem, é porque “pode ser um vírus que atingiu uma situação permanente no hospede” (BURROUGHS, 2010, p. 70).

Antes de dar prosseguimento a essa etapa da investigação, julgo necessário defender o vínculo mantido entre a teoria da linguagem burroughsiana e sua técnica de colagens, embora em algum momento as duas propostas se separem rumo a objetivos distintos. Em que medida, afinal, elas mantêm relação entre si? Recorro a uma entrevista que Burroughs concede à Paris Review, em que o autor desabafa: “O pensar isso-ou-aquilo simplesmente não é um pensar acurado. Esse não é o modo como as coisas ocorrem, e sinto que a construção aristotélica é uma das grandes algemas da civilização ocidental. Os *cut-ups* são um movimento em direção à derrubada disso” (BURROUGHS apud JÚNIOR, 2004, p. 105).

A composição dos *cut-ups*, portanto, atende a uma estratégia de combate ao pensamento binário de fundo aristotélico, calcado, entre outras coisas, nas noções de causa e efeito. Ler um romance de Burroughs, como *Almoço nu*, por exemplo, é passar por uma experiência de desestabilização dos códigos responsáveis por manter intacta a proposta

<sup>73</sup> ver **III A IMPERATRIZ** (*Dentro-e-fora*).

<sup>74</sup> ver **III O IMPERADOR** (*Das entranhas*).

clássica de uma mimesis, e a inevitável consequência desse procedimento é a proliferação incessante de discursos, que surgem de maneira automatizada e incapazes de serem enquadrados numa lógica de sujeito e predicado – considerando que a interdependência dos termos oracionais pressupõe um método de construção que seja comprometido com o conteúdo, e não com o mecanismo de produção (JÚNIOR, 2004, p. 73-74).

Por haver essa relação de contiguidade entre o projeto linguístico de *A revolução eletrônica* e a produção estritamente literária de Burroughs é que um romance como *Almoço nu* pode conter uma passagem como “O Emissor não é um indivíduo humano... É o Vírus Humano” (BURROUGHS, 2016, p. 188), como se a teoria se fundisse à prática por meio de interferências perversas, onde não se pode detectar com exatidão onde termina a literatura e onde tem início a teoria. Não é que *Almoço nu* seja o resultado concreto de uma aplicação teórica, nem que o ensaio mencionado seja uma elaboração técnica em linguagem literária: as duas obras revelam uma mesma disposição do autor em “misturar, fraturar e intercambiar palavra, som e imagem, em alta frequência” (DIÓGENES, 2012, p. 365).

Ainda no mesmo romance, o autor insiste: “A imagem corrompida do Homem avança minuto a minuto, célula a célula... Pobreza, ódio, guerra, policiais e criminosos, burocracia e insanidade são todos sintomas do Vírus Humano. *Hoje é possível isolar e tratar o Vírus Humano*” (BURROUGHS, 2016, p. 188, grifo do autor). A partir dessa sentença final, retomo o argumento central de *A revolução eletrônica* para explorar o verdadeiro projeto científico de Burroughs, que consiste em desenvolver uma linguagem automatizada capaz de “sintetizar em laboratório” o que chama de Vírus Humano por meio dos *cut-ups* em larga escala de produção – com a expressão “larga escala” não me refiro a quantidade ou extensão, mas a capacidade perturbatória de uma peça que fosse por ele elaborada.

Com isso, o funcionamento maquínico da linguagem seria revelado em sua interioridade, isto é, implodiria diante dos olhos e ouvidos de quem entrasse em contato com ela. Em vez de manter a linguagem funcionando tal como está, o projeto burroughsiano é um procedimento imunológico que precisa fazer o corpo pirar para que o vírus seja colocado em evidência e uma nova subjetividade possa emergir para além das coordenadas semióticas já permitidas no modo de produção atual da máquina de significados humana (PAULUK, 2002, p. 20-21).

O que, na prática, significa chegar a esse ponto? Ao se dar conta de que a capacidade humana de linguagem é resultado de uma interferência virótica, e por isso é parte de uma exterioridade, Burroughs se dedica a elaborar corpos textuais desobedientes às regras que estruturam nosso modo de pensar já condicionado desde a infecção. Promovendo, então, o

encontro dessas composições com os hospedeiros do vírus, a linguagem seria perturbada a tal ponto que nos tornaríamos capazes de perceber tiranizados por um sistema de significados que nos oprime por meio da maquinização, isto é, da automatização em relação ao processo linguístico e principalmente em relação a seus efeitos nocivos sobre a subjetividade humana.

