



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Felipe Crespo de Lima

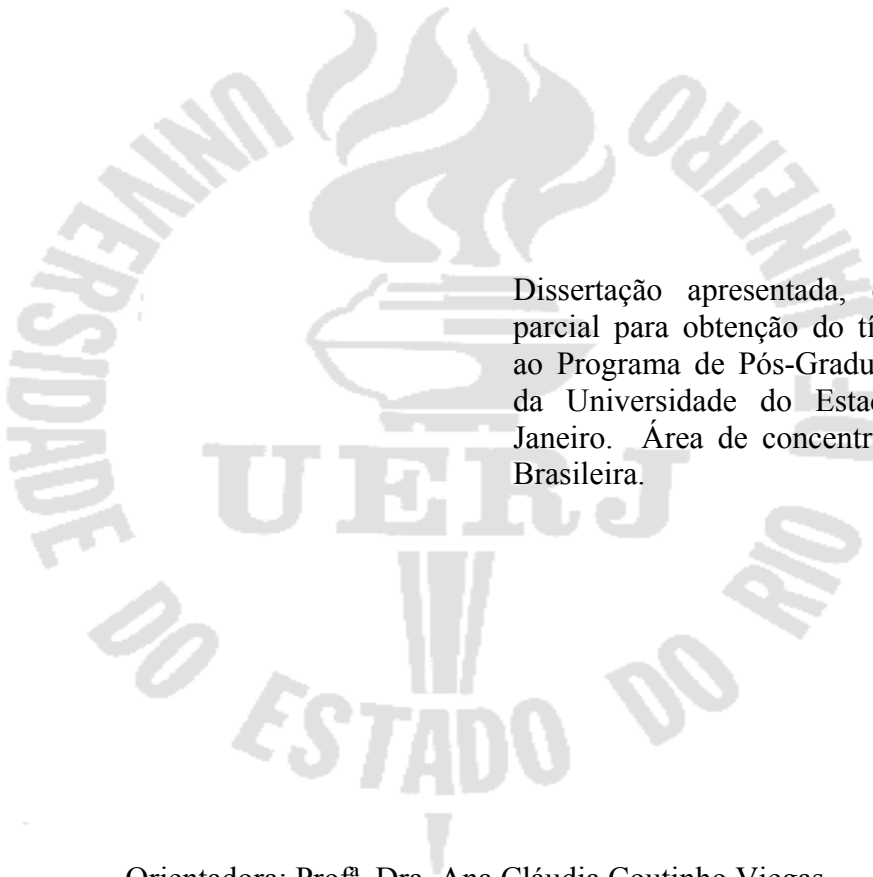
**O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico**  
**na obra de**  
**Lourenço Mutarelli**

Rio de Janeiro

2014

Felipe Crespo de Lima

**O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra 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: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M992	<p>Lima, Felipe Crespo de. O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli / Felipe Crespo de Lima. – 2014. 81 f.</p> <p>Orientadora: Ana Cláudia Coutinho Viegas. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Mutarelli, Lourenço, 1964- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Cinema e literatura – Teses. 3. Histórias em quadrinhos – Teses. 4. Ficção autobiográfica – Teses. 5. Intertextualidade – Teses. 6. Internet – Ficção – Teses. I. Viegas, Ana Cláudia Coutinho, 1965-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

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

---

Assinatura

---

Data

Felipe Crespo de Lima

**O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra 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: Literatura Brasileira.

Aprovada em: 11 de abril de 2014.

Banca Examinadora:

---

Profª Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

---

Profª Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Instituto de Letras - UERJ

---

Profª Dra. Giovanna Ferreira Dealtry

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

## DEDICATÓRIA

À minha esposa Vivian, por sua luz e pela felicidade que me proporciona tão naturalmente. O nosso reencontro foi, e continuará sendo para sempre, recheado de risadas, ensinamentos, apoio, parceria e amor. E à minha avó, por tudo, por ter sido meu amparo desde sempre e por ter me mostrado o caminho certo.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares e a cada um que, de certa forma, contribuiu para que eu pudesse chegar até aqui. Em especial, à minha amada esposa, leitora e colega de mestrado, ao meu pai (e amigo) e à minha querida avó, que, infelizmente, só pôde acompanhar metade do meu percurso e sem a qual eu não teria chegado até aqui.

A todos os amigos que, felizmente, conheci durante os meus estudos na UERJ e que, tenho certeza, continuarão em minha vida por muitos e muitos anos.

Aos professores por cada novo ensinamento que nos foi proporcionado durante o curso, de forma especial, à minha orientadora, Ana Cláudia Viegas, por sua paciência e serenidade e pela importante contribuição no desenvolvimento deste trabalho, e à professora Fátima Cristina pela evidente dedicação aos seus alunos e ao compromisso de ensinar.

À professora Giovanna Ferreira Dealtry por aceitar participar da banca examinadora e contribuir para o aprimoramento desta pesquisa.

À UERJ por ser a minha segunda casa há mais de 10 anos e, é claro, por ser o lugar onde conheci o meu grande amor.

Às amigas Amanda, Izaura, Fernanda e Rosângela pela companhia e amizade sincera ao longo destes anos.

Aos meus amigos do trabalho (Betinha, Luis, Sr. Francisco, Deise e Dona Heloisa) pela compreensão, coleguismo e apoio.

Enfim, agradeço a todos que de alguma maneira cooperaram para a conclusão deste trabalho.

Muito obrigado.

Desde minha fuga, era calando minha revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse "para onde estamos indo?" — não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: "estamos indo sempre para casa".

*Raduan Nassar*

## RESUMO

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

Esta dissertação analisa as obras do autor, quadrinista, teatrólogo e ator Lourenço Mutarelli, principalmente, os romances *O cheiro do ralo*, *O natimorto*, *Jesus Kid* e as narrativas gráficas *Caixa de Areia*, *Mundo Pet*, *Réquiem* e *Quando meu pai encontrou o e.t. fazia um dia quente*, a partir de duas perspectivas presentes na escrita contemporânea: o hibridismo entre diversas linguagens e os novos modos da escrita de si. Quanto ao primeiro aspecto, privilegia-se o dialogismo entre cinema e literatura, com importantes questionamentos e discussões acerca de quanto a literatura, por ser a obra original, é de fato superior em relação à sétima arte. A fim de analisar algumas questões essenciais que advêm da intertextualidade entre cinema e literatura – como originalidade, hierarquia e fidelidade –, este trabalho propõe abordagens que buscam explicitar que, ao se adaptar um texto literário, o cinema cria uma outra obra, híbrida, dotada de novas perspectivas, já contextualizadas no momento presente ao da adaptação, ou seja, trazendo para o texto literário um olhar suplementar, a partir de experiências, ideias e vivências do diretor. Em relação à segunda tendência observada na atualidade, a exposição da intimidade através de diferentes meios – *blogs*, portais da *internet*, *reality shows*, entre outros – vem alterando a forma de o autor lidar com a própria obra e com o público leitor. O escritor parece criar uma *persona*, tornando-se, muitas vezes, personagem de seu texto e fazendo uso da autoficção, com a mescla de elementos biográficos e ficcionais. Essa nova forma de escrita de si – para além dos tradicionais diários, cartas e autobiografias – “resgata o autor da morte” anunciada por Barthes e o traz novamente como objeto de análise do texto literário.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli. Hibridismo. Cinema. Literatura. Quadrinhos. Espaço biográfico.



## ABSTRACT

LIMA, Felipe Crespo de. *The interlacement of languages and the biographical space in the works by Lourenço Mutarelli*. 2014. 81 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This paper analyzes the works by author, cartoonist, playwright and actor Lourenço Mutarelli, focusing especially on the novels *O cheiro do ralo*, *O natimorto*, *Jesus Kid* and the graphic narratives *Caixa de Areia*, *Mundo Pet*, *Réquiem* and *Quando meu pai encontrou o e.t. fazia um dia quente*. It addresses two perspectives present in the contemporary writing: 1) the hybridity between several languages and 2) the new styles of the writing of self. As for the first perspective, the dialogism between cinema and literature is privileged, taking into account important questions and discussions concerning the extent to which literature, as being an original work, is indeed superior when compared to the seventh art. In order to analyze some key issues arising from the intertextuality between cinema and literature – such as originality, hierarchy and fidelity –, this study proposes approaches that seek to explain that, when adapting a literary text, the cinema creates a new work, which is a hybrid one. Thus, it presents new perspectives previously contextualized and consequently inserted at the time of the adaptation, i.e., it brings to the literary text a new view: that of resulting from the director's ideas and experiences. As for the second perspective, observed in present-day context, the exposure of intimacy through varied media – *blogs*, *internet websites*, *reality shows*, among others – has changed the way authors deal with their own works and readers. The writers seem to create a *persona*, becoming, quite often, the character of their texts and making use of self-fiction, by blending biographical and fictional elements. This new form of writing of self – extending beyond traditional diaries, letters and autobiographies – “rescues the author from the death” announced by Barthes and brings him/her back as an analysis object of the literary text.

Keywords: Lourenço Mutarelli. Hybridity. Cinema. Literature. Comics. Biographical space.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Imagem x palavra em <i>Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente</i> .....	28
Figura 2 -	Influência de Munch.....	30
Figura 3 -	Ilustrações e quadro retirados do filme <i>Nina</i> .....	30
Figura 4 -	A incomunicabilidade do balão vazio.....	32
Figura 5 -	<i>Sketchbook</i> (o processo criativo).....	34
Figura 6 -	Autorretratos.....	52
Figura 7 -	Autorrepresentação.....	53
Figura 8 -	<i>Performance</i> de Lourenço Mutarelli em <i>Natimorto</i> .....	58
Figura 9 -	<i>Réquiem</i> : autor e personagem.....	60
Figura 10 -	A ficção e a dor.....	61
Figura 11 -	O embaralhar das fotos.....	64
Figura 12 -	Misturando vidas.....	64
Figura 13 -	Uma história que não existe.....	66
Figura 14 -	O passado: uma construção.....	66
Figura 15 -	O real como representação.....	67
Figura 16 -	Ressignificação do álbum de fotografia.....	68
Figura 17 -	Proposta do autor em <i>Caixa de areia ou era dois em meu quintal</i> .....	70

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>LINGUAGENS EM CONTATO: literatura, cinema e quadrinhos</b> .....	13
1.1	<b>Literatura <i>versus</i> cinema: originalidade, hierarquia e fidelidade</b> .....	19
1.2	<b>O dialogismo entre as obras</b> .....	23
1.3	<b>O trânsito do autor e do texto</b> .....	26
2	<b>LOURENÇO MUTARELLI E O ESPAÇO BIOGRÁFICO</b> .....	43
2.1	<b>A autobiografia: tradição e ruptura</b> .....	43
2.2	<b>Uma nova abordagem para autobiografia</b> .....	45
2.2.1	<b><u>A representação linguística</u></b> .....	45
2.2.2	<b><u>O sujeito</u></b> .....	46
2.2.3	<b><u>A vida</u></b> .....	47
2.3	<b>O biográfico e a escrita de si na literatura contemporânea</b> .....	48
2.4	<b>O escritor multimídia</b> .....	49
2.5	<b>Um autor ator: uma <i>performance</i></b> .....	51
2.6	<b>Os quadrinhos e a escrita de si: experiência, memória e ficção na obra gráfica de Lourenço Mutarelli</b> .....	59
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	73
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	76
	<b>ANEXO – Quadro ilustrativo da bibliografia de Lourenço Mutarelli</b> .....	81

## INTRODUÇÃO

Um dos principais objetivos desta dissertação é a discussão a respeito do dialogismo entre cinema, literatura e histórias em quadrinhos, ressaltando-se as influências e mudanças mais marcantes ocorridas entre elas neste diálogo, em que se destacam, sobretudo, os elementos estéticos e artísticos na elaboração da construção narrativa.

A literatura, como sabemos, é considerada uma arte maior e, por isso, seus autores sempre tiveram prestígio e renome nos meios acadêmicos. O cinema e as histórias em quadrinhos, no entanto, por parte do público em geral, eram – e seguem sendo – os mais procurados. Nas últimas décadas, os filmes têm conseguido alcançar índices cada vez maiores de audiência e alguns exemplares de quadrinhos, considerados raros, podem ser adquiridos em leilões de colecionadores por pequenas fortunas.

Diante desse interesse, objetivamos analisar o diálogo entre estas três linguagens, tendo por objeto de estudo as obras *O cheiro do ralo*, *O natimorto*, *Jesus Kid*, *Miguel e os demônios*, *Nada me faltará* e *Quando meu pai encontrou o et fazia um dia quente* do escritor, quadrinista, teatrólogo e também ator Lourenço Mutarelli. O filme *Nina*, de Heitor Dhalia, também será analisado sob essa perspectiva, por ter recebido uma importante colaboração de Mutarelli na arte gráfica da obra.

Discutiremos a adaptação de obras literárias na elaboração de roteiros cinematográficos, que sempre recebeu grande destaque no meio cinematográfico, buscando respostas para determinados questionamentos em torno do valor da obra cinematográfica, como se o cinema, por fazer parte da cultura de massa, deve ou não ser considerado como arte.

Por outro lado, abordaremos as influências que a linguagem cinematográfica tem trazido à literatura moderna e contemporânea, com novas perspectivas e diferentes formas estéticas de narração. Ao longo do século XX, a narrativa romanesca ganhou maior agilidade e diálogos menores, refletindo a sociedade midiática em que vivemos, na qual a velocidade das informações se sobrepõe à descrição contemplativa, muito comum em textos oitocentistas.

Nas últimas décadas, outros elementos, além da linguagem cinematográfica, têm provocado mudanças nas narrativas, como a linguagem não linear dos quadrinhos e a escrita de si. Para expormos estas influências, analisaremos alguns aspectos de romances do multifacetado autor Lourenço Mutarelli, entre eles, principalmente, *Nada me faltará*, *O cheiro do ralo*, *O natimorto* e *Jesus Kid*.

No primeiro capítulo deste trabalho, analisaremos como a literatura e o cinema sofrem interferências – diretas e/ou indiretas – de muitas outras leituras, vivências e visões de mundo de seus realizadores, não podendo, portanto, ser considerados originais nem fieis em suas criações. Não há como determinar o quão original é uma determinada obra, uma vez que o autor, para realizá-la, esteve em contato com diversas outras formas de arte e manifestações de todos os matizes, que o influenciam de alguma forma, mudando/interferindo em suas perspectivas. Por isso, abordaremos a impossibilidade de cobrar originalidade e, sobretudo, fidelidade do roteiro em relação à obra literária adaptada, além de se tratar de uma linguagem distinta, que se realiza sob um viés autoral também diferente em relação ao texto literário.

No segundo capítulo, serão abordadas as principais características da autobiografia, a partir dos conceitos teóricos de Philippe Lejeune (2008), principalmente, o chamado *pacto autobiográfico* e suas atualizações, após o surgimento do romance autobiográfico e, posteriormente, da autoficção, termo criado por Serge Doubrovsky, nos anos 1970. Tomaremos, como elementos essenciais formadores da autobiografia, a representação linguística, o sujeito e a vida, a fim de analisarmos as condições e, sobretudo, interferências recebidas para sua constante transformação.

A análise da escrita de si na contemporaneidade se justifica pela grande quantidade de narrativas em primeira pessoa e/ou baseadas em histórias reais, pois o privado passou, nas últimas décadas, a ter uma enorme exposição. Nos meios virtuais, o privado surge como uma espécie de *show* de realidade, onde as pessoas se expõem cada vez mais, às vezes sem pudor algum. Por meio desta perspectiva de espetacularização do eu, questionaremos o *pacto autobiográfico*, antes mencionado, utilizando as teorias de Leonor Arfuch (2010) quanto ao *espaço biográfico*.

Relativizaremos, no entanto, o que há de “realidade” na escrita tanto biográfica quanto autobiográfica, a partir da análise de alguns quadrinhos de Mutarelli (*Mundo Pet*, *Réquiem*, *Caixa de Areia*), tendo por base, além das teorias de Lejeune (2008) e Arfuch (2010), reflexões de Luciana Hidalgo (2013b). O autor contemporâneo se mostra múltiplo e fragmentado, mesclando em sua obra elementos pessoais e ficcionais, que impossibilitam deter seu sentido, construindo a si mesmo como um personagem e confundindo os papéis desempenhados na vida e na criação.

Ao representar essa *persona* em entrevistas, *blogs*, programas de TV, redes sociais, e também em seus textos, autores como Mutarelli rompem o limite que poderia existir entre realidade e ficção, desempenhando, às últimas consequências, o papel das ditas máscaras sociais. Com isso, jogam com o desejo de aproximação de seu público, tornando-se íntimos

dele, mas, ao mesmo tempo, preservando-se, pois temos apenas uma noção, uma impressão do que nos é permitido conhecer.

Dessa maneira, esses autores ficam mais livres para transitar em diversos gêneros, literários ou não, sem se preocuparem com formas ou estilos definíveis e/ou definitivos. Tentaremos mostrar que, assim, a escrita e o escritor estão em constante metamorfose, uma vez que os textos híbridos por ele produzidos mesclam diversas características dos gêneros já sistematizados, renovando-os necessariamente.

## 1 LINGUAGENS EM CONTATO: literatura, cinema e quadrinhos

O cinema e a literatura, ao longo do século XX, criaram uma forma de colaboração mútua. Inicialmente, a sétima arte (ainda considerada inferior) utilizou-se do literário como fonte de inspiração e estratégia para adquirir reconhecimento. Porém, é possível afirmar que o cinema, após estabelecer-se como uma forma de arte capaz de mobilizar milhões de pessoas num único final de semana, também se tornou uma grande e importante influência na forma de se fazer e pensar literatura. A cultura das imagens afetou, de certa maneira, a estética do texto literário. Uma literatura menos descritiva, mais imediata e enxuta, voltada para o apelo do visual e a agilidade do cinema, começou a expandir-se.

Como podemos ver até hoje, mesmo que por motivos diferentes, é muito comum que filmes sejam baseados em textos literários, inclusive uma das maiores premiações do cinema – *Oscar* – prevê essa característica comum na cinematografia e confere um prêmio para o melhor roteiro adaptado, baseando-se no pressuposto de que estas adaptações já fazem parte da rotina cinematográfica, sendo orgânicas a ela.

Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, essa adaptação dá-se inicialmente, de forma concreta, através do roteiro cinematográfico. O roteiro irá transpor o conteúdo literário do livro para a linguagem do cinema por meio de correspondências entre as duas linguagens. O que há no livro de cinematográfico ou o que potencialmente pode ser transportado para esse meio de forma eficaz? Essas são perguntas levantadas pelo roteirista diante deste processo tão específico. A partir delas, o roteiro tomará forma e, conseqüentemente, o filme em si.

A escrita do roteiro permite a reestruturação das ações dramáticas e construções de narrador, personagem, tempo e espaço, que dão corpo ao universo literário, fazendo com que as traduções imagéticas se manifestem previamente. Na roteirização, portanto, são pensadas formas de as palavras se expressarem como imagens em movimento. Eis um passo concreto em direção à cinematização: transformar palavras, ou imagens literárias, em palavras que descrevem imagens cinematográficas. (CUNHA, 2006, p.68).

Apesar de ser fonte constante de adaptações para o cinema, a literatura possui uma série de especificidades e a sétima arte também. Não existe uma receita pronta quando pensamos em adaptação, muito menos um caminho único e inequívoco a ser seguido. Cada linguagem origina obras distintas, embora compartilhem da mesma premissa. Nelas, as

narrativas são moldadas de acordo com os mecanismos e possibilidades propiciados por cada tipo de arte.

Todo processo adaptativo tem a sua particularidade. Nenhum artista tem o mesmo pensamento, a mesma visão sobre a arte e sobre a forma de se fazer arte. Portanto, é comum que ocorram adaptações que “fujam” da concepção usual do que seria uma adaptação. Uma dessas exceções é o filme *LavourArcaica* – obra de Luiz Fernando Carvalho –, que, por exemplo, não se utilizou de roteiro para transpor o livro para o cinema, ou seja, houve um contato muito mais intenso (sem intermediações) entre o literário e o cinematográfico, conforme se pode observar através desta declaração do diretor:

O que você chama de versão final é fruto de uma embate artístico entre mim e o Raduan [escritor do romance], que chegou a uma certa altura do processo de montagem. Quero dizer com isso que o roteiro é a própria montagem. Eu não acreditei em roteiro em momento nenhum, desde o início. Não acreditei no “era uma vez...”. Eu sinceramente acho que a adaptação no sentido ortodoxo seria uma redução muito brutal, abaixar a proposta de linguagem que tinha me encantado, contida no livro. (CARVALHO, 2002, p. 42).

Percebe-se, então, pela declaração do cineasta, que o caminho percorrido por cada artista é singular. A transposição das linguagens está sujeita à visão e às escolhas da equipe do filme e, principalmente, do diretor. Ao optar por manter o texto literário em seu filme, Luiz Fernando Carvalho faz uma ousada tentativa de fundir e potencializar o que há de melhor nos dois suportes – criou uma obra híbrida. A manutenção da linguagem do livro no filme parece ter sido a única maneira de não perder a força narrativa das palavras de Raduan Nassar. Ao invés de promover o embate entre os signos literário e imagético, a decisão mais acertada, neste caso, foi a de comungá-los.

O escritor, quadrinista, ator e teatrólogo Lourenço Mutarelli estabeleceu com o cinema um contato muito próximo desde 2004, com a produção do filme *Nina*. O artista foi desenhista colaborador da referida obra de Heitor Dhalia, diretor que, mais tarde, em 2007, viria a adaptar *O cheiro do ralo*, primeiro romance de Mutarelli, para o cinema:

Quando a gente foi, não sei quantos anos depois, filmar, disse a eles que eles conheciam o livro melhor do que eu, já que nunca mais eu o tinha lido. Disse que adoraria participar, fazer qualquer personagem, mas que não podia opinar. Adaptação já é outra coisa, não é o livro, o livro já era. Então, eu tenho uma relação não problemática com a adaptação, porque não tenho apego. O único livro ao qual tinha certo apego era *O natimorto*, mas tive que me desapegar porque tinha uma dívida ruim que precisava pagar. Mas, enfim, fui muito feliz com as pessoas que foram escolhidas para adaptar meus dois livros. (MUTARELLI, 2008b, p. 171)



No trecho destacado, podemos perceber que Lourenço Mutarelli, embora se sinta confortável ao participar da adaptação como ator, é evidentemente contrário a qualquer interferência autoral na obra cinematográfica. Mutarelli ressalta ainda que livro e filme são distintos, e ainda demonstra acreditar na possibilidade dos envolvidos na adaptação conhecerem melhor a sua obra do que ele próprio.

Porém, pelo que foi descrito até o momento, pode-se concluir, erroneamente, que essa é uma relação unidirecional, ou seja, não é só o cinema que adapta e é influenciado por obras literárias. Trata-se de uma relação muito mais complexa, como veremos a seguir. Nos anos 30 do século passado, romances baseados em obras cinematográficas já eram publicados. Incentivado pelo sucesso de público do cinema, o mercado editorial abria-se as novas possibilidades de narrar. A arte literária, devido à solidificação e à popularidade que o cinema ganhou nesse pouco mais de um século de existência, acabou assimilando diversas características da linguagem audiovisual.

Em contrapartida, no início do século XX, quando começou a se legitimar culturalmente, o cinema despertou grande interesse nos escritores e nos demais artistas, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, pois estaria em perfeita consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica serviram de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da sequência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. (FIGUEIREDO, 2010, p. 25)

De acordo com apontamentos de Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010, p.47), é possível afirmar que existe uma literatura anterior e outra posterior às expansões das mídias visuais. Transformação semelhante já ocorrera com o aprimoramento e a expansão da imprensa. A sétima arte que, inicialmente, utilizou a literatura como elemento para sua perpetuação, ao longo do século XX também influenciou o fazer literário, modificando a estrutura da narrativa literária e criando o que chamamos de “narrativas visuais”.

As profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e percebe o mundo – estão impressas no texto literário. Tratando-se do texto ficcional, é a observação nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos, que ajuda a entender a qualidade e espessura dessas modificações. (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

A fotografia e todo esse aparato ótico surgem como propagadores de imagens sem referente. O potencial de reprodutibilidade advindo dessas novas tecnologias rompe com a

ideia de unicidade, confunde a nossa leitura, altera a percepção do nosso corpo, dos objetos, da cidade – distorce a realidade, podendo apresentá-la das mais diversas formas: múltipla e multiplicada, fragmentada, reduzida, etc. E, assim, também acaba por se tornar o sujeito: um indivíduo que progressivamente perde a capacidade de vivenciar uma experiência sem que esta seja intermediada. O conhecimento empírico é substituído por um conhecimento fundamentado na (re)produção:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1989, p.168)

As imagens e sua incessante propagação reiteram uma forma de ler o mundo à distância, privado da experiência e vivência, como se o sujeito estivesse à deriva, sempre à margem desse processo: um observador que tenta compreender aquele novo e volátil universo que se configurou diante dos seus olhos, que tenta perceber a complexidade do ambiente urbano e seu excesso de estímulos aos sentidos. Essa *flânerie* também pode ser entendida como a busca de uma identidade num contexto social que parece beneficiar-se da falta dela.

No século XVIII e início do XIX, podemos afirmar que há um embate entre a cidade e o sujeito. Com a literatura de Flaubert, porém, a dinâmica é alterada, e o indivíduo começa a perceber o espaço a partir de um tempo imaginado. O roteiro da cidade, as ruas e os aspectos físicos do urbano tornam-se menos importantes, são superados pela imaginação e reflexão – é o que chamamos de percepção distraída. O acaso e o tédio são os elementos fundamentais e estimuladores dessa distração provocada pela cidade. Contudo, faz-se necessário ressaltar que as narrativas nesta época ainda estão focadas na percepção unipessoal, diferentemente do que ocorrerá, por exemplo, no século XX, na obra de Virginia Woolf, com a simultaneidade de olhares: pluralidade de consciências.

Da privação da experiência e, conseqüentemente, do testemunho, é possível depreender que o realismo formal do século XIX, aquele pautado nessa experiência através do tempo e principalmente do espaço, cede lugar no século XX a outro tipo de realismo, o atmosférico.

O realismo atmosférico fundamenta-se na simultaneidade, na velocidade e numa aproximação entre o olhar e o objeto, um olhar móvel distinto do olhar fixo característico do realismo do século XIX. O espaço encurta e o tempo se expande, tornando a experiência urbana essencialmente temporal, psicológica, e menos espacial. Os objetos dão lugar às

impressões do efeito dos objetos sobre a subjetividade. O ambiente reproduz e corresponde à interioridade do sujeito.

Sendo assim, o cinema e as inovações tecnológicas no campo das imagens podem ser percebidos como responsáveis por alterar a forma de se enxergar o mundo e, inevitavelmente, a forma de representar esse mundo. A literatura passa a assimilar essa nova perspectiva, esse novo olhar. Isso acontece por ela estar em contato constante com esse universo imagético, afinal narrar é criar imagens. E é isso que as artes audiovisuais fazem melhor.

Como já foi mencionado, apesar das mudanças que ocorrem na arte contemporânea e das influências que uma linguagem pode exercer sobre outra, é inegável que literatura e cinema são linguagens diferentes, portanto, constituem-se de características distintas que resultam dessas diferenças básicas e inerentes a cada tipo de narrativa. A primeira sustenta-se, principalmente, no verbo, na palavra, enquanto a segunda utiliza-se de diversas outras linguagens para enriquecer-se. Além da própria linguagem verbal, utilizada nos títulos, créditos, legendas e diálogos, são utilizados, também, pelo cinema outros instrumentos que ampliam a significação fílmica, como a música (trilha sonora) e a imagem propriamente dita, sendo esta última o elemento central e unificador dos demais.

A literatura parece exigir, em maior grau, a abstração por parte do leitor, pois o signo verbal está mais distante de ser assimilado do que o não-verbal (imagem), que num primeiro momento parece já vir pronto, através de uma assimilação quase passiva. Jean Epstein discute a questão da interpretabilidade dos diferentes signos-chave do cinema e da literatura, imagem e palavra respectivamente:

Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que a evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. (Apud XAVIER, 1983, p. 293).

Essa ideia, no entanto, parece um tanto precipitada ou incompleta, não refletindo adequadamente a realidade. O cinema, diferentemente da literatura, não apenas sugere ao espectador. Pelo contrário, ele concretiza a ação narrada, não havendo mais necessidade de apenas imaginá-la, já que ela se faz presente aos nossos olhos. A sugestão, porém, que leva à abstração, e que inicialmente poderia ser apenas creditada à literatura, continua existindo. O

leitor-espectador torna-se um decodificador não só do que está sendo dito, mas também dos gestos das personagens, dos ambientes, dos objetos, do que é mostrado ou não, ou seja, nem tudo que é apresentado na tela está pronto, digerido. A necessidade da participação ativa de quem assiste continua persistindo. No cinema, assim como na literatura, existem lacunas e também pausas a serem interpretadas. Dizer, portanto, que o espectador de um filme tem uma participação, diante do processo interpretativo, que beira a passividade é um equívoco, que só faz confirmar o preconceito com este tipo de linguagem.

Também no filme, às vezes mais que no romance, existem os “vazios” das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para tracejar a psicologia de uma personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então “o espectador pensa”, ou melhor, diria, deveria pensar. (ECO, 2005, p. 98).

No processo de adaptação, basicamente o que diferenciaria uma obra da outra é justamente a forma, a estética que cada uma apresentará, ou seja, o conteúdo será adaptado da melhor maneira possível para que se enquadre na estética de cada linguagem. Isso fará com que cada obra tenha a sua peculiaridade, o seu “olhar”, o seu modo de narrar. Por exemplo, no cinema, o aspecto descritivo não é tão necessário, pois as imagens predominam, elas “substituem” a descrição, enquanto a escrita – o verbal – é a força motriz da literatura; sem ela não existe história, diferentemente do cinema que já foi mudo, mas nem por isso deixou de narrar. Dessas diferenças surge a dicotomia: imagem *versus* palavra. Essa é a oposição básica utilizada para diferenciar o cinema da literatura. Arruda (2007, p. 2) enumera alguns destes aspectos característicos de cada linguagem:

A literatura, com suas figuras de linguagem – metáforas, metonímias, paradoxos, entre outras – traduzidas para o cinema (ou para outra linguagem), sofre transformações e adaptações. A linguagem audiovisual e sua forma própria de contar uma história entre sequências de tomadas, planos, ângulos, trilha sonora, *mise-en-scène*, decupagem e montagem, traduzem obras literárias, transformando-as em outra obra de arte [...]. Uma linguagem de palavras e formas caracteriza a literatura. O cinema é uma linguagem de imagens.

Após a exposição das principais distinções entre essas duas linguagens – cinematográfica e literária –, pode-se começar a compreender a impossibilidade e até mesmo a incoerência da exigência da fidelidade do filme ao livro. Ser fiel, neste contexto, significaria podar-se, criar uma série de restrições e limitações antes mesmo de dar início ao processo de criação. Isso sim acabaria por eliminar qualquer traço de originalidade de qualquer obra.

No subcapítulo a seguir, serão abordadas as implicações destas diferenças na configuração da adaptação, o que gerará discussões a respeito de conceitos como fidelidade, originalidade, além da concepção equivocada de submissão da obra derivada à obra matriz.

### 1.1 Literatura versus cinema: originalidade, hierarquia e fidelidade

Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, transforma-se numa obra nova, trata-se de outro processo criativo. A literatura deixa de existir como obra acabada, transformando-se em matéria-prima nas mãos do diretor, que a modificará, transportando aquele material encontrado no livro para uma nova linguagem – a cinematográfica. Percebe-se, portanto, que o processo de adaptação do literário para o cinematográfico é muito mais complexo do que uma simples encenação ou representação em imagens da narrativa do livro.

Num primeiro momento, pensa-se que o livro é dotado de originalidade, enquanto o cinema, por basear-se em algo já criado, peca pela falta desta, sendo assim encarado como obra inferior, submissa ao material que o gerou. Randal Johnson discute essa relação conflituosa no ensaio “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso *Vidas Secas*”:

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e uma versão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que freqüentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda. (PELLEGRINI et al, 2003, p. 40).

Por ser, de certa forma, uma arte popular, de acesso fácil e rápido, pode-se dizer que o cinema enquadra-se no que chamamos de cultura de massa. Tal classificação acaba por estereotipar esta arte, fazendo com que seja julgada como uma obra artística menor, sem grandes aspirações, ou seja, incapaz de igualar-se à literatura. Devido a esta constante percepção de que a literatura seria uma arte “mais nobre” e rebuscada, são cometidos inúmeros erros de julgamento crítico. Randal Johnson, também no ensaio mencionado anteriormente, aponta alguns erros deste tipo, ao exemplificar e comentar diversas críticas que privilegiam a literatura em detrimento do cinema. Dentre elas, podem-se citar críticas a filmes como *A hora da estrela*, de Suzana Amara, feita por Geraldo Carneiro:

Para evitar mal-entendidos, esclareço que *A hora da estrela* é um belo filme, uma das estrelas da cinematografia brasileira dos anos 80. Ainda assim, no confronto com o livro homônimo de Clarice Lispector [...] arriscaria afirmar que é extraordinariamente insatisfatório. (RODRIGUES FILHO et al, 1994, p. 58)

Ou *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto, cuja análise de Ana Cristina de Rezende Chiara, embora elogiosa à adaptação, insiste na superioridade da obra literária:

[...] não faço uma pergunta, mas uma constatação: o livro me parece melhor que o filme. Isso apesar de o filme ser um belo filme. Belo porque tem a eficácia narrativa, conseguindo resumir a massa discursiva de Jorge à espinha dorsal da trama. (RODRIGUES FILHO et al, 1994, p. 54)

E, por último, uma crítica de Fábio Andrade sobre o filme *Natimorto* de, Paulo Machline, – adaptação do romance *O natimorto* de Lourenço Mutarelli – também baseada no comparativismo:

Mas há, no filme de Paulo Machline, uma matéria a ser moldada (o texto de Mutarelli, o decór, os atores), e há a forma determinada pelos dedos do diretor. **Natimorto sustenta um interesse bastante íntegro pela força dessa matéria bruta, mas parece emperrar sempre que ela deixa de ser literatura filmada (ou teatro filmado), e ambiciona realmente ser cinema.** Pois Machline parece não ter consciência de que reproduzir o incômodo não é mesmo que filmar cenas que todos compreenderão como bandeiras de incômodo (Mutarelli ao chão, em posição fetal, coberto de vermes e baratas, por exemplo), mas sim fazer com que este incômodo seja transferido para o espectador na fruição dessas imagens. (ANDRADE, 2010, disponível: < <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes10dia3.htm>>, grifo nosso)

Como podemos observar acima, para o crítico Fábio Andrade, o diretor Paulo Machline falha todas as vezes em que ambiciona construir um filme com autoria própria e acerta quando se rende à literatura ou ao teatro filmado. Um pensamento um tanto radical e simplista, visto que nos leva a uma conclusão no mínimo absurda de que o filme seria uma obra melhor se negasse a própria linguagem a qual está submetido para tentar ser o mais próximo de uma obra literária, ou seja, daquilo que nunca será.

Conclui-se, a partir dessas visões sobre a obra cinematográfica derivada da literatura, que o cinema, mesmo obtendo êxito em suas empreitadas, sempre será alvo de comparação com a obra literária adaptada: a literatura, sempre colocada num patamar impossível de ser transposto, e o filme, sempre avaliado com base nas semelhanças ou diferenças em relação àquela, ou seja, não é o filme que está sendo julgado ou sua qualidade como obra de cinema,

mas se ele conseguiu parecer-se o máximo possível com a obra literária que lhe serviu de fonte.

Busca-se, então, neste trabalho, mostrar que, embora um filme seja uma obra adaptada de um livro, analisar o primeiro enaltecendo ou diminuindo seu valor de acordo com o grau de fidelidade em relação ao segundo, é um grande equívoco. A obra cinematográfica é autossuficiente e deve ser criticada pelos seus próprios méritos. O texto literário é apenas um ponto de partida para um diálogo entre as linguagens, e não uma pauta a ser seguida pelo diretor do filme. O crítico José Carlos Avellar, no ensaio “O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil”, reafirma essa concepção de linguagens autônomas:

O que tem mais levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como o dos cantores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR, 1994, p. 124).

Anna Maria Balogh (2005, p. 53) também discute a questão da independência da obra cinematográfica:

O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução servil [...].

De que valeria ter um filme que reproduzisse fielmente uma obra literária? Essa fidelidade acabaria por torná-lo obsoleto e irrelevante.

Pode-se concluir, portanto, que as diferenças entre a linguagem e a concepção do filme e as do livro são naturais e positivas, e não devem ser vistas como motivo para que a obra audiovisual seja considerada inferior. Uma adaptação implica autoria, e conseqüentemente o distanciamento entre as experiências, ideias e vivências dos autores tem influência sobre as propostas e perspectivas do autor da obra adaptada. Isso o fará contextualizar as ideias do livro, atualizando-as e inserindo outras. Caso contrário, seu trabalho correria o risco de tornar-se despersonalizado, pois não seria nada mais que uma mera reprodução, em imagens, das palavras contidas na obra literária, funcionando como uma espécie de ilustração do texto literário, só que em movimento. Essa ideia está presente no ensaio “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”, do crítico Ismail Xavier, conforme descrito em trecho abaixo:

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (PELLEGRINI et al, 2003, p. 62).

O cinema não deve manter uma relação de dependência em relação à literatura, um não é maior que o outro, o que existe na verdade é um diálogo entre ambos. A palavra “diálogo” pressupõe uma troca, ou seja, uma influência mútua que um exerce sobre o outro, fazendo com que exista uma colaboração de experiências entre autores – escritor e diretor.

Ao empregar o termo “original”, comumente relacionado à obra adaptada e não à adaptação, no sentido mais restrito da palavra, pode-se dizer que o livro é tão pouco inovador quanto o filme, pois o escritor é, em primeiro lugar, um leitor que precisa utilizar-se de diversas leituras de inúmeras outras obras para construir sua literatura. O seu processo criativo está intimamente ligado à sua bagagem intelectual e literária.