É nesse ensejo que a perturbação pode alcançar Júnior, recém-divorciado e voltando a morar com o pai cuja presença lhe é inevitavelmente superior – em *A arte de produzir efeito sem causa*, o pai de Júnior é mencionado apenas como Sênior, isto é, indicando se tratar de um homem mais velho que carrega sua própria experiência, ao passo que o filho é nada mais que o mesmo nome (ausente) do pai, sua sombra, portanto. Quando começa a receber os pacotes anônimos que lhe são endereçados, o protagonista se vê diante de um enigma que julga ser linguístico, e é por insistir nessa tese que algo se desarranja em sua estrutura psíquica, um novo modo de experimentar e perceber os dias é habilitado em sua psique. O vírus veio à tona, e com ele a perturbação; com a perturbação, a possibilidade de cura.

Há passagens extremamente burroughsianas no livro em questão, como se Mutarelli estivesse de fato interessado em testar, na sua literatura, o potencial dessa teoria. A narrativa não só acompanha Júnior em sua tragédia pessoal, mas sofre com ele as mesmas interferências que só são experimentadas pelo personagem. Isso fica evidente desde os primeiros momentos do romance, quando o autor dá início a uma técnica textual semelhante ao discurso indireto livre: “Teme que o pai desvende o motivo real de sua separação ou de seu desemprego. O motivo é o mesmo nos dois casos. Algo que Júnior se esforça em esquecer ou aceitar. 9122080381. Reparo do alternador. Júnior trabalhava na parte administrativa de uma distribuidora de autopeças” (MUTARELLI, 2008a, p. 31). Júnior é assaltado pelos números sequenciais que representam os códigos das peças pelas quais era responsável em sua atividade de vendedor, e assim como ele o texto visualiza, e faz visualizar, o pensamento.

Um momento mais dramático ainda, no entanto, ocorre em:

Em casa, sem ter onde se esconder, Júnior 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, 2008a, p. 69)

Angustiante trecho, a sensação de “disco arranhado” é evocada pela repetição de frases e grupos de palavras que embaralham a temporalidade e reforçam a ideia de uma reprodução mecânica, ao mesmo tempo perturbadora – vide Burroughs – e risível por substituir a

flexibilidade do vivo pela rigidez artificial, como propunha Bergson (1983). Ou, como o próprio narrador comenta em algumas passagens, Júnior sofre interferências de “delays”, termo que deriva do “tape delay”, uma forma de *loop* sonoro produzido em fitas magnéticas que comunicam ao ouvinte um certo tipo de atraso na emissão de informações, de modo que o som produzido seja, simultaneamente, um eco e uma simetria, sem que se possa identificar se o fragmento sonoro é inédito ou já uma repetição (CAESAR, 2016, p. 61, p. 203). Insisto na escolha dos nomes para os personagens<sup>75</sup>: Júnior é um delay de seu pai?

O que pode surgir a partir desse tipo de perturbação tão grande? “Quando o sistema nervoso do homem reconstitui uma mensagem misturada, esta mensagem apresenta-se ao sujeito como ideias próprias (...) o sujeito pode reconhecer ou suspeitar da origem exterior das vozes que literalmente irrompem de seu cérebro” (BURROUGHS, 2010, p. 47). A proposta científica dá um salto teórico e cai direto sobre a capacidade de a comunicação humana ser mobilizadora de perturbações concretas, quando devidamente fabricada para atingir este objetivo. Burroughs acredita nesse potencial, tanto que propõe ao longo do ensaio uma série de possíveis peças audiovisuais que, se levadas a cabo, poderiam produzir verdadeiras convulsões sociais, muitas delas apostando em conteúdos subliminares, já que o escritor não acredita que “o discurso tem que ser compreendido conscientemente para provocar um efeito. As primeiras experiências com imagens subliminares demonstraram que isto não é verdade” (BURROUGHS, 2010, p. 52).

Reféns que somos das operações de linguagem baseadas em fundamentos lógicos bastante determinados – como o caso do princípio do terceiro excluído, que impede um voo de pensamento para além da oposição ou/ou<sup>76</sup> – Burroughs está sugerindo que sejam criadas experiências sensorio-linguísticas que partam da mistura de “ínfimos elementos de som e de imagem” (BURROUGHS, 2010, p. 64), cuja principal promessa é a de reproduzir, “em laboratório”, o vírus da linguagem em seu caráter estranhado ao nosso entendimento, desalojado de nossa mentalidade. *A arte de produzir efeito sem causa* é esse laboratório?