Tanto o diretor como o escritor dependem de obras que os antecederam para criarem, ou seja, se o cinema submete-se à literatura, esta última também é submissa a si mesma, o que leva a concluir que não existiria uma obra original (geradora), pura, mas sim obras dotadas de originalidade e estilos peculiares. Estes são os pontos que as distinguem, eliminando qualquer traço de inferioridade ou superioridade que uma poderia exercer sobre outra. A adaptação, então, pode mostrar-se tão ou mais original que a obra adaptada, mesmo sendo cronologicamente posterior; para isso dependerá apenas da criatividade e qualidade do cineasta e sua equipe.

O conceito de originalidade mostra-se, então, muito relativo, já que ao pensarmos por esta ótica, ambas as obras derivam, de certa forma, de outras em maior ou menor grau. Uma obra de arte – seja ela cinema, literatura ou qualquer outra – é uma convergência de diversas “vozes”, que se apresentam sob uma única forma. Bakhtin assim define o processo de criação textual:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, ilumina tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato dialógico é um contato entre textos... Por trás desse contato está um contato de personalidades e não de coisas. (Apud KOCH et al, 2007, p. 16).

No subcapítulo a seguir, abordar-se-á de forma mais explícita esse dialogismo entre as obras, buscando reafirmar que, através dele, e não da mera transposição de palavras em



imagens, o filme poderá desvincular-se dessa relação de submissão em que é constantemente colocado, quando comparado à obra literária que o originou. Não há uma dívida de um para com o outro, mas um somatório de ideias e perspectivas que são captadas e apresentadas de forma diversa, por se tratarem de obras de linguagens e autores distintos.

## 1.2 O dialogismo entre as obras

Um texto, seja ele literatura ou cinema, não pode existir de forma isolada, é preciso que haja um contato com as demais obras para que se crie algo novo. Mas o que será que isso quer dizer? Quer dizer que, para um texto existir, é necessária a existência de um precursor. Assim dá-se o diálogo literário, como se o universo da literatura fosse uma grande rede interconectada, onde sempre existirão um ou mais textos que exercerão influência sobre outros, de forma e intensidade diversas. Essa concepção dialógica dos textos é muito bem explicitada por Perrone-Moisés, a partir de uma citação de Julia Kristeva:

“Todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos”. Diz Kristeva, na esteira de Bakhtin. Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre as obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 68).

Pode-se dizer, então, que nada se cria do nada. Por mais que um autor não tenha isso em mente, ao criar sua obra, ele dá vida a uma série de pensamentos que só foram construídos graças à leitura de textos que precederam o seu próprio. Todo texto de alguma forma dialoga com outro, explicitamente ou não. Esse diálogo entre as obras é fundamental, pois as enriquece, dando a elas uma amplitude muito mais abrangente e dinâmica.

Heitor Dhalia, ao comentar como foi o processo de elaboração do filme *O cheiro do ralo*, exemplifica, em dois momentos distintos, de forma bastante clara, como se deu o início do diálogo entre o livro e o que viria a ser a obra cinematográfica:

Apostamos muito no humor e num ritmo mais pop. O filme é meio punk rock, quase um concerto de rock. [...] Pode ser uma comédia de humor negro sim. Na verdade, é um filme de difícil classificação. É humor e drama ao mesmo tempo. Pode escolher a sua e espalhar por aí. (DHALIA, 2006. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/heitor-dhalia-comenta-o-longa-o-cheiro-do-ralo-em-cartaz-na-30-mostra.jhtm>>)

Em *O Cheiro do Ralo* parti de uma adaptação bem simples: peguei três canetas de cores diferentes e marquei no livro tudo que era diálogo, pensamento e movimento. Tentei respeitar o universo do autor e manter uma dramaturgia fiel à obra. Já em *À Deriva*, o tom do filme estava no roteiro. Quando escrevo eu parto sempre das perguntas mais elementares, como ‘que filme é esse?’. Se errar no tom, tudo estará arruinado. (DHÁLIA. Disponível em: <<http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=20266>>)

Esse processo intertextual faz com que o texto, seja ele literário, cinematográfico ou de qualquer tipo (uma revista em quadrinhos, por exemplo), não termine em si, tornando-se algo “acabado” e vazio ao fim de sua leitura ou apreciação, e sim uma obra que constrói um sentido mais amplo, com maior riqueza de conteúdo por abarcar, de forma inerente, uma série de outros textos que contribuíram para sua formação. Todo texto propõe algo a outro, somam-se ideias e geram-se outras:

A primeira condição para a intertextualidade é que as obras se dêem como inacabadas, isto é, que elas permitam e solicitem um prosseguimento. [...] A obra “acabada” é a obra historicamente liquidada, aquela que não diz nada ao homem (ao escritor) de hoje, que não permite dizer mais nada. A obra inacabada, pelo contrário, é a obra prospectiva que avança pelo presente e impele para o futuro. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 81)

O cinema, ao apropriar-se do texto literário, acaba por se tornar o ponto de referência deste texto. Reinventando-o, torna-se seu referencial, pois traz para uma outra sociedade, que lhe é contemporânea, uma obra que o precedeu, mas sob uma nova perspectiva, que levanta questões pertinentes a sua época e expõe os questionamentos do diretor – o novo autor. Para resumir, pode-se dizer que a obra mais recente, ao utilizar-se do processo intertextual, acaba por deter o comando do sentido da sua precursora, pois esta passa a ser vista sob um novo prisma – o da adaptação – e não o inverso. Tânia Franco Carvalhal, no seu livro *Literatura Comparada*, defende essa concepção que valoriza a adaptação, muitas vezes considerada inferior somente por ser um texto “não original”:

Portanto, o texto novo, o que subverte a ordem estabelecida, o que impulsiona a tradição e obriga a uma releitura desta, é o que se converte em ponto de referência obrigatório e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário (CARVALHAL, 2006, p. 65).

Podemos estender essa visão às adaptações, compreendendo o diálogo entre as obras como algo frutífero para o processo criativo, já que enriquece e recontextualiza as questões abordadas em cada obra. Por exemplo, o diretor de um filme, ao adaptar o texto literário para a linguagem cinematográfica, não está apenas reciclando uma ideia, como se passasse por

uma crise criativa e não houvesse outro trabalho para se colocar em prática. Ele o faz porque aquele texto lhe diz algo de forma tão intensa, que ele se sente na obrigação de exteriorizar sua leitura daquela obra. Ao fazer isso, indubitavelmente, serão produzidas diversas outras leituras, que não necessariamente serão as mesmas idealizadas pelo diretor e muito menos pelo escritor.

Todas as artes – neste caso, literatura e cinema – devem trabalhar harmonicamente na produção e na constante recriação dos métodos de representação. As cinematizações literárias, em todos os sentidos, só fazem estimular o processo criativo nesses dois tipos de expressão artística. A utilização de uma obra para dar origem a outra não pode ser vista, aproveitando-se uma terminologia jurídica, como apropriação indébita. A bem dizer, tal prática contribuiu para a formação e ampliação da perceptibilidade dos receptores da arte, o que demonstra a importância dos exercícios sequenciais e contínuos na evolução sensitiva da humanidade. (CUNHA, 2006, p. 111)

O dialogismo é uma prova de que um texto, independentemente do gênero, tipo ou linguagem a que pertença, não é obra de um só autor e não tem um significado único, uma só leitura. Existe nele uma multiplicidade de vozes, de ideias e de significações que não podem ser claramente definidas. Portanto, quando dizemos que um filme não foi fiel à obra que o originou, estamos sendo no mínimo ingênuos, já que tal fidelidade inexistente, pelo menos no sentido que é comumente empregada ao se criticar esse tipo de adaptação.

É impossível definir uma obra em sua completude, sendo, por conseguinte, impossível recriá-la/adaptá-la da mesma forma. A única maneira de fazê-lo seria colocando ambos os autores trabalhando juntos, fazendo com que participassem minuciosamente de cada passo deste novo processo de criação, e mesmo assim, pode-se dizer que seria uma fidelidade apenas autoral – parcial, já que as significações geradas por obras desse âmbito (literário e cinematográfico) não estão restritas apenas às visões de seus autores.

Portanto, a intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse interrelacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a nenhuma hierarquia dependente da “verdade” (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado). (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 63)

Pode-se dizer, após essa discussão a respeito do diálogo presente na construção dos textos, que a adaptação da obra literária para o cinema não pode ser considerada devedora ou

inferior; pelo contrário, ela só acrescenta à obra dita original, dando a esta novas perspectivas. A relação de submissão, ao tratarmos de obras de arte, inexistente, pois cada uma tem o seu valor individual, que pode ser potencializado (e não minimizado) quando as relacionamos.

### 1.3 O trânsito do autor e do texto

Não existe texto fora de um suporte que possibilite a sua leitura, porém o livro deixou de ser o único suporte e a principal forma de apresentação daquele. Hoje, o leitor pode desempenhar simultaneamente o papel de espectador, ouvinte, coautor, editor, seguidor e assim por diante. Portanto, tal qual o autor e o texto, o leitor transita por diversas mídias, rompendo com a ideia do leitor ideal e anônimo – hoje o que temos são leitores com rosto e carteira de identidade criticando, criando fóruns de debates e, muitas vezes, dialogando pelas redes sociais com os escritores que lhe são caros ou não.

A tecnologia reduziu consideravelmente às distâncias e contribuiu, cada vez mais intensamente, para que o escritor paradoxalmente divulgue e, ao mesmo tempo, dispute espaço no mercado com a própria obra. Num mundo digital e digitalizado, o escritor se vê reproduzido em jornais, entrevistas, na *internet* e nos programas de televisão, e até mesmo nas telas do cinema, exemplo específico do escritor escolhido para este estudo: Lourenço Mutarelli. Um fenômeno que, aparentemente, coloca artista e obra no mesmo patamar de objeto estético.

Walter Benjamin, na primeira metade do século XX, identificou a perda da aura da obra de arte devido à sua reprodutibilidade técnica. Hoje, vivemos um fenômeno semelhante: a reprodutibilidade da imagem do autor, do artista, que, multiplicado, sofre, assim como a obra de arte sofreu ao longo do tempo, um processo de dessacralização. Talvez possamos ir além, ao vislumbrar que na contemporaneidade o conceito de sagrado está esvaziado e, por isso, o que ocorre é o inverso: a impossibilidade da sacralização de quaisquer obras e artistas – uma negação constante do cânone, no sentido de restrito e singular. Ecos de um mundo contemporâneo essencialmente plural, regido pela multiplicidade e diversidade de culturas, portanto abarrotado de referências e modelos. Cânone com “s” no final ou simplesmente cânone nenhum.

O que chamamos de literatura? Um roteiro, uma revista em quadrinhos, um ensaio, ou qualquer outra forma de escrita que não se enquadre tradicionalmente no conceito de literário, podem ser chamados de literatura? Ou somente os gêneros consagrados (romance, poesia, conto, novela e alguns outros poucos escolhidos) podem ser entendidos como tal? Esses gêneros “extraliterários” estariam ganhando o espaço que a literatura tal como definida pela modernidade vem ocupando na cultura ocidental? São perguntas sem respostas prontas ou definitivas, mas que na contemporaneidade são formuladas e reformuladas a todo o tempo.

Por se tratar de uma característica essencial à obra de Lourenço Mutarelli, tomaremos como exemplo a linguagem cinematográfica, e mais precisamente o roteiro. As constantes edições de roteiros, aliadas às publicações, cada vez mais frequentes, de obras literárias adaptadas para o cinema com imagens e indicações dos filmes nas capas, poderiam ser um sinal da alteração do lugar da literatura na hierarquia cultural. As conclusões mais óbvias, porém, quase sempre, guardam em si um pensamento preguiçoso e precipitado. O mais sensato mesmo seria não pensar em hierarquia, pois, assim como o romance sempre foi e ainda é um gênero que abarca os demais – híbrido por natureza –, a literatura vem, gradativamente, contaminando e sendo contaminada pelas outras artes e tecnologias.

Não se trata, portanto, de uma perda de *status*, e sim de um apropriar-se mútuo e contínuo, que anularia a possibilidade de pensarmos em hierarquia quando falamos de arte. Nesse sentido, é possível afirmar que o processo de “migração” das narrativas tende um dia a cessar, e isso ocorrerá quando o estranhamento da mistura das linguagens perder a sua natureza estranha, ou seja, o híbrido deixará de sê-lo a partir do momento em que for percebido como característica intrínseca da arte. Ao longo deste subcapítulo, será possível perceber como o autor e o texto podem entrecruzar-se pelas mais diversas manifestações de arte num trânsito constante, que acaba por esmaecer a rigidez das fronteiras distintivas de cada linguagem.

Lourenço Mutarelli ao iniciar sua carreira nos quadrinhos nos anos 1980, com histórias de caráter curto e humorístico, parecia seguir a tendência nacional dos criadores desta arte gráfica. Com o tempo, o humor deu lugar ao estilo próprio, marcado por um conteúdo de viés existencialista. Em diversas entrevistas, informou ter parado com os quadrinhos desde *A caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, publicada em 2006, para se dedicar exclusivamente à literatura. Um dos motivos revelados em entrevista concedida à revista *O Grito* foi o fato de o trabalho de escritor ser mais respeitado:

Eu sinto que meu público ligado aos quadrinhos, pelo pouco que eu tenho de retorno, ficou muito desgostoso com essa mudança. Mas francamente é outro panorama. Eu costumo dar como exemplo uma palestra que fiz numa entidade no mesmo mês, em Brasília, uma como quadrinista e outra como escritor. Como quadrinista eles me colocaram num puta hotel fuleiro, me pagaram um cachê de cento e pouco reais. Ai eu voltei no mesmo mês como escritor e tinha uma van, um super hotel, era quase 2 paus de cachê, me tratavam como se eu fosse alguém. Existe um tratamento muito diferente no Brasil de um autor de quadrinho e um escritor. E eu nunca fui muito aceito pelo meio dos quadrinhos, já pelos escritores eu fui aceito como um igual, não como um ET, ou equívoco. (MUTARELLI. 2008c)

Cinco anos depois, porém, em 2011, o autor publica *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*, voltando às origens e, aparentemente, demonstrando a intenção de conciliar os dois ofícios: escritor e quadrinista.

Figura 1 – Imagem x palavra em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*



Fonte: (MUTARELLI, 2011b, não paginado)

Curiosamente, em *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*, Mutarelli revela justamente buscar um meio termo entre as duas artes, ou seja, não se trata precisamente de uma história em quadrinhos, mas de um história que precisa ser contada

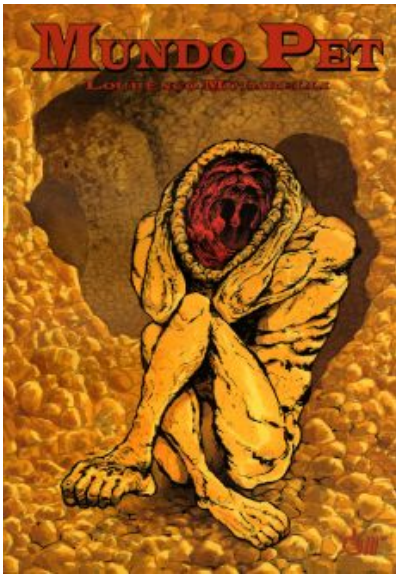
com palavras e imagens. Palavras e imagens muitas vezes díspares num primeiro plano, o que ressalta o caráter narrativo independente de cada código verbal e imagético. Não estamos, portanto, exatamente diante de um livro ilustrado. Caracterizá-lo assim seria subordinar as imagens presentes no livro às palavras. E isso é tudo aquilo a que não se propõe o autor nesta obra:

Se a trama é simples, a maneira como ela é expressa não. Cada página, no formato 28 x 21 cm, contém um desenho que se assemelha a uma fotografia, e não mais do que algumas palavras. Não há marcação de números de páginas nem tampouco relação direta entre as imagens e as palavras. Muitas das imagens se repetem, porém com alterações na composição, sejam elas por meio de cores ou de efeitos diferentes. Algumas imagens vistas no início do livro parecem ilustrar fatos que somente são narrados no final; outras, totalmente abstratas, desafiam o leitor à compreensão de sua relação com a história. (MARTINS, 2012, p. 9)

Com o intuito de compreender melhor a relação entre a palavra e a imagem na obra de Lourenço Mutarelli, analisaremos como os quadrinhos e outras artes, como o cinema e até mesmo a pintura podem ter influenciado no seu trabalho e, conseqüentemente, em alguns dos romances do autor: *O cheiro do ralo*, *O Natimorto*, *Jesus Kid*, *Miguel e os demônios ou nas delícias da desgraça* e em *Nada me faltará*.

O hibridismo é um recurso muito presente nas obras do escritor, desde quando se dedicava unicamente aos quadrinhos. Da composição dos quadros até mesmo à temática das histórias, notam-se referências ao pintor Bosch e citações diretas a pinturas, como *O grito*, de Edvard Munch (figura 2). Bosch, por exemplo, demonstra ser uma influência bem forte e presente não somente em romances gráficos como *Transubstanciação*, mas também em toda sua obra gráfica. Outro elemento bastante incidente é a música (o tango), algumas letras incorporam-se à narrativa e, somadas a algumas das referências já citadas, estruturam e apresentam, com maior precisão, o mundo interior dos personagens, e como esse mundo interfere e afeta a percepção do mundo real.

Figura 2 – Influência de Munch



(a)

(b)

Legenda: (a) Capa de *Mundo Pet*; (b) *O Grito*, 1893, óleo sobre tela, 91 x 73 cm

Fonte: (a) MUTARELLI, 2004b; (b) disponível em: <<http://ulbra-to.br/encena/uploads/O-Grito.jpg>>

O filme *Nina*, de Heitor Dhalia, é um ótimo exemplo de uma obra híbrida, na qual comungam os três suportes pelos quais Lourenço Mutarelli transita comumente: literatura, quadrinhos e cinema. Trata-se de uma livre adaptação de *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, para o cinema, com a colaboração de Mutarelli, que alia a estética dos quadrinhos ao filme. Os delírios da personagem são reproduzidos na tela por meio de animações elaboradas com desenhos de Lourenço (figura 3).

Figura 3 – Ilustrações e quadro retirados do filme *Nina*



Fonte: *Nina*, Direção: Heitor Dhalia, 2004.



O filme dialoga constantemente com a arte sequencial dos quadrinhos. As semelhanças entre a composição do filme e a composição de uma história em quadrinhos dão-se pela montagem, ou melhor, na transição ou corte entre duas imagens ou quadros:

Será uma das marcas registradas da especificidade quadrinhística, naquilo que, semioticamente, constitui a sua narrativa. Isto é, nos quadrinhos, o espaço narracional se demarca pelo lugar do corte. Um não-dito que pode ser preenchido pela imaginação do leitor a cada momento, a cada impulso, a cada vazio – o vazio que antecede a nova imagem. (CIRNE, 2000, p. 137)

Nos quadrinhos, o corte é fundamental para que a narrativa evolua no tempo e no espaço, enquanto no cinema trata-se de um efeito estético: uma opção de montagem que varia de acordo com a intenção do diretor. De acordo com Santos (2012, p. 133-134), o corte e os planos sobrepostos são frequentes em *Nina*. A *montagem expressiva* é utilizada com o intuito de interromper a fluidez da narrativa, criando rupturas que acabam por colocar as imagens em confronto. Essa cisão ocorre de forma semelhante nos quadrinhos, quando o leitor depara-se com o corte entre um quadro e outro, tendo que preencher o vazio entre os dois. Uma forma de entender as possibilidades deste tipo de montagem a serviço da linguagem seria estabelecer relações de significado como a seguir:

Se Raskólnikov é o “homem cindido”, atormentado pela contradição entre seus ideais e a realidade, Nina é o “sujeito fragmentado”, dividida entre a realidade opressora e sua subjetividade. Encontramos, em Nina, a divisão entre realidade e delírio; a “cisão”, principalmente, na relação cinema e quadrinhos. Os desenhos de Nina são a expressão dessa subjetividade atormentada, forma mais agressiva que encontrou para expressar seus medos, angústias e neuroses. (SANTOS, 2012, p. 134)

Algo semelhante à *montagem expressiva* cinematográfica ocorre na obra já citada *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*: o embate visual e até mesmo lógico. Neste caso, a ruptura na fluidez narrativa ocorre, como também já observamos, pela independência entre a imagem e o verbo, e no que se refere às próprias imagens entre si, pois cada página possui apenas um quadro, que ocupa toda a sua extensão. E, entre eles, também não existe uma óbvia coesão sequencial.

Assim sendo, é possível observar que o artista Lourenço Mutarelli apropriou-se de um recurso de montagem reconhecidamente cinematográfico e utilizou-o, à sua própria maneira, para compor o seu romance gráfico *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*.

Figura 4 – A incomunicabilidade do balão vazio



Fonte: (MUTARELLI, 2011b, não paginado)

A narrativa, em seu início, apresenta a seguinte advertência: “Apesar de tudo, é importante mencionar que não sou testemunha dessa história.” Trata-se de um filho a narrar a história de seu pai e como este lidou com o luto após a morte da esposa. Por isso, não por acaso, as páginas não foram numeradas. Assim como a memória não é um registro sequencial de uma vida, não é possível narrar quaisquer fatos que sejam sem lacunas, reinvenções ou imprecisões de registro, ou seja, numerar as páginas seria uma tentativa de forjar uma ordem inexistente. Na figura 4, temos o balão esvaziado, que diz muito sobre a incapacidade do próprio narrador de contar uma história que não é sua, mas da personagem de seu pai.

Ao pensarmos na obra do escritor, faz-se necessário atentarmos para o fato de que, nos quadrinhos, as imagens são mais um elemento a compor as histórias, ou melhor dito, são o principal elemento narrativo. E isso, de certa forma, inibe a imaginação do leitor, segundo Eisner (2001, p. 122). Ou seja, enquanto nas narrativas gráficas o autor pode ser auxiliado pela expressividade das imagens, no romance terá que compensar a ausência delas de modo que as palavras sejam autossuficientes. O que tentaremos fazer aqui, portanto, é analisar como

o estilo do Lourenço Mutarelli quadrinista permanece no autor de romances, abarcando ainda a narrativa cinematográfica.

Por desenhar desde a infância, o quadrinho nunca me intimidou. O quadrinho é um laboratório, onde é possível experimentar e, acredito, não há um olhar tão crítico quanto na literatura. A literatura era, para mim, algo sagrado, inatingível até. Entrei na literatura acidentalmente. Quando pensei em escrever *O cheiro do ralo*, eu estava terminando a trilogia do personagem Diomedes, e tinha uma série de outros trabalhos de ilustração e quadrinhos. Tive a ideia de escrever uma história e achava que a imagem iria denunciar demais, por isso tentei escrever um texto. (MUTARELLI. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=55>>)

O cinema e a arte visual dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli têm muitos procedimentos similares. A obra fílmica, antes da filmagem em si, necessita de um exaustivo trabalho de pré-produção: a escritura do roteiro, captação de recursos, pesquisa de campo para filmagem das externas, organização-enumeração das cenas e planos, construções de cenários, contratação do elenco etc. Processo semelhante ocorre com o quadrinista ao se debruçar sobre uma nova história:

Eu fazia um roteiro, onde eu não punha muito elemento mas eu já ia visualizando cada página. Eu visualizava o cenário, o ambiente. Em alguns casos, com Diomedes, eu visitava o lugar, alguns lugares eu desenhava. Eu distribuía o texto pela página. Eu não tenho paciência de desenhar duas vezes, fazer um esboço e depois finalizar. Só nas sequências de ação onde tinha que criar uma coreografia eu fazia um esboço bem simples e pequeno e depois eu quadrinizava. (MUTARELLI. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=55>>)

Na figura a seguir, podemos observar uma folha do livro *Os sketchbooks*, de Mutarelli. Publicada, em 2013, a obra é composta por cinco cadernos de rascunhos e ideias: desenhos, colagens e textos relacionados a projetos literários, roteiros de filmes e quadrinhos. O autor afirma que os “cadernos são uma mistura de tudo. Quase uma materialização do meu pré-raciocínio. Profundamente terapêutico e quase um diário.” A utilização desse tipo de rascunho é muito comum, funciona como uma espécie de exercício regular de criatividade, para desenhistas e quadrinistas de um modo geral.

Figura 5 – Os sketchbooks (o processo criativo)



Fonte: (MUTARELLI, 2013b, não paginado)

Há décadas, a sétima arte produz em grande escala *making-ofs*, revelando os bastidores dos filmes lançados. Mais recentemente, e de forma semelhante, a publicação dos *Sketchbooks* tornou-se muito frequente devido ao interesse do público leitor pelo processo criativo das obras gráficas visuais. Esse fenômeno é um exemplo bastante eficaz e representativo no que se refere à noção de obra acabada. Ao publicarmos o *fac-símile* do processo criativo de um artista, transformamos o processo em obra em si? Como definir se uma obra de arte está pronta?

Os cineastas comumente lançam versões alteradas/estendidas de seus filmes até mesmo nos cinemas e/ou em mídia digital, como, por exemplo, George Lucas (trilogia *Star Wars*) e Peter Jackson (trilogia *O Senhor dos Anéis*). Escritores, seguindo a mesma tendência, revisam e alteram as suas obras. Paulo Lins, autor do romance *Cidade de Deus*, após o sucesso do filme,

[...] retomou o livro, suprimindo algumas histórias, o que determinou uma significativa diferença no número de páginas em relação a primeira edição, tornando

mais palatável o romance. Tal procedimento aproxima o texto literário do roteiro, já que este, geralmente, sofre inúmeras modificações até o filme ficar pronto e, para ser publicado em livro, é reescrito, incorporando as alterações feitas ao longo das filmagens. (FIGUEIREDO, 2010, p. 33).

A influência da mídia, além de alterar a forma de o autor relacionar-se com o próprio texto, possibilitou também uma expansão do suporte no qual esse texto é apresentado. O livro deixou de ser a única e última forma de contato do leitor com a obra de determinado autor. O texto na atualidade está sempre em trânsito. Após ou mesmo ainda antes de sua publicação, uma obra pode percorrer incontáveis caminhos, como, por exemplo, ser adaptada para o cinema. Assim aconteceu com o escritor Marçal Aquino, que, num processo inverso ao que ocorre comumente, conclui o roteiro de *O Invasor*, filme de Beto Brant, e somente depois finaliza o romance.

Os quatro capítulos do romance *O natimorto* são divididos em cenas. O personagem denominado *O agente* é o narrador da história. A Voz, A Esposa e O Maestro completam a galeria dos personagens. *O agente* propõe *A voz*, uma cantora que, por possuir uma voz tão sublime, no ato de cantar, não emite qualquer som audível aos ouvidos medíocres, que ambos morem num quarto de hotel e isolem-se do mundo até que todas as suas economias se esgotem.

Trata-se de uma narração dramática, as rubricas marcam as ações (*Acendo um novo cigarro; Rimos; Sirvo os aperitivos; Quanto a mim, me derramo em lágrimas*), o espaço e as falas dos personagens do início ao fim do romance, o que remete imediatamente ao teatro e ao roteiro fílmico, ou ainda, de uma forma mais ampla, a uma espécie de encenação – talvez com o objetivo de ressaltar as máscaras sociais presentes em todas as relações. Em última instância, todo ser humano não seria um ator num jogo de cena social?

A estrutura sob a qual estão organizados os diálogos frequentemente assemelha-se à narrativa gráfica, com seus blocos, balões e pausas:

O Agente – Bom, a gente chega num meio termo.  
 A Voz – Hahahaha!  
 A Voz – Por favor, eu não aguento mais rir.  
 O Agente – Hahahaha!  
 O Agente – Olha, era isso que eu queria propor no começo, veja bem...  
 O Agente – Como eu disse, eu tenho umas economias.  
 O Agente – E, na verdade, não aguento mais o mundo lá fora. (MUTARELLI, 2004c, p. 36)

O uso direto da imagem, que funciona como um amálgama para o quadrinista, passa a ser uma reverência para o escritor, que agora trabalha o traço da imagem com a palavra – o título do romance refere-se à imagem homônima estampada no verso dos maços de cigarro. Não podemos pensar, porém, que a forma como o escritor faz uso dessas imagens seja uma rendição às minúcias excessivas da descrição. Pelo contrário, a literatura de Lourenço Mutarelli apresenta-se muito mais sutil e concisa do que descritiva. As imagens ficam no plano da sugestão e as cenas são bem marcadas, assim como quadros das histórias em quadrinhos.

O universo imagético – representado pelas estampas/avisos nos versos dos maços de cigarros e os significados ocultos a que podem corresponder nas cartas de tarô – desempenha, nesta obra, um papel de elevada importância. Além de serem recorrentes em toda a narrativa do romance, essas imagens acabam, por diversas vezes, interferindo nas ações e no comportamento das personagens.

Este cenário reproduz, de forma metonímica, a situação na qual um escritor-quadrinista se encontra, ao ver-se obrigado a abandonar o desenho durante a criação de um romance. Qual seria a solução para vencer tal desafio? Criar um romance no qual as imagens regem de alguma forma a narrativa e o destino dos personagens, um texto híbrido em sua estrutura e temática.

*O Cheiro do ralo* narra a história de um dono de um antiquário, um personagem-narrador que vive na Grande São Paulo e começa a desenvolver uma obsessão pela bunda de uma garçonete. A narrativa é acentuadamente fragmentada, composta por capítulos que mais parecem episódios de uma série, programa de televisão ou tiras de quadrinhos. A continuidade das ações e a montagem das mesmas, somadas aos diálogos em excesso, apesar de concisos, conferem ao romance um tom de roteiro de cinema, com resquícios da arte sequencial dos quadrinhos:

Ele entra.  
 Ele traz um abajur.  
 Ele parece um cientista.  
 3272-8200.  
 Leio de forma discreta no pequeno papel que escondo nas mãos.  
 Ele fica rodando o abajur sobre a escrivaninha. Acho que ele quer me proporcionar uma visão trezentos e sessenta graus do objeto.  
 Desculpe o cheiro.  
 Tá brabo.  
 É. É cheiro de merda. Vem do ralo.  
 É merda pura.  
 É, vem do ralo do banheiro.  
 Eu estava olhando a perna ali.

Indica com a cabeça. (MUTARELLI, 2011a, p. 143-144)

Há evidentemente uma predileção por orações curtas, coordenadas e justapostas (parataxe). Essa recorrência relaciona-se diretamente com o modo como o artista encadeia as imagens nas sequências dos quadros das narrativas gráficas:

Os quadrinhos são uma sequência. O que faz do bloco de imagens uma série é o fato de que cada quadro ganha sentido apenas depois de visto o anterior; a ação contínua estabelece a ligação entre as diferentes figuras. Existem cortes de tempo e espaço, mas estão ligados a uma rede de ação logicamente coerente. (...) Uma característica vital foi acrescentada à representação das imagens: o tempo passava a ser um elemento de organização da série. (KLAWA e COHEN, 1977, p. 110)

Os vazios temporais existentes na continuidade de um quadro para outro – ou as lacunas criadas entre as orações, que nunca se complementam, pois são independentes – são tópicos de relevante destaque no romance. A velocidade dos diálogos e da narrativa cria um ritmo de leitura acelerado. O tempo e o espaço narrativos mudam constantemente de modo semelhante ao cinema, mas sem os recursos de montagem e transição (fades e fusões), necessários para demarcar o início e o fim de uma sequência, ou a transposição de uma imagem em outra:

Isso deve ser triste.  
Acho que não. Acho que *triste* não é palavra certa.  
O senhor quer outro café?  
Quero.

Ele entra.  
Ele tem voz engraçada.  
Ele traz uma medalha de ouro.  
Ele diz: Eu fui campeão.

O olho vai perdendo o encanto. Como tudo o que adquirimos.  
Tudo se incorpora ao todo, e é então que o encanto se desfaz.

Disco o velho número.  
Chama, chama, chama.

Ando por trás da banca.

Ela entra.  
Ela treme.  
Eu pago.  
Ela pergunta pelo olho de meu pai.

E então já é outro dia.  
Eu pago. (MUTARELLI, 2011a, p. 66)

A linguagem de Mutarelli orienta-se pela imagem, pelas marcações e indicações das ações dos personagens, daquilo que eles veem e carregam consigo, como é possível observar no trecho destacado acima. Não por acaso o personagem principal – sem nome no livro e batizado de Lourenço no filme – compra e vende objetos. Os outros personagens também não são nominados, são identificados por estereótipos e pelos objetos que tentam negociar, ou seja, se constituem indivíduos somente por associação a objetos-imagens: um abajur, uma medalha, um olho de vidro, um gramofone, um porta-joias, etc. Faz-se importante não esquecer o grande objeto de desejo do protagonista: a bunda da garçonete. Aqui reificada e colocada no mesmo patamar dos demais.

O narrador, obcecado pela bunda, descrita como “imensa e disforme”, pelo olho de vidro e pelo cheiro do ralo que não deixa de exalar um forte odor, apesar dos esforços para resolver o problema no encanamento, reitera a estética sombria e de traços grotescos presente nos álbuns do Mutarelli quadrinista. A influência de Bosch, na pintura, e muito provavelmente de Edgar Allan Poe, na literatura, só fazem realçar o quão distorcido é aquele universo traduzido em palavras pelo olhar obsessivo e patológico do personagem-narrador.

A televisão, o cinema – a cultura de massa como um todo – e também a literatura são referências que vão e vem ao longo da narrativa de *O cheiro do ralo* com bastante naturalidade, ou seja, mais do que simples referências a cultura de massa e a uma possível filiação literária do autor, elas se configuram como elementos constitutivos daquele ambiente. Em determinado instante, o protagonista mescla a descrição das cenas que surgem em canais de televisão e do ambiente de sua casa com a narração de um momento particularmente dramático (a tentativa de suicídio de sua ex-noiva).

Tal recurso reproduz de uma maneira brilhante o quão superficial é a maneira de o personagem lidar com suas relações afetivas, algo que beira à sociopatia. O distanciamento em relação ao vivido deve-se a este ser percebido e interpretado como ficção, tal qual assistíssemos à nossa vida pela tela do cinema ou da televisão. Parece ocorrer uma hiperbanalização do real – um provável efeito da era tecnológica, repleta de jogos de vídeo game, namoros e realidades virtuais, o que torna a fronteira entre vida e ficção esmaecida. Os efeitos dessa indistinção entre o real e o fictício serão mais bem abordados no próximo capítulo, quando discutiremos a autoficção. O importante é destacar que, devido à confusão mental do personagem, ambos estão no mesmo plano em *O cheiro do ralo*, isto é, tem a mesma desimportância, como poderemos ver a seguir:



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 de Rosa e Azul.

No tapete um maço de cigarros. (...)

O telefone toca. Acho que atendo antes mesmo disso. Ele diz que sua filha está internada. Ele diz que fizeram lavagem. Ele diz duas caixas de Lorax.

Imagino baldes, repletos de merda e amarelos Lorax.

Ele diz que não sou homem. Não sou homem para sua filha. Ele diz que ela tentou se matar. Com os convites na gráfica. No AXN um leão abocanha a cabeça do seu domador. Nunca mais a procure. Fique longe da minha filha. Isso não ficar assim.

Ele diz que sou filho da puta.

Tempestade colhe quem vento plantou.

Johnny Bravo apanha na cara.

Na parede Rosa e Azul.

Tiro Valêncio Xavier da estante.

Deito na cama que fiz. (MUTARELLI, 2011a, p. 23-24)

Os romances *Jesus Kid* e *Miguel e os demônios* são outros dois exemplos do constante contato entre as linguagens na obra do autor Lourenço Mutarelli. *Jesus Kid* (2004) é um projeto intermediário por natureza. A ideia do livro surge de uma encomenda do diretor Heitor Dhalia, que solicita a Mutarelli um roteiro de baixo orçamento. Ao longo do processo, o diretor teria intervindo na narrativa do autor por diversas vezes, sugerindo personagens e alguns rumos que deveriam ser tomados pelo autor, como consta na Nota do Autor, no próprio livro:

O livro *Jesus Kid* nasceu de um desejo de Heitor Dhalia em realizar um filme de baixo orçamento. Um filme barato. A história de um escritor preso num hotel às voltas com sua dor criativa, algo que como *Barton Fink*, com um quê de *Adaptation*.

A princípio seria um roteiro, mas quando comecei a escrever deparei com a frieza da forma e propus escrever como romance e depois adaptá-lo. Foi um processo muito divertido e um grande desafio.

Heitor só queria ler quando estivesse pronto, mas acabou tomando contato com o texto quando este estava na metade. Dia sim dia não Heitor ligava sugerindo uma nova possibilidade, *pin-ups*, Tarantino, ação! “Cinema é ação”!

Sugeri que o escritor poderia ser um escritor barato, um autor de western vendidos em bancas de jornal, um cara com um personagem chamado Jesus, *Jesus Kid*.

Isso é tudo. (MUTARELLI, 2004a, p.4)

Como podemos verificar pela nota do autor, o roteiro jamais existiu, e sequer foi adaptado posteriormente. O escritor decidiu, desde o início, pelo formato de romance, mas a peculiaridade do processo criativo dessa obra desdobrou-se numa espécie de espelhamento entre vida e obra: o enredo do romance é sobre um autor de *westerns* contratado por produtores de cinema para ficar isolado num hotel por três meses e, nesse tempo, escrever

um roteiro para um filme de ação que retrate ao mesmo tempo o próprio processo de escrita e isolamento.

*Jesus Kid*, portanto, tem como temática os bastidores da indústria cinematográfica – representada de forma bastante irônica e divertida – e, ao mesmo tempo, configura-se como narrativa metaficcional e autoficcional, característica que abordaremos no segundo capítulo. No fim da obra empírica, percebemos que o romance nada mais é do que o roteiro ficcional concluído e entregue aos produtores. Trata-se de uma grande brincadeira metalinguística e, conseqüentemente, a linguagem cinematográfica é problematizada constantemente:

Para justificar a ação imagino tudo em câmera rápida, como num filme que vi. *Laranja Mecânica*. Tudo passa acelerado. Eu tomo café, banho e almoço. Passo a tarde teclando e brindo a chegada da noite com Nurse e vodka importada. Jantamos comida em caixinha e trepamos na frente do Senhor Estátua. Tudo em câmera rápida. Câmera rápida e folhas voadoras de Pin-ups. (MUTARELLI, 2004a, p.150)

Apesar da recorrente presença da linguagem cinematográfica nas obras literárias de Lourenço Mutarelli, chamá-lo de escritor-roteirista seria um desacerto. O próprio, em palestra de encerramento da 32ª Semana Literária do Sesc, realizada na Universidade Estadual do Oeste do Paraná, confirma não gostar de trabalhar na escrita de roteiros. O que não impede que sua literatura alimente-se de características do gênero.