Pela metade do romance, uma passagem ainda mais marcante, evocando *Naked lunch*:

<sup>75</sup> ver **XIII A MORTE** (*Soran*)

<sup>76</sup> “a finalidade deste projeto é construir uma língua na qual algumas falsificações inerentes a todas as línguas existentes não poderão ser formuladas” (BURROUGHS, 2010, p. 87). Das três propostas feitas pelo escritor, uma delas me interessa particularmente por se tratar da abolição do conceito de “ou/ou”, que daria lugar à ideia de justaposição, por meio do conectivo “e”. A proposta do título desta dissertação vem ao encontro dessa formulação específica de Burroughs, já apropriada – propositalmente ou não – por Mutarelli no título do romance *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*. O uso desta expressão, “e/ou”, me soa perfeitamente adequado pelo fato de que mantém a possibilidade de uma sensível alternância entre os termos ao mesmo tempo que não exclui a outra forma de leitura; com as noções de “conspiração da palavra” e “linguagem perturbada” o que busco é a encenação deste jogo de revelação e ocultamento das possibilidades em torno da palavra.

Sente o coração disparar. Palpitação e arritmia. (...) A percepção do tempo parece alterada. Não é o conhaque, é ele. O tremor nas mãos é intenso. Abstrai-se em detalhes que nunca pôde acessar. Os poros de sua pele. Contempla a mão direita, que irradia minúcias extremamente nítidas e muito coloridas. (...) No punho veias azuladas parecem se estufar. Outros vasos são verdes e alguns arroxeados. (...) O nó das juntas dos dedos é bastante vincado. Sulcos profundos. (...) Percebe a irregularidade de suas unhas lustrosas. (...) Corre até o banheiro para ver seu rosto no espelho. Esses não são os seus olhos. Raios vermelhos despontam na íris. (...) O globo, de um branco leitoso, acinzentado, é riscado por incontáveis arabescos vermelhos. Aproxima-se ainda mais, procurando ler o que parece hebraico. Há algo realmente escrito nesses vasos, mas é indecifrável. (...) Nas pequenas veias, frases. Parece distinguir uma palavra na flexuosa, minúscula e avermelhada artéria ocular. (...) No nariz surgem incontáveis capilares. (...) Há algo irreal nessa carne. (MUTARELLI, 2008a, p. 119-120)

Se no romance de Burroughs muitas descrições semelhantes a essa são, na verdade, resultado de um alto grau de consumo de substância psicoativas por algum de seus personagens, o que Júnior enfrenta é uma contaminação de dentro para fora, uma desagregação entre ele e a linguagem que o sustenta, esse corpo que agora lhe parece ilegível, ainda que repleto de inscrições. A natureza semântica do corpo, ao mesmo tempo que é colocada em evidência, é razão de um comportamento atípico, dado que a condição de hospedeiros do vírus nos é natural. Irônica condição: que linguagem é capaz de dar sentido a uma experiência tão profundamente linguística como esta que é desaprender-se como texto?

## 20 O MEDO É A CONVERSÃO DA FÚRIA QUE PROCURO ESCONDER

O cume da iniciação,  
o Juízo Final. (MUTARELLI, 2009b, p. 78)



Querido diário, hoje faz vinte dias que estou no hotel. Não consigo fazer a história engrenar. Tenho feito desconcertantes descobertas. Percebi que escrever Jesus Kid era uma forma de me afastar do mundo, uma fuga barata, era medo disfarçado em prazer. Nada mais do que isso. Agora que estou exilado, privado do mundo, não consigo lhe dar vida. Não consigo sustentá-lo. Não consigo acreditar em suas verdades. Provo a tal dor de que os Gargantas falavam. A dor de Fink, o vazio de Fante. A dor da criação. Desconhecia esse gosto amargo do teclado emperrado. Não desconfiava da artrose das mãos que não recebem ordens do cérebro. Cérebro covarde. Cérebro que se volta para dentro e só produz pesadelos. Nunca havia abrigado essa coisa que só se alimenta de medo e se incha. Em contraponto, não imaginava possível encontrar tamanho prazer no ócio. Não me refiro ao “ócio criativo”, mas ao ócio ocioso de atirar cartas a um chapéu ou de contemplar rachaduras no teto. Não consigo manter Jesus Kid de pé. Não avanço. Nem na história encomendada nem nos caminhos que Jesus poderia correr. Estou preso, amarrado. Em breve, sofrerei da mordida do lobo e me verei obrigado a fugir do sol. Em breve, só moverei os olhos e serei obrigado a comer da comida que alguém, por caridade, mastigar. Num futuro bem próximo serei um Boneco de Cera num hotel de luxo. De um luxo que não posso gozar. Sinto inveja do maldito chinês preso em seu escuro porão. Ele não é obrigado a escrever livros, apenas frases. Mesmo que elas não façam sentido, basta que sejam frases tão curtas que caibam num biscoito. Para mim, cabem os livros. Livros cheios de páginas, cheios de frases que contenham sentido. Mesmo que o argumento seja nefasto, composto por personagens inverossímeis, halterofilistas escritores filhos de donos de hotéis. Hotéis que abriguem favelas e escritores que sofram por tentar expressar a pobreza de ideias de pessoas medíocres, em troca de um punhado de grana. Como uma puta, uma cadela, alugo meu cérebro para que lhe enfiem ideias e eu as transforme em prazer, ou entretenimento. Como uma puta, cadela, devo dar-lhes ação. Devo diverti-los e fazer o tempo passar. Só que as putas são fodidas no corpo, enquanto eu sou fodido na alma. É em mim, no meu ser, que eles esfregam seus paus.

O medo é a conversão da fúria que procuro esconder.

Uma fúria medonha e disforme. Se eu ousasse libertar essa ira, então vocês saberiam o que de fato é ação.

Mas eu, piedoso, os protejo de mim.

Eu grito pra dentro.

Querido diário, eu gero tudo o que penso.

Querido diário, me proteja de mim. (MUTARELLI, 2004, p. 102-103)

## 21 XIPETOTEQUISMO

O homem percebe que nada  
do que conquistou tem valor.  
O homem deve resignar-se  
e admitir que  
“há uma diferença entre a nossa natureza e a de Deus.  
A única relação possível com Ele reside  
na Esperança,  
no Abandono  
e no Amor”. (MUTARELLI, 2009b, p. 78)



O conceito de conspiração que dá título a este trabalho reflete uma desconfiança dos personagens dos romances de Lourenço Mutarelli em relação ao conteúdo linguístico de certos enunciados com os quais estes têm que lidar em sua vida cotidiana. Mais do que apenas o conteúdo, o que desestabiliza a percepção destes indivíduos já é a aparência mesma das palavras ou das frases com que entram em contato, e o estranhamento produzido por esse tipo de experiência contamina não apenas o universo subjetivo dessas pessoas como também afeta os textos em seu modo de contar a história.

Por essa razão, também faz sentido afirmar que na literatura de Mutarelli manifesta-se uma linguagem perturbada, porque o texto é igualmente afetado pelo desarranjo emocional e existencial que compromete a banalidade da vida de seus protagonistas. Apenas essa característica já seria o suficiente para afastar o escritor de uma tendência ao realismo na literatura brasileira, já que a narrativa nunca corre por fora dos acontecimentos internos à obra, como se o próprio discurso que estrutura os livros fosse também uma espécie de personagem ou de roupa que se molha quando o corpo que a veste entra em um rio.

A atmosfera dos romances é tamanha que desde as situações mais banais até mesmo os momentos centrais da narrativa são igualmente atravessados por essa constante crise de significado. Por mais que seja identificável um estilo comum ao texto do autor, que se reproduz em todos os seus trabalhos, o caráter experimental na linguagem de cada romance dialoga diretamente com a matéria narrada, confundindo-se com ela e com os eventos específicos de cada obra. Em alguma medida trata-se de uma escrita performática que encena os processos internos de cada livro e se exime de construir qualquer ilusão de estabilidade, já

que os assuntos de que trata dialogam estreitamente com temas e situações completamente perturbadoras.

No conjunto de sua obra, o que Lourenço Mutarelli provoca é um entendimento original sobre a linguagem, transformando cada livro em um novo laboratório de pesquisa linguística e mística, por meio de jogos de palavras, frases enigmáticas, discursos fragmentados, teorias da conspiração, distúrbios aparentemente psicológicos e tentativas de organizar o mundo em torno de uma interpretação singular. Então, quem está escrevendo o que Mutarelli está escrevendo?

Divindade asteca do período pré-colombiano, a entidade conhecida como Xipe Totec é particularmente importante para este trabalho por representar a síntese de uma série de investigações empregadas nas demais seções. Discutir o caráter conspiratório da palavra, neste momento, é dar um passo atrás e ver o texto de forma ingênua, porque num salto simples as respostas mais fáceis viriam à tona, todas de fundo patológico e ao mesmo tempo sem fundo qualquer. A originalidade de Xipe Totec – por mais que seja discutível o uso do termo “original” para se referir a um deus do século XIV na Mesoamérica – reside no fato de que é uma divindade que se utiliza do pelejo de um corpo humano sacrificado para se vestir e transitar entre os homens.