A partir daí eu fui me distanciando dos quadrinhos e me aproximei cada vez mais da literatura, principalmente porque apareceu muito trabalho ligado a isso. Ainda hoje eu recebo encomendas de roteiros para cinema. Mas eu prefiro fazer como um romance e alguém adapta porque não gosto de trabalhar o roteiro, que é uma peça muito técnica. Digo que é quase a autópsia de um texto. Não no sentido de matá-lo, mas no sentido de uma análise. (MUTARELLI, 2013a, disponível em: <<http://blogdoviteck.blogspot.com.br/2013/09/lourenco-mutarelli-o-homem-do-cheiro-do.html>>)

Outro romance do autor, *Miguel e os demônios*, tem igual preocupação com a problematização de uma linguagem literário-imagética. Repleto de indicações típicas de roteiro, como, por exemplo, movimentos de câmera, cortes de cena e orientações quanto à iluminação e à fotografia. Esta obra híbrida parece situar-se no limite entre o literário e o cinematográfico.

Tela branca.  
Gargalhada.  
— No começo era eu, minha mulher e minha filha...  
Gargalhada.  
A risada vai sendo abafada por um zunido.  
Uma mosca.  
Uma enorme mosca. Gorda. *Big close-up*.

A câmera se afasta, revelando a mosca que se debate contra o para-brisa.  
 Dezembro.  
 Calor.  
 Miguel está ao volante. Sério. Suando.  
 São Paulo.  
 A mosca se debate contra o vidro.  
 A mosca parece não perceber o que a detém.  
 Persiste.  
 Zunido. (MUTARELLI, 2009, p.5)

Essa narrativa limítrofe, que flerta o tempo inteiro com o gênero roteiro, torna-se, então, um importante material de estudo por ampliar a própria acepção do que seria literatura. Afinal, como já foi dito, o romance não é, desde o seu surgimento, um gênero “mestiço” por natureza? Por que, então, devemos delegar ao roteiro um papel secundário e funcional, apenas como texto orientador para a feitura do filme? É possível, sim, que um texto transite e migre de uma arte para outra ou ainda seja, ao mesmo tempo, constituidor e constituído de ambas.

Esta aproximação com o cinema é talvez um desdobramento natural da carreira de Mutarelli como desenhista de quadrinhos: suas narrativas são sempre visuais, com algo de *voyeurístico*, com personagens que se relacionam com a realidade por meio de um olhar semidocumental. Mesmo as questões emocionais e psicológicas mais sutis – as perversões sexuais e familiares, por exemplo – são insinuadas pelo registro objetivo dos fatos, sem a intermediação de digressões do narrador que deixem tudo explicadinho. (TRIGO, 2014. Disponível em: < <http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/02/adaptacao-de-romance-de-lourenco-mutarelli-aposta-no-terror-psicologico/> )

Por último, temos *Nada me faltará* – romance escrito apenas em diálogos do início ao fim. O autor, em entrevista, afirma: “Escrevi imaginando uma história em quadrinhos feita apenas pelos balões das falas das personagens. Foi difícil situar o leitor no tempo e escrever os detalhes das personagens por meio dos diálogos.” (MUTARELLI, 2011c). Portanto, embora estejam ausentes, as imagens que existiriam nos quadrinhos materializam-se no campo do não-dito, pois os diálogos, apesar de deslocados da referência das imagens, de alguma forma, terão que se reportar a elas para dar vida a narrativa.

Não fica difícil (...) chegar à conclusão de que as histórias em quadrinhos são uma forma de representação diversa da ilustração, da caricatura e do cartoon. A simples constatação do seu caráter de série organizada através de um uso conceitual do tempo não só é suficiente, como também coloca-nos em presença de uma estrutura figurativa original. Todavia, a complexidade da sua linguagem não reside unicamente nesse fator. Quando examinamos a relação de texto e imagem na ilustração, caricatura, etc., já constatamos a autonomia entre um e outro. No momento em que Richard Outcalt, na sua história *The Yellow Kid*, colocou textos dentro do quadrinho e encerrou-os dentro do balão, estava fazendo mais do que mudar a localização das palavras em relação às figuras. De fato, a inclusão de palavras no campo imagístico implicou numa transformação do seu uso, acrescentando conotações e algumas vezes alterando o seu significado. As palavras

sofreram um tratamento plástico; passaram a ser desenhadas; o tamanho, a cor, a forma, a espessura, etc., tornaram-se elementos importantes para o texto. (...) Dois sentidos diversos são dados pela mesma palavra através de tratamentos formais diferentes. É evidente que o desenho da palavra existe também fora do campo das imagens. Mas nesse caso de existir uma conexão e uma síntese que se estabelece entre (e ao mesmo tempo) a linguagem analógica das imagens e a digital das palavras. É exatamente nessa concomitância que está a importância dos mencionados transporte e tratamento do texto, nessa relação organizada entre a informação analógica e a abstrata que criam um conjunto novo, possibilitando um conhecimento rápido e preciso. (KLAWA e COHEN, 1977, p.112-113)

E assim se constituem as narrativas de Lourenço Mutarelli, e de diversos outros artistas contemporâneos, de múltiplos contatos e incontáveis influências. O hibridismo não é um elemento pontual na confecção de seus romances. O quadrinista não sai de cena para ceder lugar ao escritor de prosa ficcional. E é por isso que sua obra se torna tão *sui generis*: por abarcar elementos estranhos ao literário, ampliando a nossa visão do que seria essa literariedade, sem deixar que ela se perca no caminho.

## 2 LOURENÇO MUTARELLI E O ESPAÇO BIOGRÁFICO

### 2.1 A autobiografia: tradição e ruptura

Philippe Lejeune (2008, p. 14) assim define a autobiografia: “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando atribui importância a sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade”. Para Lejeune, a autobiografia somente pode ser reconhecida, quando o autor, na obra, estabelece um *pacto autobiográfico*, que afirma uma tripla identidade: autor, narrador e personagem. Estas definições apresentam características fundamentais para o estudo da escrita autobiográfica, seus desdobramentos e reinvenções, além de algumas questões que serão discutidas no desenvolvimento deste trabalho.

Primeiramente é preciso ressaltar que, apesar de ser um dos precursores e mais importantes teóricos da autobiografia, Lejeune tinha, inicialmente, como proposta modelos e conceitos um tanto quanto restritivos e prescritivos. Pode-se confirmar essa afirmação por meio das constantes reformulações e revisões desses preceitos ao longo dos anos – uma prova da falibilidade de sua teoria, que periodicamente necessitava adaptar-se à multiplicidade de narrativas que surgiam e invalidavam os seus modelos, devido à inventividade na arte de narrar a si mesmo, como, por exemplo, o romance autobiográfico, gênero posteriormente incluído e conceituado por não ter sido inicialmente previsto pelo autor:

(...) todos os textos de ficção em que leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto as narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele comporta *graus*. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspidado e escarrado”. (...) Já a autobiografia não comporta *graus*: é tudo ou nada. (LEJEUNE, 2008. p.25)

O teórico afirma, no trecho acima, que não existe meio termo quando se pensa em autobiografia, porém, mais tarde, reconhece que os elementos referenciais deste tipo de obra

não possibilitam uma verificação integral no que diz respeito à verossimilhança do narrado e por isso faz-se necessário firmar o que chama de pacto: “É nesse nível global que se define autobiografia: é tanto um modo de leitura quanto um tipo de escrita, é um efeito contratual historicamente viável”. (LEJEUNE, 2008, p.46).

Porém, Lejeune não considerou a hipótese de uma narrativa possuir a identidade tríplice e, mesmo assim traí-la, de certa forma, o que, portanto, não configuraria uma autobiografia. Lacuna que só viria a ser preenchida por Serge Doubrovsky, que, nos anos 70, ao escrever o romance *Fils*, cunhou o termo *autoficção* para referir-se à própria obra. Termo esse bastante recorrente entre os escritores contemporâneos. Doubrovsky, ao fazer distinção entre autoficção e romance autobiográfico, diz que: “[...] na autoficção, o autor deve dar seu próprio nome ao protagonista, pagar o preço por isso [...] e não se legar a um personagem fictício” (Apud HIDALGO, 2013a, p.221).

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais* exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. (...) Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de pacto referencial, implícito ou explícito, no qual incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira. (LEJEUNE, 2008, p.36)

Derivado da autobiografia, o romance autobiográfico gera dúvidas a respeito da identidade do tripé que a sustenta (autor, narrador e personagem). A escrita tem por característica a ambiguidade e o fato do autor negar o pacto referencial apesar das semelhanças entre a narrativa e sua vida.

Para Lejeune (2008, p.27), neste tipo de obra, também existe um pacto, o *pacto romanesco*, estabelecido através de dois aspectos fundamentais: a prática patente da não-identidade e o atestado de ficcionalidade. Daí a denominação romance, pois a obra, a priori, pretende-se e desenvolve-se como ficção.

A autoficção é uma modalidade de escrita de si muito comum à contemporaneidade. Nela, observa-se como grande diferencial a autofiguração dos escritores, que pretendem justamente confundir o que chamamos de realidade ou vivência com ficção; e não produzir um documento com pretensões historiográficas. Não há qualquer intenção de afirmar-se explicitamente um pacto autobiográfico.

## 2.2 Uma nova abordagem para a autobiografia

Segundo Helmut Galle (2006, p. 64), para estudarmos atualmente a autobiografia, faz-se necessário problematizar certos elementos que compõem a formação deste tipo de narrativa, ao pensarmos na definição básica do gênero: narrativa em que uma pessoa conta a história da sua própria vida. Basicamente, é preciso questionar e repensar os três seguintes elementos: a representação linguística, o sujeito e a vida.

Não podemos perder de vista que a autobiografia literária está em constante transformação em consequência de sua época. O surgimento de novas técnicas, assim como novas formas de representação de si é natural e enriquecedor por ser fruto de uma busca por respostas a dúvidas e questionamentos relativos ao tempo de cada sujeito-autor. Concentremo-nos agora nos três pontos mencionados anteriormente:

### 2.2.1 A representação linguística

A escrita autobiográfica, concebida como texto que pretende retratar a verdade de um autor e da vida desse autor, mostra-se ingênua na sua pretensão: retratar a realidade. Qualquer linguagem que seja não obterá êxito ao se propor a reproduzir a realidade, pois entre estas não há correspondência. A linguagem é sempre uma representação – uma recriação –, o que torna distante, portanto, a pretensão de que, através dela, conseguiremos uma apropriação do real. Até mesmo porque este real, visto como sinônimo de verdade, não passa de uma concepção ilusória, ou seja, impossível de ser alcançada.

A suposição ontológica de um primado genético da natureza nos obriga também à suposição, de orientação realista, de um mundo objetivo e independente da mente. No entanto, dentro do âmbito do paradigma lingüístico não é possível sustentar a forma clássica de um realismo que se fundamente no modelo representativo da compreensão e da correspondência de frases e fatos. (HABERMAS apud GALLE, 2006, p. 67)

Porém, o entendimento da língua como representação, e não como meio para criação de um documento “factual” e avalizador de uma vida, não impossibilita que consideremos a narrativa autobiográfica como um discurso que se volta para acontecimentos reais vividos

pelo autor. A possibilidade de verificação desses fatos relatados numa autobiografia é o que chamamos pacto referencial. Ressalta-se que o leitor deve ter sempre em mente que o pacto referencial não é absoluto: somente algumas referências à vida do autor são verificáveis.

### 2.2.2 O sujeito

Um indivíduo seria dotado de uma consciência capaz de rememorar sua vida de uma forma plena, reproduzindo-se de forma íntegra numa narrativa cujo observador e observado são papéis desempenhados por ele mesmo? A resposta é simples: não.

É possível perceber que, logo de início, a integridade do sujeito é dividida em dois: o homem que narra no presente, distanciado do homem no tempo. O indivíduo narrado é sempre perspectivado por um olhar atualizado, parcial e distinto daquele que possuía no momento do acontecimento vivido.

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o eu reevocado é diverso do eu atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim, será contado não apenas o que lhe aconteceu noutra tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. (MIRANDA, 1992, p.31).

A identidade, segundo Paul Ricoeur (Apud GALLE, 2006, p. 70), pode ser compreendida em duas instâncias que se complementam: a *mesmidade* (referente a características comuns e associadas ao caráter permanente – a carga genética) e a *ipseidade* (estruturada a partir dos hábitos, moral, valores e características adquiridas na socialização, na incorporação do outro). Podemos, então, dizer que a narrativa autobiográfica procura ordenar a vida comungando os elementos de cada identidade, ou seja, trata-se de uma busca constante por uma coerência interna.

A narrativa é o que dá sentido e aproxima o autor-narrador do sujeito narrado, porém a criação de uma unidade narrativa, ao falarmos de autobiografia, na verdade, não passa de uma construção, uma integridade forjada por acontecimentos lembrados que não necessariamente correspondem aos vividos.

Além disso, a memória – instrumento essencial ao resgate dessa vida – é essencialmente lacunar, de modo que sua incompletude limita qualquer tipo de precisão



histórica. O passado não pode ser reconstruído em sua totalidade, pois toda memória está sujeita a imprecisões que impedem o indivíduo de ser o sujeito de suas lembranças. O que ocorre, na verdade, é o inverso: nós é que estamos sujeitos às nossas lembranças e ao caráter impreciso delas. Portanto, a verdade impressa nesse tipo de narrativa é relativa. Trata-se de uma verdade submetida à subjetividade do narrador ou ainda à sua intencionalidade.

### 2.2.3 A vida

A autobiografia é uma narrativa disposta a narrar uma vida: a vida do próprio escritor-narrador. Tal objetivo é, à primeira vista, demasiadamente presunçoso, porém é sabido que esta vida que será narrada não poderá ser abarcada de forma plena e determinada. Não há um percurso linear a ser traçado, por mais que o texto se apresente desta maneira. O que ocorre é uma articulação do “espaço de experiências” com os “horizontes de expectativa”: passado e futuro orientados por um tempo presente.

Muito mais do que uma sequência de fatos externos, trata-se de atos de interpretação que outorgam um sentido às contingências vivenciadas e às próprias decisões, sempre a partir do presente. (...) Por repetidas vezes não é o sujeito que se dá conta da alteração de sua história, mas o pesquisador que pode comparar os registros feitos em diferentes momentos. (GALLE, 2006, p. 74)

Pode-se perceber, portanto, que a autobiografia é a narrativa de uma vida possível do autor, e não da vida do autor em sua extensão e complexidade. A esta última não podemos ter acesso, e tampouco o autor terá instrumentos para apresentá-la na forma como se deu. Quando temos em mãos um texto autobiográfico, devemos percebê-lo não como um texto final e acabado de um homem narrando a sua história, mas sim como uma das muitas formas sob as quais aquela vida pode ser apresentada – sabendo ainda e sempre que nenhuma delas será plena e definitiva.

### 2.3 O biográfico e a escrita de si na literatura contemporânea

Há uma grande incidência de narrativas contemporâneas com narrador em primeira pessoa: o olhar individual, peculiar, a experiência pessoal, o personagem-escritor às voltas com a elaboração do seu romance e assim por diante. Esse tom próximo do confessional adquirido pelas obras e a semelhança entre as identidades de personagem e autor acabam por embaralhar, propositalmente ou não, as noções entre literatura e vida.

Não cabe “confundir a vida e a escrita”, uma vez que a vida, assim como o escritor, por si só, não interessam. O interesse advém da invenção, ou da reinvenção de si, do eu transfigurado pela escrita inventiva. Nas obras abordadas essa transfiguração carrega traços não só da autobiografia, mas de outras modalidades discursivas mais atreladas ao real, por assim dizer, como a especulação teórica e a história. (GRACIANO, 2012, p.42)

O personagem-escritor, dentre os demais elementos presentes nestas narrativas do *eu*, é o ponto-chave e também um dos mais recorrentes neste tipo de discurso. E, através dele, torna-se possível, pelo discurso ficcional, discutir a própria linguagem literária: o fazer literário *ao vivo*, o nascimento de um romance, ou pelo menos, a tentativa. Numa sociedade como a nossa, onde a busca exacerbada pelo realismo (show de realidade) e a valorização crescente da figura individual são utilizados como instrumentos de espetacularização, nada poderia ser mais atraente do que essa proximidade, embora simulada, entre o escritor e o público.

O papel do estudioso de literatura, porém, nunca será desvendar os detalhes biográficos ou a precisão e fidelidade da narrativa. Uma obra literária é consequência de um efeito estético – o que importa é o trabalho inventivo do autor. Afinal, é isso que lhe confere a autoria de uma obra, e não uma possível verdade ou vivência dos fatos.

Leonor Arfuch, na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, revê algumas ideias de Lejeune, esclarecendo que a referencialidade não é o que mais importa nas narrativas atribuídas a personagens realmente existentes e sim as estratégias “fissionais” de autorrepresentação:

Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) algum conta de si mesmo ou de *outro eu*. E é essa qualidade autorreflexiva, esse caminho de narração, que será, afinal de contas, *significante*. (ARFUCH, 2010, p.73.)

A autora revisa a noção de pacto autobiográfico, substituindo a noção da identidade tríplice necessária, segundo Lejeune, para a existência da autobiografia, por uma perspectiva menos delimitadora, e mais mutável e híbrida. Ocorre que a identidade cede lugar à constância, à unidade do *eu* por meio do discurso, onde o referencial jamais conferirá alguma certeza na possibilidade de verificação do narrado com os fatos. O autor, com o tempo, distanciou-se do modelo tradicional de autobiografia, ao, por exemplo, desarticular as cronologias, mesclar as vozes narrativas, deslocar o ‘eu’ para a terceira pessoa ou desconstruir o efeito de realidade (ARFUCH, 2010, p.105). Todos esses elementos colaboram para uma nova percepção sobre os textos de caráter autobiográfico.

#### 2.4 O escritor multimídia

A cultura de exploração da autoimagem imposta pela mídia, por meio da supervalorização dos indivíduos, suas histórias pessoais e intimidades em programas de televisão, como os *reality shows*, em *blogs* (diários virtuais) e portais da internet, ou ainda em revistas cujo foco informativo está restrito à vida das celebridades, acabou por criar um interesse crescente pelo espaço privado.

Progressivamente, a fronteira entre o particular e o público tornou-se cada vez mais tênue ou até mesmo indistinta. Essa exposição da individualidade também se faz refletir na literatura contemporânea, que vive sob forte influência dos meios de comunicação e da evidenciação exacerbada da subjetividade.

O avanço irrefreável da midiaticização ofereceu um cenário privilegiado para a afirmação dessa tendência [produção e publicação de literatura autoficcional], contribuindo para uma complexa trama de intersubjetividades, em que a superposição do privado sobre o público, do *gossip* – e mais recentemente do *reality show* – à política, excede todo o limite de visibilidade. (ARFUCH, 2010, p. 37)

Diante desse panorama, a figura do autor torna-se um importante artifício literário, pois a autoficcionalização passa a ser um recurso recorrente dos escritores contemporâneos, ou seja, o autor, cuja “morte” havia sido anunciada por Roland Barthes (1988, p. 70), regressa de uma forma bastante explícita e intensa. O número de narrativas dispostas a confundir o leitor com uma mistura de experiência pessoal, fatos biográficos e ficção cresce cada vez

mais, na mesma medida em que também se eleva a procura por textos e obras artísticas baseadas ou inspiradas em fatos reais.