É Lourenço Mutarelli mesmo quem comenta essas características de Xipe Totec, em sua participação no evento Quartas ao Cubo:

tem várias versões dessa criatura, desse deus, uma delas ele veste o corpo de um escravo, a outra ele veste o corpo de um macaco, e a outra ele veste o corpo de alguém que foi oferecido em sacrifício, mas tem uma coisa muito interessante porque em todos os casos o corpo era menor do que o corpo dele, então ele veste pra se passar por um macaco, por um homem, para entrar no nosso mundo, só que o corpo é menor, então é muito impressionante porque essa escultura é uma pessoa assim, só que pela boca você vê a outra boca, pelos olhos você vê o outro olho e nas mãos tem a mão menor que rasgou a carne e tem uma mão e no pé também termina assim. (MUTARELLI, 2015)



Obviamente, a versão apresentada por Mutarelli é apenas uma das diversas que circulam, pelo fato de que as interpretações dadas à figura de Xipe Totec são bastante desencontradas, e nem mesmo sobre o significado de seu nome há consenso<sup>77</sup>. No entanto, é a leitura dada pelo escritor a essa entidade que importa a este trabalho, não só por ser fornecida por ele, mas principalmente porque compõe de maneira fulcral o que chamarei de “linha sucessória da incorporação da linguagem”, a partir do desenho que ele produz, ao vivo, no mesmo evento em que explica a natureza de Xipe Totec.



Da esquerda para a direita, Mutarelli explica: o homem é ele próprio, levando seu cérebro para passear (o coração ficou em casa); do seu lado direito, sua gata chamada Mentira, e depois um macaco; mais adiante é Xipe Totec e a última imagem é o Diabo. No entanto, a leitura da imagem deve ser feita ao contrário, isto é, da esquerda para a direita, começando pelo Diabo, que nada diz; Xipe Totec, por sua vez, enuncia: “mande ele dizer ‘olá’”, mesma frase dita depois pelo macaco; a gata Mentira, por sua vez, parece dizer “olá” ao pé do ouvido de Lourenço, ao que este repete e recebe resposta da garrafa de whisky à sua frente. O cérebro, na coleira, nada diz.

Ora, é justamente durante a distração do cérebro que todo o evento se dá, e a linguagem chega a Mutarelli por meio de etapas, traduções, transformações de uma energia primordial que nada diz, ou tudo diz sem dizer. O Diabo é uma força não linguística, é a própria Vontade, é Schopenhauer e Crowley, é o vírus da linguagem burroughsiana, é o estímulo anterior ao pensamento captado pelos reptilianos. Apenas em Xipe Totec alguma enunciação se torna possível, já que se trata de um corpo que agora pode, invadindo outro

<sup>77</sup> as versões de tradução para o nome de Xipe Totec incluem os termos “nosso senhor o depelado”, “nosso senhor o depelador”, “nosso senhor o dono da pele” e outras variações (OLIVEIRA, 2009, p. 117).

corpo, participar dos eventos do mundo. E é Xipe Totec que formula o comando, é o primeiro a expressar essa Vontade em forma de palavras.

De Xipe Totec até chegar a Lourenço o texto atravessa duas etapas animais, o macaco e a gata, e nesse ponto me parece muito provável que ambos sejam imagens pertinentes para explicar o modo como a palavra se tornou um instrumento de mediação do mundo humano. Burroughs defendia que a linguagem só se tornou possível no homem graças a uma contaminação viral que teria acometido um grupo específico de primatas, os quais – ao longo do tempo – foram se tornar exatamente a espécie conhecida hoje por *homo sapiens sapiens*: os seres humanos. Nesse sentido, o macaco aparece como a forma humana ancestral, já reproduzindo o conteúdo que lhe é ditado de fora, e não como decisão autônoma subjetiva.

Num plano simbólico, a gata Mentira pode ser lida como uma referência à importância que os gatos recebiam no Antigo Egito, reconhecidos como animais que mantinham estreita conexão com o mundo dos deuses<sup>78</sup>, e por esse motivo ter um gato de estimação é uma forma de manter por perto esse portal sempre aberto. Também pode indicar, por seu nome próprio, o caráter ficcional que toda linguagem adquire para Mutarelli – a ficção a que me refiro é a da exterioridade da linguagem em relação à capacidade humana de deliberar sobre si mesmo, o que dá a todo conteúdo linguístico um caráter secreto, não dado, o jogo mais perverso<sup>79</sup>, mas sempre um jogo. Se o macaco é um ancestral distante, a gata Mentira está muito próxima e mantendo vivo o corpo estranho que viu no homem seu hospedeiro ideal.

Mutarelli, por fim, é aquele que irá assumir a linguagem, apartado de seu cérebro e em vias de estabelecer diálogo com a garrafa de bebida, que acabará respondendo a ele. Com isso, a “linha sucessória de incorporação da linguagem” se completa, desde o Diabo até o escritor, sendo Xipe Totec o portador do primeiro estágio linguístico na linha de sucessão. Seu corpo rasga o corpo sacrificado em seu nome, e partes de seu corpo saltam para fora das partes desse corpo menor, incapaz de acomodar a nova estrutura que toma conta de seu corpo.

Uma última tentativa de interpretar o universo das obras de Lourenço Mutarelli é pensar que o comportamento de Xipe Totec explica o comportamento dos textos, e explicando o comportamento dos textos isso resolve também os enigmas enfrentados pelos personagens de seus livros – não uma resolução pacífica, mas uma que pelo menos saiba colocar os problemas nos termos adequados. Por isso, superados todos os fracassos e as idas e vindas teóricas que buscavam testar os limites dos pensamentos com os quais Mutarelli mantém

---

<sup>78</sup> Cf. David (2011).

<sup>79</sup> um dos títulos do capítulo 15 de *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*.

contato é que um *xipetotequismo* pode ser visto como resultado possível para o impasse. A língua sendo esse corpo externo e estranho; o texto é o corpo do sacrificado.

Como interpretar a figura de Xipe Totec? “É a integração de duas pessoas, a vestida e a cobertura? é o deus desta oposição binária? é quem deixou de existir e renasce ao ser carregado por outro corpo? é o corpo uma nova cobertura? (AUSTIN, 2012, p. 273). Transfiro as interrogações para a literatura: é a integração de um plano racional concreto com um místico abstrato? é um modo de escancarar a impossível conciliação entre forma e conteúdo? é pensar todo texto como tradução de outro texto? é a linguagem uma cobertura suficiente? Como se vê, a literatura de Lourenço Mutarelli está sempre friccionando sentidos, intenções, limites e leituras possíveis.

Quando afirmei, na primeira seção deste trabalho, que as palavras possuem um caráter conspiratório, e que sua entificação linguística mascara uma natureza oculta, nunca revelada em sua mera corporeidade textual, seja na fala ou na escrita, pretendi indicar que as palavras guardam conosco uma relação *xipetotéquica*: o corpo com o qual tentamos nos vestir nunca nos encobre por completo. Daí o desconforto, a perturbação, o sentimento de que nossa roupa não é confortável o suficiente. Esperávamos demasiadamente nos ocultar por detrás daquilo que dizemos, mas são as palavras que têm segredos guardados para nós. As doenças do signo são nossa miséria ou esse quadro clínico é o que nos salvará de nós mesmos?

Lourenço Mutarelli construiu uma obra em constante diálogo e fricção com essas questões. Todos os equívocos, os lapsos de entendimento, as falhas de comunicação, os enganos e desenganos, as mensagens cifradas e as línguas alienígenas são sintomas que se dão em uma máquina linguística para quem os signos aparecem apartados das forças que os geraram. A vertiginosa capacidade de reunir artistas, teorias e sistemas de significação é, então, um último refúgio explicativo, um corpo em que poderíamos caber melhor. A nova indumentária, contudo, tem seus custos, e o que antes se insinuava como conspiração se concretiza em perturbação; mais uma vez, rasgamos o corpo da linguagem e ficamos expostos. Mas a condição agora não nos é mais estranha, e isso porque admitimos a exterioridade daquilo de que nos apropriamos. O *xipetotequismo* é a síntese final do percurso, fundamento de uma literatura que se reconhece na forma bestial que possui, que conspira contra si mesma e encontra nessa decisão seu maior valor.

## REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÂMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARAÚJO, Gilberto. A arte de produzir natimortos. *Lucero*, v. 20, n. 1. 2010. UC Berkeley. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/1p73h206>. Acesso em: 20 out. 2018.

ARAÚJO, Pedro Galas. Memórias fraturadas: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli. *Estud. Bras. Contemp. [online]*, n. 37, p. 123-140, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2G6UFEz>. Acesso em: 10 jan. 2019.

AUSTIN, Alfredo López. Carlos Javier González González, Xipe Totec: guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana. *Anales de Antropología. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, UNAM, v. 46, p. 273-278, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2tACVJm>. Acesso em: 15 fev. 2019.

BARROS, Lindinês Gomes de. *O intempestivo Bataille: êxtase orgiástico, experiência interior, erotismo e ânus solar*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2GXeyh8>. Acesso em: 10 fev. 2019.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre a faculdade mimética. In: BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BURROUGHS, William. *A revolução eletrônica*. 3. ed. Lisboa: Nova Vega, 2010.