A percepção de que a escrita (auto)biográfica é fundamentada pela retrospectiva dessa vida é relativizada devido à potência e às interferências dos meios de comunicação atuais. Em virtude da exacerbação da exposição na mídia, o imediatismo passa a ser uma característica pertinente à escritura e ao estudo desses textos. A rememoração começa a articular-se muito mais com o presente recente do que com o passado.

Essa rememoração, compartilhada por ambos os interlocutores e cujo resultado, na edição visual ou escrita, chega sem muita demora ao receptor – a imediaticidade é um dos traços do gênero –, é qualitativamente diferente: não se tratará de “saldar” – ou salvar – o passado, mas de articulá-lo, de modo vívido, à mais imediata atualidade, à experiência *fazendo-se sob seus olhos*, à maneira do teatro. O que está sempre em jogo no encontro, sobretudo com personagens célebres, não é tanto “a história”, mas uma atualização da história, um *plus*, uma nova e última palavra que venha ressignificar o já conhecido. (ARFUCH, 2010, p. 194)

O autor contemporâneo está inserido numa sociedade excessivamente midiática e, por isso, para sobreviver como tal, tem quase por necessidade o dever de transformar sua imagem numa espécie de marca registrada: atua como divulgador do seu próprio trabalho, concede entrevistas, inventa histórias e cria fábulas de si mesmo. Com isso, distancia-se daquele autor do passado, estático e imutável, que existia para os seus leitores somente através do livro, sem que qualquer interação fosse possível entre os dois.

(...) de 30 anos pra cá, a nova mídia tornou de fato possível organizar sistematicamente esse tipo de encontro ou, antes, seu simulacro. Simulacro cujo fascínio é difícil evitar hoje em dia: se cruzo na rua, com um autor que vi recentemente em “Apostrophes”, não só o reconheço, mas tenho a impressão de que ele também vai me reconhecer... (LEJEUNE, 2008, p: 194).

Em consequência disso, o extratexto e suas referências passam a disputar com o próprio texto a atenção do leitor. Portanto, um estudo apenas imanente da obra literária contemporânea não seria capaz de abarcar as inúmeras possibilidades desta, justamente por descartar de sua perspectiva os elementos que permeiam a criação literária atual.

É necessário ainda ressaltar que o autor midiático é diferente do autor de outrora – do autor descrito e condenado à morte por Barthes. Enquanto, neste último buscava-se encontrar o sentido e a verdade do texto, no autor contemporâneo essa verdade não existe ou pelo menos é questionada a todo instante. Desse questionamento, surge talvez uma performance literária na qual vida e obra se confundem constantemente. Na contemporaneidade, o autor

não detém o sentido de sua obra. Não se trata mais de um sujeito uno e indivisível, e sim múltiplo, fragmentado e inconstante. Uma inconstância que impossibilita a definição desse sujeito e, conseqüentemente, dos limites entre as acepções de realidade e ficção na obra literária.

## 2.5 Um autor ator: uma *performance*

Tento fugir da história pessoal, às vezes a utilizo como experiência para um novo personagem, mas sempre percebo que, num determinado ponto, estou misturado, bem misturado. Às vezes, enquanto estou fazendo a obra, não percebo isso. Mas percebo depois, na publicação, quando começo a identificar alguns aspectos com minha história. Tem uma coisa que eu adoro: identificar de onde veio cada peça daquela estória na minha história. Às vezes consigo perceber um caco, que se junta com outro, e com outro, e me surpreendo com a origem das experiências. Gosto também de criar metáforas para certas situações. Minha mulher insistia para que eu escrevesse minha biografia, mas não posso, pois colocaria muita gente em julgamento, e não quero isso. Acho que, de alguma forma, eu já o faço de forma dissimulada. Meu trabalho é muito verdadeiro. (MUTARELLI, 2008b, p. 173)

A encenação, no texto e nas demais mídias, implode quaisquer certezas e parâmetros no que diz respeito à confiabilidade narrativa. O real aqui não pode ser visto como um referente – um fiador do texto que ratifique a veracidade do narrado. Pelo contrário, precisa ser entendido como matéria-prima ou massa de modelar que vai sendo transformada até adquirir a forma (estética) desejada pelo autor. A biografia alimenta-se da ficção, e vice-versa. Essa é a marca – a ambiguidade – da autoficção.

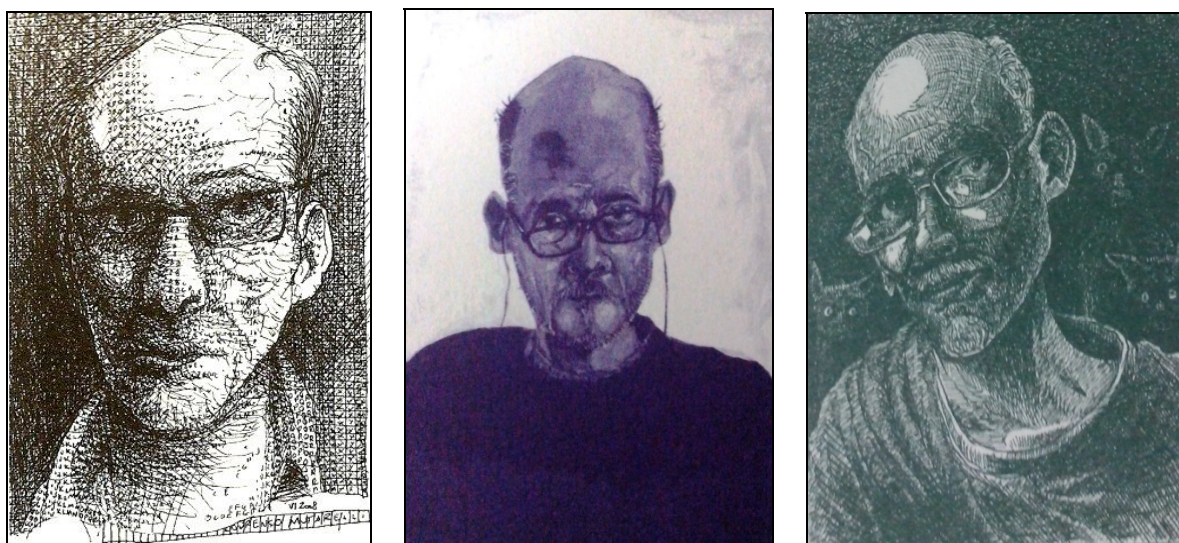
Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção, não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim ‘a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz.’ Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um “ser” pleno, senão que é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na “vida mesma”. (KLINGER, 2012, p. 50)

Num texto literário autoficcional, a verdade dos fatos torna-se desimportante diante do jogo de cena criado pelo autor. Em quais referências extratextuais a respeito da vida e obra de um autor podemos confiar? Uma entrevista é sempre sincera? Ou um discurso pode ser escrito, reescrito, decorado e até mesmo ensaiado? Talvez não seja preciso, muito menos aconselhado, empreender uma busca pela resposta sobre onde termina e começa a ficção quando nos referimos a um autor. Faz-se necessário apenas termos em mente que o conceito

de verdade é muito fluido e quase sempre questionável. Segundo Arfuch (ARFUCH, 2010, 191), o entrevistado desliza da “pessoa ao personagem” no momento que passa ocupar a posição de entrevistado.

Lourenço Mutarelli, talvez ciente dessa duplicidade e aproveitando-se das possibilidades de significações que ela proporciona, constantemente, ao fim de seus romances, nos apresenta autorretratos, revelando, assim, faces de um escritor-personagem, como podemos observar a seguir:

Figura 6 - Autorretratos

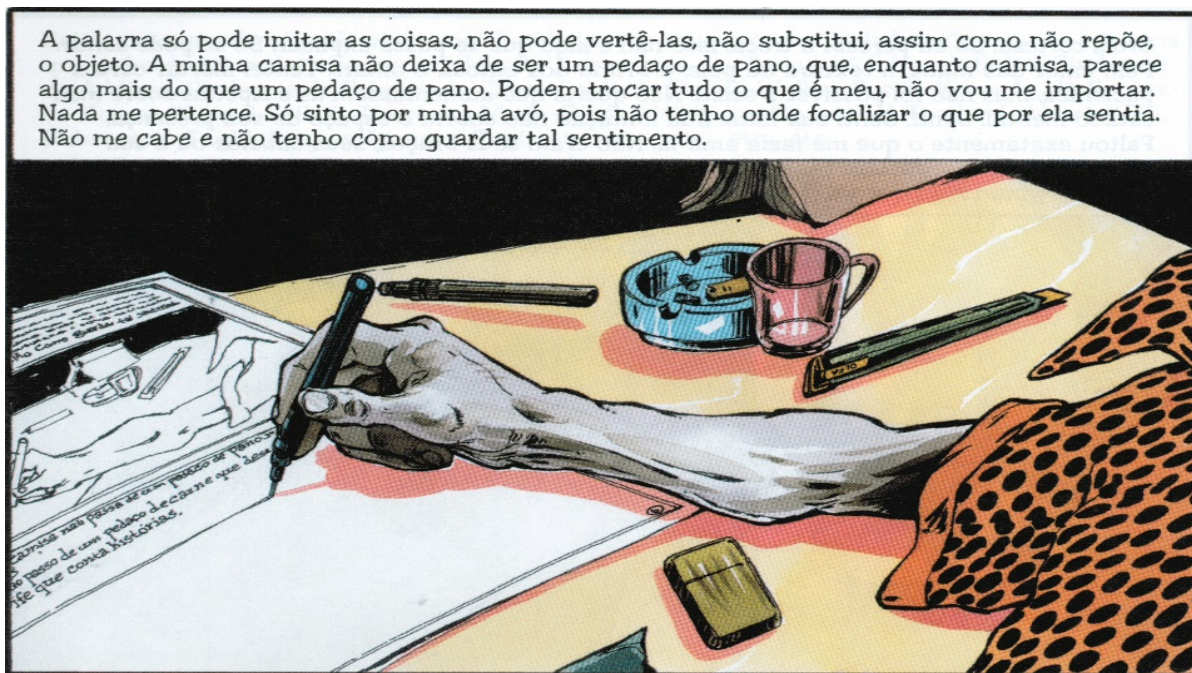


(a) (b) (c)  
 Legenda: (a) Autorretrato em *A arte de produzir efeito sem causa*; (b) Autorretrato em *Nada me faltará*; (c) Autorretrato em *Miguel e os demônios*.

Fonte: (a) MUTARELLI, 2008a; (b) MUTARELLI, 2010; (c) MUTARELLI, 2009.

A cada novo romance publicado, é inevitável que Mutarelli construa ou reafirme discursiva e imageticamente uma imagem de si. Segundo Eurídice Figueiredo (2013, p. 24): “A escrita autobiográfica tem seu correspondente na pintura através do autorretrato. Todos os grandes pintores o praticaram, assim como muitos se colocaram na tela enquanto pintavam como no célebre quadro *As meninas*, de Velasquez.” Não é diferente com Lourenço Mutarelli, que, na história *Estampa Forjada* (Mundo Pet), representa-se no ato da criação da própria narrativa, num jogo metaficcional:

Figura 7 – Autorrepresentação



Fonte: MUTARELLI, p. 16. 2004b.

Neste subcapítulo, utilizaremos, como material de análise, alguns trechos de entrevistas concedidas por Lourenço Mutarelli, juntamente com imagens e trechos de sua obra. A partir das respostas, será investigada a tentativa consciente do autor em colaborar para a criação de uma imagem de escritor que alimenta a sua literatura e arte gráfica com traumas sofridos no passado.

A minha primeira *graphic novel*, *Transsubstanciação* (1991), é um trabalho totalmente terapêutico. Estava em depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos, estava há três meses deitado no mesmo lugar e era carregado pelos meus pais três vezes por semana para o psiquiatra. Quando consegui melhorar, comecei a fazer esse trabalho, que foi muito terapêutico. A partir daí, fiz dez anos de psicanálise freudiana e tomo medicação há muitos anos. Já fui diagnosticado como bipolar, mas, meu atual psiquiatra não tem certeza disso, portanto venho me medicando somente com antidepressivos e tranquilizantes. Costumo dizer que meu trabalho é um mergulho. (MUTARELLI, p. 170, 2008b)

Os ataques de pânico e os traumas sofridos pelo autor em sua juventude reverberam na literatura e nos quadrinhos de forma recorrente. Uma galeria de personagens em crise e marcados por distúrbios mentais percorre toda a sua obra. A título de exemplificação, peguemos alguns dos seus romances e protagonistas: em *O cheiro do ralo*, um homem que negocia e acumula objetos usados, subitamente, decide romper seu noivado, apaixona-se pela bunda de uma garçonete e desenvolve uma obsessão pelo cheiro do ralo quebrado do banheiro

de seu galpão; em *O natimorto*, um agente de talentos divorcia-se e decide enclausurar-se num quarto de hotel, indefinidamente, em companhia de uma cantora lírica; *Jesus Kid* apresenta um protagonista escritor Eugênio com dupla personalidade: Jesus Kid, o personagem dos romances *Western* escritos por ele; no livro *A arte de produzir efeito sem causa*, o protagonista flagra uma traição da esposa com o amigo do filho, abandona o emprego e volta a morar com o pai, quando começa a receber caixas contendo mensagens misteriosas, com menção ao escritor William Borroughs, e torna-se obcecado por decifrá-las.

O autor, em entrevista concedida à revista *O Grito*, confirma a predileção por personagens perturbados ou instáveis. Revela inspirar-se em muitas leituras sobre o assunto e em alguns casos que ocorreram consigo e seus familiares:

Todos os meus personagens têm problemas. Tem uma história minha do *Mundo Pet*, onde eu tento rastrear todos os esquizofrênicos do lado materno da minha família: meu irmão tem problema, eu tenho problema. É muito parte da minha vida, e eu sempre li muito sobre o assunto, e às vezes tem uns distúrbios muito interessantes pra estruturar um personagem ou refletir. (MUTARELLI, 2008c)

De todos os personagens protagonistas enumerados anteriormente, o mais representativo é Eugênio – o personagem-escritor de *Jesus Kid* –, devido a sua dupla personalidade, ou seja, inúmeras vezes o personagem título dos livros de Eugênio assume as suas ações. Como Jesus Kid tem a confiança e a autoestima que faltam em Eugênio, quando necessário, o escritor evoca o personagem, sendo tomado por ele. Aqui temos uma possível parábola do escritor como duplo. Mutarelli, neste livro sobre a escritura de um livro, parece por em evidência o constante espelhamento que existe entre as histórias e quem as conta. Como distinguir um do outro?

Não consigo respirar. Abro a boca buscando ar. Transpiro. Tremo. O lugar me oprime, estou parado na porta do restaurante. Licença, um homem atrás de mim diz. Dou passagem, ele entra. Meu coração bate desorientado. Acho que vou ter um enfarte, ou um derrame. Tomo um comprimido amarelo. Procuo me concentrar. Penso nos trinta mil. Peso minhas dívidas. Preciso entrar. Penso em Jesus. Evoco Jesus Kid. Jesus ajeita o chapéu de forma a esconder os olhos. Jesus Kid entra. Jesus Kid é frio. Caminha pelo suntuoso restaurante. Nada o intimida. Jesus Kid não tem medo de nada. Jesus caminha pelo restaurante. Não está tranquilo porque sempre está alerta. Todas as pessoas no restaurante são bonitas e saudáveis. Todos no recinto possuem pelo menos trinta e dois dentes. Brancos. Eu sou feio. Meus dentes são amarelos. Jesus Kid tem o rosto marcado e uma beleza agressiva. Procuo esconder meu desconforto. Jesus Kid nunca demonstra emoção. Seu rosto é sempre igual. Jesus só ri quando morre ou quando mata. Como nunca morreu, até hoje só sorriu quando matou. Jesus faz um delicado carinho em sua Smith & Wesson cabo de madrepérola. Agora sorri por mim. Procuo os dois idiotas. O restaurante está cheio. É hora do almoço. Todos são belos e bem sucedidos. (MUTARELLI, 2004a, p.12)



Lourenço Mutarelli escreveu este livro por encomenda do cineasta Heitor Dhalia. A proposta inicial – nunca colocada em prática – seria a produção de um longa-metragem de baixo orçamento a partir da obra. O espelhamento entre criador e obra tem início quando descobrimos que, de modo semelhante a Mutarelli, o protagonista do livro, um escritor, é contratado por dois produtores de cinema para escrever um livro que será transformado em roteiro. O tema deverá ser necessariamente “a história de um escritor, seu processo criativo, suas dificuldades e sua dor. A dor da criação.” (MUTARELLI, 2004a, p. 17). A história, porém, deve ser repleta de ação, mantendo a atmosfera dos romances de faroeste publicados por Eugênio, e, ao mesmo tempo, retratar a experiência do escritor durante o processo de criação. Para isso, ele deverá ficar três meses inteiros isolado num hotel. Ao fim da narrativa, descobrimos que o diário mantido por Eugênio – o relato de suas experiências de isolamento no hotel – transforma-se no livro encomendado e, conseqüentemente, no romance que lemos.

Jesus Kid, o caubói dos 28 romances de banca de jornal escritos por Eugênio, estaria totalmente deslocado do espaço no qual este último é obrigado a inserir o seu “relato de experiência”. A incompatibilidade do personagem com o cenário e a sinopse é resolvida de uma forma simples: com ficção. O relato biográfico encomendado, de certa forma, impôs uma vazão ficcional. A saída encontrada foi criar um duplo do escritor (no romance apresentado como um distúrbio “real”). Conclui-se, então, que o enredo do romance *Jesus Kid* poderia ser chamado de uma autoficção dentro da ficção. Uma trama na qual a vida e a obra de um escritor misturam-se de tal forma que a distinção entre este e seu personagem não mais exista.

Vida e obra também se confundem no romance real. O prefácio de Heitor Dhalia e a nota de Lourenço Mutarelli, que antecedem a narrativa de *Jesus Kid*, conferem também ao romance um caráter autoficcional, ao criarem diversos pontos em comum entre o autor empírico e Eugênio – o personagem-escritor. Segundo o prefácio, o personagem Eugênio é o alter-ego de Mutarelli e, ao mesmo tempo, uma auto-ironia.

O escritor, então, poderíamos dizer, quando se expõe ou quando entrevistado, torna-se, assim como num romance, um escritor-personagem. Muitas vezes um desdobramento da ficção e ideias de sua obra, ou pelo menos um retrato em constante construção e desconstrução. Nunca pronto. Trata-se de uma imagem transitória, que vai sendo reelaborada a cada entrevista, num diálogo pautado por repetições, que, aos poucos, vão realçando e também reinventando a imagem que construímos.