BURROUGHS, William. *Almoço nu*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BURROUGHS, William. *Queer*. Tradução de Christian Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BURROUGHS, William S.; GINSBERG, Allen. *Cartas do yage*. Tradução de Bettina Becker. 2. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

CAESAR, Rodolfo. *O enigma de lupe*. Pequena biblioteca de ensaios. [Rio de Janeiro]: Zazie Edições, 2016.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O CHEIRO DO RALO. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Rodrigo Teixeira, Matias Mariani e Marcelo Doria. Roteiro: Lourenço Mutarelli, Marçal Aquino e Heitor Dhalia. Elenco: Selton Mello, Sílvia Lourenço, Paula Braun, Alice Braga. Branca Filmes, Geração Conteúdo e Tristero Filmes, 2007, cor, 112 minutos

CHIARA, Ana. Hiperfísica da dor. In: Almeida, Fábio Ferreira de (org.). *Ásperos perfumes*. Goiânia, GO: Ricochete Edições, 2015, v. 1, p. 60-73.

CHIARA, Ana. Mallarmé & Chacal: ‘um sentido mais puro às palavras da tribo’. In: CHIARA, Ana et. al. *Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2017.

CORGOSINHO, Renato Cardoso. “A categoria *nome* e seu aspecto *nome próprio*: uma aproximação entre abordagens tradicionais e a visão derridiana”. *Em Tese*, [S.I.], v. 16, n. 3, p. 47-53, dez. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2E2KsXy>. Acesso em 19 jan. 2019.

CORGOSINHO, Renato Cardoso. Nome e nome próprio: cerne filosófico e implicações linguísticas. *R. Letras*, Curitiba, v. 20, n. 28, p. 68-94, mar. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2SCHDoh>. Acesso em: 19 jan. 2019.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DALI, Salvador. *Sim ou a paranoia: método crítico-paranoico e outros textos*. Tradução de Denise Vrelus. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DAVID, Rosalie. *Religião e magia no Antigo Egito*. Tradução de Angela Machado. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

DELEUZE, Gilles. Ao criar a patafísica Jarry abriu caminho para a fenomenologia. In: DELEUZE, Gilles (Org. por LAPOUJADE, David). *A ilha deserta e outros textos*. Tradução coordenada por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 103.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

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

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARINACCIO, Pascoal. Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli. *Est. Lit. Bras. Contemp.*, n. 42, p. 241-253, jul./dez. 2013.

FERNANDES, Ermelinda Ganem; SÁ, José Felipe Rodrigues de; GANSOHR, Matheus. Aterradora transcendência? Uma análise simbólica do Bafomé de Éliphas Lévi. In: *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 11, n. 31, p. 1129-1149, jul./set. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2XfWiW2>. Acesso em: 2 fev. 2019.

FLUSSER, Vilém. *A história do Diabo*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUXO DE CONSCIÊNCIA – Marcelino Freire e Lourenço Mutarelli. *Revista Pessoa*, 24 de mar. de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2BQYo5D>. Acesso em: 2 fev. 2019.

FREUD, Sigmund. *Sobre a concepção das afasias: um estudo crítico*. Tradução de Emiliano de Brito Rossi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOMES, Daniel de Oliveira. Da questão mítica do nome próprio. *Entretextos*, Londrina, v. 13, n. 1, p.137-152, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2BsBvVD>. Acesso em: 19 jan. 2019.

GOMIDE, Camilo. *Mutarelli põe bundas e reptilianos na frequência do mal em seu novo livro*. *Vice*, 14 de jun. de 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2NjUztT>. Acesso em: 2 fev. 2019.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HERÁCLITO. *Os pré-socráticos*. Tradução de José Cavalcante de Souza et. al. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

HILLMAN, James. *Paranoia*. Tradução de Gustavo Barcellos. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HOUDOUIN, Wilfried. *O código Sagrado do Tarô: a redescoberta da natureza original do tarô de Marselha*. Tradução de Olga Sérvulo. São Paulo: Pensamento, 2013.

HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção; céu e inferno*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla e Thiago Blumenthal. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

HUXLEY, Aldous. *Os demônios de Loudun*. Tradução de Sylvia Taborda. 3a ed. São Paulo: Globo, 2014.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [20-?].

JÚNIOR, José Paulino. *O 'cut-up' em 'Naked Lunch' de William Burroughs: a narrativa em estilhaços*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista, SP, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2N1hkD2>. Acesso em 18 nov. 2018.

KACHANI, Morris. *O Evangelho segundo Lourenço Mutarelli*. Blog do Morris, Folha de S. Paulo, 03 de jul. de 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2BJfEcY>. Acesso em: 2 fev. 2019.

KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. Tradução de Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI, Éliphas. *Dogma e Ritual da Alta Magia*. Tradução de Edson Bini. 11. ed. São Paulo: Madras, 2017.

LÉVI, Éliphas. *História da magia*. Tradução de Rosabis Camaysar. 2. ed. São Paulo: Pensamento, 2010.

O LIVRO DE OURO DE SAINT GERMAIN. 11a ed. Porto Alegre, RS: Ponte para a liberdade, 2005.

LOURES OLIVEIRA, Ana Paula de Paula. O problema de identidade de uma divindade asteca: Xipe Totec. Numen. Revista de Estudos e Pesquisa da Religião. Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 113-152, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2TbsKcU>. Acesso em: 15 fev. 2019.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro- panfleto político-cultural*. Cultura e Barbárie, n. 20, jan. 2010.

MELLO, Ramon. *Lourenço Mutarelli e o sossego*. Saraiva Conteúdo, 17 set. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2MF8Cdd>. Acesso em: 10 jan. 2019.

MIZANZUK, Ivan Alexander. *Faze o que tu queres: as noções de Ética e Moral nos escritos de Aleister Crowley em sua Thelema sob a luz da sociologia sensível de Michel Maffesoli*. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

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

MUTARELLI, Lourenço. *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*. São Paulo: Devir, 2005.

MUTARELLI, Lourenço. A estranha arte de produzir efeito sem causa. Ide: psicanálise e cultura, São Paulo, v. 31, p. 170-179, 2008b.

MUTARELLI, Lourenço. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.

MUTARELLI, Lourenço. *Miguel e os demônios, ou Nas delícias da desgraça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

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

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

MUTARELLI, Lourenço. *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras: 2018.

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

MUTARELLI, Lourenço. *O minimalismo de “Nada me faltará”*. Blog da Companhia, 14 out. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2DJUEenE>. Acesso em 10 jan. 2019.

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

MUTARELLI, Lourenço. *O teatro de sombras*. São Paulo: Devir, 2007.

MUTARELLI, Lourenço. *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

MUTARELLI, Lourenço. *Transubstanciação*. São Paulo: Dealer Editora, 1991.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Alex Marins. 3. ed. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano II*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.



NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. 2. ed. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

OLIBONI. *Entrevista: Lourenço Mutarelli*. Dileteante profissional, 11 dez. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2UwlGof>. Acesso em: 10 jan. 2019.

PAGELS, Elaine. "The origin of Satan in Christian tradition". In: *The tanner lectures on human values*. University of Utah: may 14, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/2XdQ5tA>. Acesso em: 2 fev. 2019.

PAUWELS, Louis; BERGIER, Jacques. *O despertar dos mágicos: introdução ao realismo fantástico*. Difel, [19-?]. Disponível em: <https://bit.ly/2N1vFzn>. Acesso em: 2 fev. 2019.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

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

PIRES, Eloiza Gurgel. Experiência e linguagem em Walter Benjamin. *Educ. Pesqui.* São Paulo, v. 40, n. 3, p. 813-828, jul./set. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-97022014041524>. Acesso em: 30 jan. 2019.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

PROPHET, Elizabeth Clare. *Anjos caídos e as origens do mal*. Tradução de Habib Neto. 7.ed. Nova Era, 2009.

QUANDO EU ERA VIVO. Direção: Marco Dutra. Produção: Rodrigo Teixeira e Raphael Mesquita. Roteiro: Marco Dutra e Gabriela Amaral Almeida. Elenco: Marat Descartes, Antônio Fagundes, Sandy Leah. Vitrine Filmes, 2014, cor, 85 minutos.

RUGGIERI, Mariana. Os vírus de William Burroughs. ABRALIC, XIV Congresso Internacional, Belém, Pará, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2t6Jd3j>. Acesso em: 06 jan. 2019.

ROHDEN, Huberto. Notas explicativas. In: KRISHNA. *Bhagavad Gita: a sublime canção*. Tradução e notas de Huberto Rohden. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SAITO, Cecília Noriko Ito. *O shodô, o corpo e os novos processos de significação*. São Paulo: Annablume, 2004.

SGAMBATTI, Milton Júnior. *O narrador e a narrativa gráfica de Lourenço Mutarelli em 'Nada me faltará'*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2DloPA9>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SILVA, Gilson Ribeiro da. *O ocultismo na obra de Éliphas Lévi Zahed*. 2009. Dissertação (Mestrado em Poética) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2TDwUXO>. Acesso em: 16 ago. 2018.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Divas: corpo, performance e gênero em videoclipes. In: CHIARA, Ana et. al. *Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2017.

SOUZA, José Cavalcante de. Para ler os fragmentos dos pré-socráticos. In: *Os pré-socráticos*. Tradução de José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TIBURI, Marcia. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre, RS: Escritos Editora, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Literatura y significación*. Tradução de Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona: Editorial Planeta, 1971.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. ABRALIC, XIV Congresso Internacional, Belém, Pará, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2RxsTm0>. Acesso em: 06 jan. 2019.