Vou contar exemplos do que eu acredito serem verdades. Meu pai era delegado de polícia, um artista frustrado, fazia teatro, desenhava e pintava, mas não conseguiu nada com isso e entrou para a polícia, tornando-se um homem muito violento. Eu apanhava quase diariamente e a razão de eu apanhar era o fato de ter uma irmã mais velha e um irmão mais novo. Um exemplo clássico foi quando meu irmão subiu no beliche, junto com meu primo, e pulava na cama da minha irmã, e eu fiquei do lado do meu pai porque eles iam quebrar a cama e eu não queria apanhar. Eles quebraram a cama e meu pai ficou muito furioso. Ele me chamou e disse que precisava bater em alguém porque estava muito nervoso por terem quebrado a cama, mas que não poderia bater no meu primo e nem no meu irmão, por ser muito pequeno, e que então iria bater em mim. Pediu para que as pessoas saíssem de dentro do quarto e me espancou de tal forma que fiquei uma semana sem conseguir andar direito. Uma outra era a de que ele não podia bater na minha irmã, porque era mulher, e ele não iria aguentar. Então, um personagem meu diz uma vez que a vida sabe bater e que ele aprendeu a apanhar. E foi isso, eu aprendi a apanhar. A nossa relação melhorou muito com o tempo, mas eu tive episódios assim, por exemplo: quando tinha dezessete anos, ele me ligou para que eu fosse para delegacia com uma desculpa qualquer, e, na verdade, era para que eu assistisse a uma sessão de tortura. Ele entrou com dez policiais, me apresentou uma pessoa e falou que aquele era um homem inocente e que ia me mostrar como se transforma um inocente em culpado. Eles tinham perdido um prisioneiro que precisavam entregar e levaram esse outro para lá...Dava para ouvir uma música do Black Sabbath, que eu já havia escutado em casa e meu pai associou com tortura; eu tinha respondido que não tinha nada a ver, porque tinha muita gente rindo... - a música termina com uma pessoa chorando e muitas outras rindo. Mas aí ouvi a música lá dentro! Tive que ter uma força absurda para... Era tortura mesmo... e durou até a pessoa se converter em culpado para eles. Então, sempre convivi com esse tipo de peso. Era uma pessoa que eu amava, era meu pai. Tive que tentar lidar com essas coisas e acho que consegui. A terapia me ajudou muito. (MUTARELLI, p. 172, 2008b)

“Vou contar exemplos do que acredito ser verdade”. A frase destacada do trecho de entrevista acima é bastante esclarecedora e reafirma a ideia de que as entrevistas concedidas pelos escritores devem ser compreendidas como narrativas não muito distintas do texto ficcional. Isso porque, Lourenço Mutarelli, além de relatar a difícil convivência com o seu pai e como essa relação é marcada pela violência, faz questão de mencionar que essas experiências deslizam para a sua obra: “Então, um personagem meu diz uma vez que a vida sabe bater e que ele aprendeu a apanhar”. Com isso, devemos questionar se a verdade que ele diz acreditar é realmente pessoal ou uma apropriação das vivências que o autor construiu para os seus personagens. Como se o escritor pretendesse, nas entrevistas, reforçar a imagem de si construída nos romances.

No romance *O natimorto*, o protagonista – nomeado apenas como O Agente – desenvolve uma espécie de aversão ao mundo e coloca-se na condição de prisioneiro de um quarto de hotel. Lourenço Mutarelli, em mais de uma entrevista, confessa ter vivido uma “depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos, estava há três meses deitado no mesmo lugar”. O termo agorafobia pode ser descrito como o medo de espaços abertos, ou seja, o autor escolheu para o seu personagem a mesma fobia que

experimentou anos atrás. No trecho abaixo, narrado em prosa poética, o personagem O Agente descreve como se dão tais ataques:

Dor no estômago  
e pequenas luzes  
cintilam  
diante de meus olhos.  
Eu conheço essas luzes:  
São advertências.  
Enxaqueca.  
Conheço a sequência.  
Primeiro, a luz,  
Depois, a dor.  
Isso prenuncia  
Os ataques. (MUTARELLI, 2004c, p. 79)

Júnior, o protagonista de *A arte de produzir efeito sem causa*, também sofre com os ataques de pânico, ao passar por situações de estresse ou ansiedade extrema:

Atinge o limiar convulsivo. Os músculos se contraem. O corpo parece querer voltar para dentro. Não para o útero, mas para si mesmo. Não consegue firmar a cabeça. O pescoço provoca um movimento involuntário e contínuo. A visão fica turva. Não sente as pernas. Cai. Tudo some. Um novo ataque o protege da realidade. (MUTARELLI, 2008a, p. 20)

Essas espécies de biografemas inseridos ao longo dos romances denotam uma tendência à exposição, relativizada pela utilização do gênero romanesco. O autor ator coloca-se em cena após a abertura das cortinas, mas não é o seu rosto que vemos no palco, e sim uma máscara. Um objeto que, embora se apresente contraditório a toda exposição à qual o escritor se submete, não poderia deixar de existir, pois, sem a máscara, não há jogo, nem encenação. Não há *performance*, apenas o depoimento e os fatos como verdades últimas. E, assim, não há literatura que sobreviva.

E a literatura sobrevive na obra de Mutarelli e também nas adaptações filmicas advindas dela. Numa cena bastante emblemática do filme *Natimorto* – obra em que o escritor atua no papel do protagonista –, ele se coloca em posição fetal, no chão, com o corpo coberto de insetos e vermes. De imediato, para quem conhece a biografia de Mutarelli, a imagem reproduzida na tela remeteria apenas ao isolamento e aos ataques de pânico, em decorrência da agorafobia desenvolvida pelo autor no passado, e com os quais os personagens do livro e do filme também precisam lidar. O biográfico, contudo, não é o único elemento que compõe as narrativas do escritor, e nem poderíamos nomeá-lo como o mais importante. A simbólica

cena em muito faz lembrar a antológica obra de um escritor referência para Lourenço Mutarelli: *A metamorfose*, de Franz Kafka.

Figura 8 – *Performance* de Lourenço Mutarelli em *Natimorto*



Fonte: *Natimorto*, Heitor Dhália, 2011.

O que vemos, portanto, na imagem acima não é mera reprodução estético-simbólica das crises e distúrbios mentais experimentados pelo escritor-personagem. A narrativa de *O natimorto* e sua adaptação fílmica têm diversos pontos de contato com a clássica obra de Kafka, sendo os principais o isolamento dos personagens protagonistas num quarto e a metamorfose destes em figuras monstruosas: a de Gregor, literal; e a do Agente, psicológica. Além disso, ambos tornam-se parasitas e dependentes. Um depende da família, por ser vítima de um exílio forçado por sua condição; o outro autoexila-se numa atitude misantrópica, tendo como único vínculo afetivo uma mulher que acabara de conhecer. Com isso, percebemos que *O natimorto* e sua adaptação podem ser lidos em diálogo com a obra de Franz Kafka, ou, ao mesmo tempo, como narrativas que flertam com o gênero biográfico.

## 2.6 Os quadrinhos e a escrita de si: experiência, memória e ficção na obra gráfica de Lourenço Mutarelli

Olá, Meu nome é Lourenço. Faço histórias em quadrinhos. Quando me convidaram para participar desta revista, pensei em escolher um dentre os inúmeros argumentos que guardo no meu caderno de notas. Por mais estranho que possa parecer, a história que aqui apresento não faz parte dessa casta. Não é a melhor ou a mais bela, e nem sinto alguma preferência por ela. Eu a conto, pois ela urge, se faz urgente. Eu preciso torná-la pública, mesmo conhecendo o risco que corro. Preciso que alguém me escute e, se possível, em mim acredite. Ela teve início há exatos 45 dias, fruto de um hábito quase rotineiro... De quinze em quinze dias, vou visitar minha avó no asilo... (MUTARELLI, 2004b, p.11)

No trecho acima, retirado da história *Estampa Forjada* – uma das doze que compõem a revista em quadrinhos *Mundo Pet* –, Lourenço Mutarelli confere um tom biográfico à sua narrativa, muito semelhante ao que chamaríamos de testemunho ou confissão. O autor chega a anunciar através de uma nota no início da obra que esta e mais outras três histórias, que ali são narradas, são autobiográficas: *Meu Primeiro Amor*, *Dor Ancestral* e *Dossiê Stick Note*.

Um leitor desavisado, ou menos desconfiado, poderia simplesmente interpretar a aparente exposição como verdade factual. Porém, em textos cujo ato de narrar se concentra na reprodução inteiriça ou fragmentária de uma vida, o real e a ficção acabam sempre por ser confundir. O que dificulta qualquer certeza ou conclusão, que não sejam fluidas ou provisórias, sobre o tipo de texto que temos perante os olhos. Definir é um ato natural do homem, um ato de apropriação que implica em desvelar o que não é conhecido, nominando-o. Mas, e quanto ao que poderia ser chamado de narrativa híbrida?

Como definir o transitório e estudar textos que mesclam historiografia à imaginação? Trata-se de um objeto que dificulta uma definição mais rígida, por apresentar-se de formas múltiplas, em comunhão com elementos aparentemente incompatíveis. A partir dessa ideia de indefinição e de gênero limítrofe, as narrativas de si serão pensadas, procurando sempre nortear esse pensamento com a obra gráfica do escritor Lourenço Mutarelli.

Figura 9 – Réquiem: autor e personagem



(a)

(b)

Legenda: (a) página 11 da revista em quadrinhos *Réquiem*; (b) página 12 da revista em quadrinhos *Réquiem*; Fonte: MUTARELLI, 1998, p.11-12.

Na figura acima, estão destacadas duas páginas da revista *Réquiem*, elaborada a partir de lembranças pessoais do autor e também uma homenagem póstuma a seu amigo Leonardo Bentacour. Os eventos narrados ocorreram basicamente em dois aniversários do escritor. No primeiro deles, datado do dia 18 de abril de 1988, Mutarelli é vítima de um trote violento – um aparente assalto –, que, na verdade, não passava de um pretexto para levá-lo até uma festa surpresa. A experiência foi traumática para o escritor e, mais tarde, o levaria à síndrome do pânico.

É possível interpretar a incorporação da fotografia (figura 9 b) – um produto extratexto – à história como um elemento destabilizador desta enquanto ficção, pois a imagem do personagem (figura 9 a), até então, estava vinculada ao desenho elaborado pelo autor, ao campo do não real. Ao virar da página, ocorre uma ruptura e a imagem fotográfica de Lourenço Mutarelli surge. Embora, a priori, pareça uma simples evidência referencial para corroborar com o testemunho, a fotografia do autor poderia desempenhar uma outra função,

oposta e determinante: destacar a artificialidade da escrita (auto)biográfica, ressaltando o distanciamento entre o narrar e o viver.

Em entrevista concedida à Revista *Ide: psicanálise e cultura*, Lourenço Mutarelli relata as consequências do episódio abordado em *Réquiem* e como os quadrinhos o ajudaram a lidar com as crises:

A minha primeira *graphic novel*, *Transsubstanciação* (1991), é um trabalho totalmente terapêutico. Estava em depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos, estava há três meses deitado no mesmo lugar e era carregado pelos meus pais três vezes por semana para o psiquiatra. Quando consegui melhorar, comecei a fazer esse trabalho, que foi muito terapêutico. A partir daí, fiz dez anos de psicanálise freudiana e tomo medicação há muitos anos. Já fui diagnosticado como bipolar, mas, meu atual psiquiatra não tem certeza disso, portanto venho me medicando somente com antidepressivos e tranquilizantes. Costumo dizer que meu trabalho é um mergulho. (MUTARELLI, p. 170, 2008b)

Segundo Wander Melo Miranda (1992, p.31), “parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsione ou justifique”. Luciana Hidalgo (2013b), pós-doutora em autoficção pela Universidade Sorbonne Nouvelle, ao se interrogar a respeito das narrativas marcadas por eventos traumáticos ou pelo luto necessitarem do ficcional, utiliza uma afirmação da escritora Chloé Delaume sobre a autoficção: é “uma negociação da dor”. A estudiosa ainda prossegue sua análise: “Isso porque o exercício da ficção traria à tona um segundo eu, obrigado a conviver com o primeiro, o primordial, em fragmentos.”.

Figura 10 – A ficção e a dor



Fonte: MUTARELLI, p. 16. 2004b.

Negociar a dor tendo como mediador a ficção – um segundo olhar menos parcial, mas ainda contaminado pela subjetividade do primeiro. É possível aplicar esse entendimento à narrativa e às imagens de Mutarelli, mais especificamente às histórias *Estampa Forjada*, *Dor Ancestral* e *Réquiem*: narrativa na qual a fotografia do autor se confunde e, ao mesmo tempo, confronta o personagem-narrador desenhado. Seria, portanto, uma tentativa de recompor-se, de redimensionar e manifestar essa incongruência do eu, refazendo o percurso gerador da pulsão por esse tipo de narrativa.

(...) por que o autor que escreve a partir de uma situação-limite – geralmente marcada pela violência, pelo esgarçamento da dialética vida-morte – recorre à ficção ao voltar à vida “normal”? Por que, num dado momento, o puro depoimento não basta? Talvez porque o caráter extraordinário de uma experiência radical apague as fronteiras socialmente estabelecidas entre a ideia de verdade e de ficção, entre o eu racional e seu corpo aprisionado ou torturado. Resta ao eu sobrevivente o exercício de narrar (resistir?) como seu corpo administra a situação-limite – uma vivência que por vezes adquire traços quase ficcionais, dado o seu absurdo. (HIDALGO, 2013a, p. 230)

Lucimar Ribeiro Mutarelli, professora de História da Arte, escritora e esposa do autor, analisa, no posfácio de *Mundo Pet*, a obra do marido também sob o viés da dor. Para ela, a arte funciona como salvação e cura para Lourenço Mutarelli, um antídoto para o sofrimento:

(Lourenço) Escreve porque precisa. Escreve porque não consegue não escrever. Ao contrário de muitos autores que sofrem do mal da falta de inspiração, Lourenço é acometido por um mal talvez maior. Neste álbum Lourenço se oferece em sacrifício, abre as feridas e nos entrega o vinagre para que possamos amaciá-lo, mas quem sente a dor não é ele. A dor passa a ser nossa.

Mutarelli em suas negras palavras.

Suas histórias que saem de forma mais fácil do que sua respiração. Lourenço nos leva a passear em seu mundo de dor e tristeza tão profundos que não sabemos mais achar o caminho de volta. (...)

Lourenço tem muita história pra contar, só assim ele se cura, se preserva, nos contamina. Lourenço não quer provar nada. Gosta de contar histórias. A mim cabe ouvi-las e ajudar a sangrá-las.

Quero que Lourenço verta sempre este sangue. Sangrando, Lourenço faz com que eu também ache o meu outro na multidão. (MUTARELLI, 2004b, p. 111)

A pergunta levantada por Luciana Hidalgo – “Por que, num dado momento, o puro depoimento não basta?” – pode ser ainda melhor esclarecida, se pensarmos no conceito de identidade proposto por Zygmunt Bauman (2005, p. 21-22):

Sim, de fato a “identidade” só nos é revelada como a algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um “objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta.



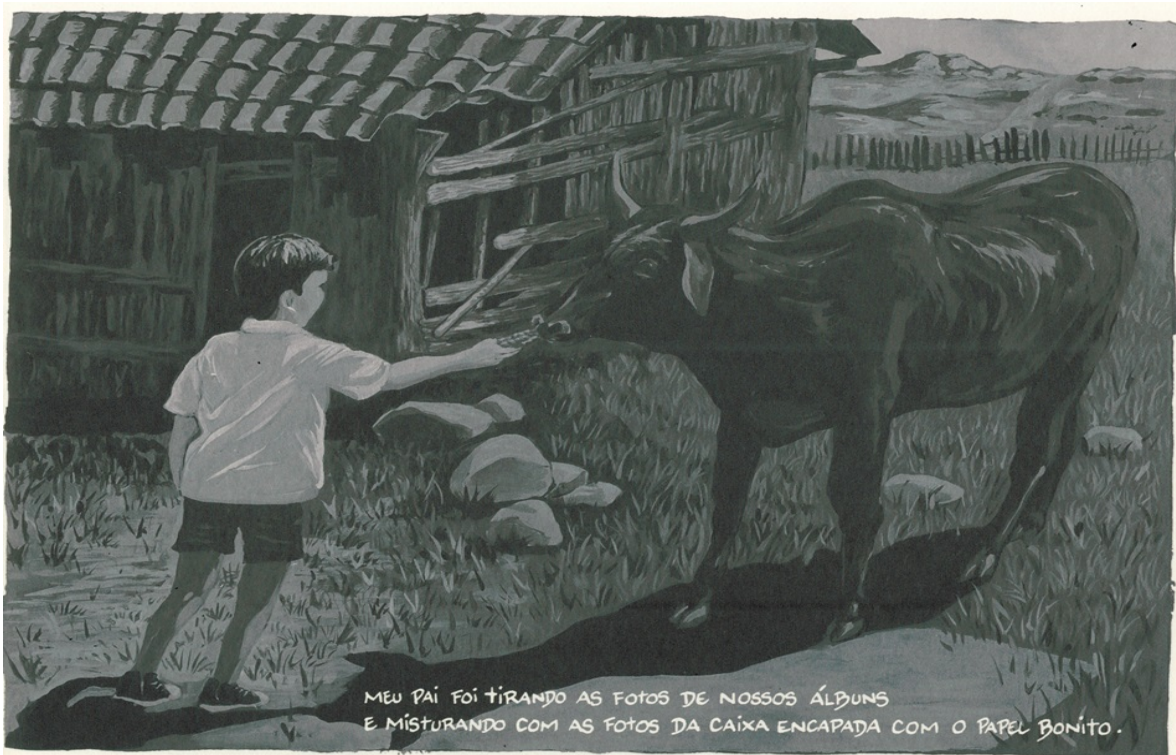
A noção de identidade, para o teórico, estaria muito mais próxima do discurso ficcional, da invenção. Incurreríamos num inequívoco engano ao pensarmos o sujeito contemporâneo como uma imagem fixa e bem delineada. A identidade se constrói dialogicamente e está sempre por se fazer. Pensando dessa forma, torna-se muito compreensível a opção pela literatura em detrimento da simplicidade do testemunho, pois a construção e a inventividade do texto estariam no mesmo plano da incessante elaboração e busca por uma identidade.

Não há como delimitar precisamente as causas e os caminhos possíveis de uma obra pautada pela escrita de si, porém negar a recorrência desse fenômeno literário cada vez mais frequente – um hibridismo que se apropria da ficção e da história pessoal – é desconsiderar uma tendência do escritor contemporâneo à exposição, à representação e à criação de uma *persona* que extrapola os limites textuais:

Se não há conclusões definitivas, ao menos algumas questões podem iluminar novos caminhos de reflexão: talvez, para alguns autores, o termo “autoficção”, por si só, ajude a amalgamar os mais diversos paradoxos contidos em narrativas que reúnem fatos reais e fictícios, desde que a literatura é literatura; talvez seja possível pensar ainda numa espécie de *autoficção-limite* como recurso extraordinário do *eu* submetido a condições em que o humano está em risco. Este *eu*, geralmente ameaçado pelo social, pelo coletivo, ao purgar no centro de uma situação-limite, passa a ignorar códigos da boa moral e do bom costume, colocando à prova a sua própria humanidade. Este *eu*, mais do que partido, fragmenta-se. Passa a se apresentar no plural: *eus-ficções*, aparentemente em busca da raiz ontológica desse somatório – e, no cerne dessa busca, desse *excesso* de si mesmo, em alguns casos, a autoficção de neologismo torna-se antídoto. (HIDALGO, 2013a, p.231)

*Quando meu pai encontrou o et fazia um dia quente*, embora não seja uma obra autoficcional, nem tenha Mutarelli como personagem, também se configura como uma narrativa que dialoga com a autoficção (figuras 11 e 12). O diálogo dá-se, por meio do pai do narrador, quando este, que tinha como passatempo colecionar fotos de desconhecidos numa caixa, resolve, no fim da vida, misturá-las às fotos da própria família, não conseguindo mais distinguir a sua história pessoal da história dos outros. Com isso, as imagens que compõem esta obra também são ressignificadas, visto que não há como o leitor identificar precisamente se estas são do álbum de família do narrador ou da caixa do pai. O mesmo acontece na autoficção, quando o autor mistura biografia e ficção, sem que consigamos delimitar onde começa e termina cada uma:

Figura 11 – O embaralhar das fotos



Fonte: (MUTARELLI, 2011b, não paginado)

Figura 12 – Misturando vidas



Fonte: (MUTARELLI, 2011b, não paginado)

O efeito produzido pelos textos autobiográficos ou autoficcionais é, sem dúvida, o objeto e o objetivo de estudo a ser priorizado: o mitificar-se independentemente do grau de veracidade ou invenção. Do leitor e da obra, espera-se mais do que um afogar-se na busca incessante por pistas e miudezas autorreferenciais. A obra precisa sobreviver ao jogo performático elaborado pelo autor e, ao mesmo tempo, alimentar-se dele. O escritor e quadrinista Lourenço Mutarelli não demonstra qualquer estranhamento, pelo contrário, age com naturalidade, ao lidar com perguntas sobre a presença de aspectos pessoais em suas obras de ficção. Ainda assim, o autor esclarece que não se trata de uma busca por experiências a serem ficcionalizadas, transparecendo uma aparente espontaneidade:

**ide:** Você acha que sua literatura pode ser considerada como uma obra mítica, no sentido de estar revestida por uma história pessoal?

**L. Mutarelli:** Tento fugir da história pessoal, às vezes a utilizo como experiência para um novo personagem, mas sempre percebo que, num determinado ponto, estou misturado, bem misturado. Às vezes, enquanto estou fazendo a obra, não percebo isso. Mas percebo depois, na publicação, quando começo a identificar alguns aspectos com minha história. Tem uma coisa que eu adoro: identificar de onde veio cada peça daquela estória na minha história. Às vezes consigo perceber um caco, que se junta com outro, e com outro, e me surpreendo com a origem das experiências. Gosto também de criar metáforas para certas situações. Minha mulher insistia para que eu escrevesse minha biografia, mas não posso, pois colocaria muita gente em julgamento, e não quero isso. Acho que, de alguma forma, eu já o faço de forma dissimulada. Meu trabalho é muito verdadeiro. (MUTARELLI, p. 173, 2008b)

Ao dizer que não pode escrever sua biografia, para logo depois confirmar que já a escreve em sua obra, de forma dissimulada, Mutarelli assume-se como um performático. Um discurso que em muito lembra uma afirmativa de Barthes no texto autoficcional *Roland Barthes por Roland Barthes*: “tudo o que aqui se diz deve ser considerado como dito por um personagem de romance”. (BARTHES, 1975, p.29) Ou seja, o autor transmuta-se metaforicamente num personagem de romance. O discurso do autor pessoa pública torna-se marcado pelo discurso do personagem literário, esmaecendo as fronteiras entre os dois.

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2012, p. 50)

Figura 13 – Uma história que não existe



Fonte: (MUTARELLI, 2006, p.106)

*Caixa de areia ou era dois em meu quintal* é indiscutivelmente a narrativa de maior incidência biográfica na obra de Lourenço Mutarelli. Nela, o autor procura refletir sobre a representação de si (figura 13) e da realidade, através de uma emulação do cotidiano familiar. Para isso, inclui personagens reais como a sua própria esposa (Lucimar Mutarelli), o filho (Francisco) e até mesmo o seu gato de estimação *Nanquim*. *Caixa de areia* utiliza-se reiteradamente de conceitos filosóficos e até mesmo de um dicionário de filosofia (MUTARELLI, 2006, p.84). As citações são diversas e muitas vezes diretas: Descartes, Platão e, mais enfaticamente, Schopenhauer na sua obra *O mundo como vontade e representação*:

Figura 14 – O passado: uma construção



Fonte: MUTARELLI, 2006, p. 105; 86.

A escolha do cotidiano como objeto de ficcionalização, portanto, não é gratuita. O foco no acontecimento, enquanto se realiza, é influência do pensamento de Schopenhauer e da ideia de que o real vincula-se ao tempo presente. Mais tarde, porém, autor parece conscientizar-se de que apreender numa obra a sua vida e a realidade, assim como são, é um empreendimento impossível. Não há como escrever sobre algo, muito menos sobre si, sem torná-lo inevitavelmente ficção:

Figura 15 – O real como representação



Fonte: MUTARELLI, 2006, p. 126.

*Dor Ancestral*, uma das histórias autobiográficas que compõem *Mundo Pet* (MUTARELLI, 2004b, p. 49), é dedicada à Sandra Mutarelli (mãe do autor). A narrativa possui um tom bastante intimista e sua estrutura aproxima-se do álbum de fotografias e da carta pessoal: uma correspondência póstuma destinada à falecida mãe e entremeadada por imagens elaboradas a partir de fotos de família. A mistura de gêneros da escrita de si na elaboração desta história e, principalmente, a emulação da correspondência pessoal impõem ao discurso um caráter dialógico, um se construir pelo outro e também uma presunção de resposta, ou pelo menos, uma busca por uma resposta. Para Pedro Galas Araújo (2011, p 21),

a carta “trabalha com a subjetivação do discurso e, ao mesmo tempo, com uma objetivação da alma – é um modo de se dirigir ao olhar do outro.”

Figura 16 – Ressignificação do álbum de fotografia



Fonte: MUTARELLI, 2004b, p. 53.

“A partir de velhas fotos e vagas lembranças busco uma síntese da sua história.(...) Mas minha mão só pode deformar ainda mais as coisas...” Esse trecho, que compõe o

primeiro quadro da figura 16, funciona como metáfora para a impossibilidade de o autor ser bem-sucedido no projeto de reconstrução de uma vida por meio da narração: seja da sua vida ou, como é o caso, da vida de sua mãe. A “mão”, ou seja, o artista – seja ele escritor, desenhista, cineasta etc. – penderá sempre para o ficcional, para a “deformação”. Uma recriação que sempre se distinguirá da vivência, não só por esta ser inapreensível, mas também por aquela ter uma característica, e por que não uma necessidade, de qualquer obra de arte: uma construção estética.

Lourenço Mutarelli, em *Dor Ancestral*, parece fazer uso das fotografias para retratar o que está ausente, o que nem mesmo a memória pode resgatar. Ele, então, ressignifica o ato de fotografar, que, a princípio, registra o que está diante da câmera. Uma procura por significação, por qualquer conexão do passado com a experiência vivida no presente.

Esta narrativa autoficcional em muito faz lembrar o relato de Roland Barthes (1984, p. 99), em *A Câmara Clara*, e sua busca, dentre as fotos de família, pelo “reencontro” com sua mãe, pouco tempo após o seu falecimento. O *punctum* seria o elemento que Barthes esperava emergir de alguma das fotografias, porém, conforme o conceito elaborado pelo próprio teórico, nem todas as imagens fotográficas são dotadas de *punctum*, que é designado por ele como um ponto na fotografia dotado de pujança e emoção. Barthes obteve sucesso, encontrando “a verdade da face que tinha amado” numa foto que retrata sua mãe ainda criança.

De modo similar ao teórico francês, Mutarelli parece empreender uma busca em sua narrativa gráfica *Dor Ancestral*: reconectar-se à sua mãe, ou de uma maneira mais abrangente, refazer o percurso de sua origem, e, através da ancestralidade, construir a sua história ou identidade. As fotografias do álbum familiar, contudo, talvez não sejam suficientes para que essa ausência seja preenchida, talvez lhes falte o *punctum*. E, então, é neste ponto que entra a ficção e a mão “deformadora” do artista: Lourenço Mutarelli recria, numa história em quadrinhos, um álbum de família com fotos que, agora desenhadas pelo artista, estão carregadas de emoção – algo semelhante a um *punctum* ficcional.

Em *Caixa de areia* (2006, p. 105), questiona-se se “o passado é o que nós lembramos”, na provável percepção de que a lembrança é uma reconstrução, está sempre em diálogo com presente que a rememora.

O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A

lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*. (SARLO, 2007, p.9-10)

Em “Estampa forjada”, Lourenço Mutarelli revela uma inquietação ou, em suas próprias palavras, uma urgência em contar uma história que ocorreu “há exatos 45 dias”. Essa proximidade entre a experiência vivida e o narrar é compartilhada por diversas obras e autores contemporâneos. A figura 14 e também a figura 17, ambas retiradas da história em quadrinhos *Caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*, reafirmam essa necessidade do autor de privilegiar o narrar simultâneo à experiência:

Figura 17 – Proposta do autor em *Caixa de areia ou eu era dois em meu quintal*



Fonte: MUTARELLI, 2006, p. 83.

Outro exemplo bastante representativo desse fenômeno é o projeto *Amores Expressos*, no qual uma editora propôs a alguns escritores viajarem para uma cidade pré-determinada por um mês e, terminado o período, escreverem um romance necessariamente versando sobre uma história de amor. Um dos escritores escolhidos para o projeto foi o próprio Mutarelli, que viajou para a cidade de Nova Iorque em 2007 e, enquanto durou a viagem, manteve, por imposição do projeto, um blog, no qual relatava suas impressões e experiências naquele lugar. O livro, até o momento, não foi publicado em consequência de discordâncias entre o autor e a editora, conforme o trecho em entrevista a seguir:



Eu acabo partindo de uma imagem. Às vezes, escrever um pequeno argumento acaba me travando. Foi o que aconteceu com o meu livro da Coleção Amores Expressos, que devia ter saído em 2010 e ainda estou devendo à editora. Na verdade, atrasou e depois a Companhia das Letras não gostou do material que eu entreguei e propôs alterações. Só que eu também não fiquei satisfeito com o que eles propuseram e estou pensando em escrever uma história diferente. (MUTARELLI. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/textos/77/a-narrativa-do-absurdo-252515-1.asp>>)

A partir do que já foi discutido, é possível perceber que a sociedade e a literatura contemporâneas voltam, recorrentemente, os seus olhares para o agora, para o hoje. A importância do percurso e do passado, aos poucos, cedeu lugar à representação do presente, do *ao vivo*. Como consequência, presenciamos produções em série de *reality shows* e programações em tempo real na internet e nos canais de televisão. O efeito do desenvolvimento dessas tecnologias capazes de registrar e difundir imagens em “tempo real” advém das características da sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, à medida que são criadas e usadas, as tecnologias potencializam esse “achatamento” do tempo e das distâncias.

Ou seja, o excesso de informação e o acesso desenfreado a ela relativizam os efeitos de percepção da ação do tempo: o novo torna-se velho como muita rapidez. Consequentemente, a sabedoria e a experiência cedem espaço à observação (curiosidade) e ao acúmulo de informação. Cria-se, portanto, uma sociedade “destituída” de passado, pois, se o que a move é a informação, esta se torna, em grande volume, inútil, na mesma velocidade com a qual é produzida. E, por conseguinte, tudo que não é novo passa a ser descartável ou, no mínimo, desprestigiado.

O passado, então, somente é incorporado ao presente num processo de “reciclagem” que poderá lhe atribuir novas formas e significados, atualizando-o aos olhos de quem vê:

Essa rememoração, compartilhada por ambos os interlocutores e cujo resultado, na edição visual ou escrita, chega sem muita demora ao receptor – a imediaticidade é um dos traços do gênero –, é qualitativamente diferente: não se tratará de “saldar” – ou salvar – o passado, mas de articulá-lo, de modo vívido, à mais imediata atualidade, à experiência *fazendo-se sob seus olhos*, à maneira do teatro. O que está sempre em jogo no encontro, sobretudo com personagens célebres, não é tanto “a história”, mas uma atualização da história, um *plus*, uma nova e última palavra que venha ressignificar o já conhecido. (ARFUCH, 2010, p. 194)

Conclui-se, portanto, que obras contemporâneas, como a de Lourenço Mutarelli, não estão dispostas a narrar uma vida: a vida do próprio escritor-narrador. Tal objetivo é, em si, demasiadamente presunçoso. A memória e sua natureza imprecisa e lacunar são o primeiro indicativo desta impossibilidade. É sabido, ainda, que esta vida que será narrada não poderá ser apreendida de forma determinada e plena. Não há um percurso linear a ser traçado, por

mais que o texto se apresente desta maneira. O que ocorre é uma articulação do “espaço de experiências” com os “horizontes de expectativa”: passado e futuro orientados por um tempo presente. A referencialidade deixa de ser a meta dessas narrativas e passa a ser um suplemento – uma característica comum e recorrente numa sociedade marcada pela exposição excessiva do indivíduo e sua subjetividade.

Pode-se perceber, então, que a escrita de si é a narrativa de uma vida possível do autor aliada à imaginação do mesmo. Uma vida que não poderemos conhecer, e tampouco o autor terá instrumentos para apresentá-la tal qual a forma como se deu, ou sequer pretende fazê-lo. Quando temos em mãos um texto (auto)biográfico, devemos percebê-lo não como um texto final e acabado de um homem narrando a sua história, mas sim como uma das muitas formas sob a qual aquela vida, ou parte dela, pode ser apresentada, sabendo, ainda e sempre, que nenhuma delas será plena e definitiva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que cinema e literatura sempre dialogaram estética e artisticamente ao longo do tempo; porém, a partir das últimas décadas do século XX, a chamada sétima arte passou a influenciar mais a literatura que a receber interferências diretas dos textos literários. Essa mudança de paradigma se deu, principalmente, pelo fato de os escritores contemporâneos receberem importantes influências da sociedade midiática, onde a imagem sempre presente, a velocidade das informações, as novas formas virtuais de relacionamento, entre outros aspectos, ditam comportamentos e hábitos que reverberam – consciente ou inconscientemente – em todas as formas de arte.

Por essa razão, os textos literários contemporâneos têm apresentado fortes influências do cinema, sobretudo, na maneira de contar as histórias, ao apresentar elementos imagéticos em suas narrativas, como ficou evidente na análise das obras de Lourenço Mutarelli, autor escolhido para o estudo das teorias e argumentos desta dissertação.

A partir da constatação de que a literatura contemporânea vem sofrendo influências profundas da linguagem cinematográfica em sua estética narrativa, não podemos mais afirmar que o filme, quando resultado de um roteiro adaptado, é inferior em relação à obra que o inspirou, sobretudo, porque tal produto sempre traz àquela uma nova perspectiva quanto aos aspectos temporais, estéticos, artísticos, narrativos etc., além de dar-lhe uma dimensão midiática que, enquanto obra literária, não obteve, pois, por fazer parte da cultura de massa, o filme sempre alcança mais público que o livro, salvo raras exceções.

Assim, ao se adaptar um texto literário para o cinema, cria-se algo que não podemos classificar como inferior ou superior, por se tratar de uma nova obra: um texto totalmente híbrido. Por possuir diversos elementos extratextuais e outros próprios da linguagem cinematográfica, o roteiro adaptado possui nuances narrativas que fornecem à obra original novos olhares; havendo, com isso, uma atualização desta e fazendo, inclusive, com que o espectador normalmente se interesse em conhecê-la.

Com isso, o próprio texto literário se renova, levando-se em consideração essas novas perspectivas trazidas pelo filme inspirado em sua narrativa. O espectador-leitor, por sua vez, tem um outro olhar ao entrar em contato com a obra literária, o que faz com que ocorram novas leituras, e estas gerem importantes e abrangentes discussões e debates acerca de ambas as obras: o filme, com o roteiro adaptado, e a obra literária que o inspirou.

Dessa maneira, podemos concluir que o roteiro adaptado, ou melhor, inspirado em determinado texto literário, não representa uma obra de significância menor por ser originário e não origem. Afinal, o próprio livro é resultado de diversas leituras que o antecederam, além das vivências do autor e de seus pontos de vista acerca do mundo, da vida, das pessoas que o cercam.

Por essa característica, principalmente, não há como determinarmos e/ou classificarmos a originalidade de uma obra, sendo impossível precisar quais foram todas as influências/vivências/leituras, ao longo do processo criativo do autor, que a inspiraram. E a impossibilidade desta determinação advém do fato de não vivermos em uma ilha, pois, todo o tempo, sofremos influências – diretas ou indiretas – do mundo e de tudo que nele há, sejam elas individuais, sociais, culturais, políticas, midiáticas, entre outras.

Ao analisarmos a obra de Mutarelli, isso se evidencia, pois vida pessoal e ficção se mesclam de forma tal, a ponto de não sabermos o limite entre uma e outra, transformando o gênero autobiográfico em algo totalmente ressignificado. Sabemos que a realidade não pode ser narrada de forma fiel, sobretudo, por ser fruto de algo tão contraditório e desleal quanto a memória. No entanto, o que ocorre na obra do citado autor é uma imersão tão intensa em eventos mencionados como “reais”, que o próprio já não os controla mais; tanto que, por diversas vezes, ao terminar o texto, reconhece características individuais em seus personagens, sem que, *a priori*, tivesse a intenção de inseri-las em tal contexto narrativo.

Podemos concluir, diante dessa afirmação feita por Mutarelli em uma de suas entrevistas, que a exposição pessoal exercida nos *media* de nossa sociedade é tão recorrente, que passou a ser um hábito inconsciente, ou seja, não percebemos o quanto expomos nossa vida pessoal e isso passou a ser tratado como algo completamente natural e amplamente incentivado, inclusive, nos programas exibidos em emissoras de TV de grande audiência pública, chamados *reality shows*.

Ademais dessa conclusão, podemos afirmar também a criação de uma *persona*: o autor passa a ser personagem de sua própria obra. Na cena literária contemporânea, observamos a presença do escritor, seja em programas de TV ou nos meios virtuais, por meio de *blogs*, *sites*, redes sociais; seja em bienais e feiras literárias, palestras em universidades e diversos eventos acadêmico-literários. Da mesma forma, o autor contemporâneo também está presente na própria obra, quando insere informações e características pessoais em diversos de seus personagens e/ou em sua autorrepresentação em um personagem-escritor, conforme analisado em alguns quadrinhos e romances de Mutarelli. Como nem todas essas referências biográficas podem ser averiguadas, inclusive porque algumas delas são ficcionalizadas, criam-se textos

híbridos, com características de diversos gêneros, como a autobiografia, as histórias em quadrinhos, o romance autobiográfico, o cinema, a autoficção, além do romance tradicional.

Diante destas novas perspectivas, o dialogismo entre cinema e literatura, ou melhor, entre imagem e palavra, ganha novos olhares e conceitos, porque não há mais como determinar a originalidade e, sobretudo, a fidelidade de determinado texto em relação a outro, já que o próprio autor contemporâneo, ao conceber uma obra com elementos autobiográficos, ainda que seja um romance, confunde propositadamente o leitor, misturando informações pessoais, fatos e ficção, sem dar indicações de quais delas são o que realmente dizem que são. O leitor desavisado poderá acreditar em algo que esteja indicado como fato, sendo que se trata de algo ficcional, enquanto que o realmente ocorrido pode se encontrar disfarçado como uma situação ficcional.

Assim, a principal conclusão a que podemos chegar é a de que a realidade é impossível de ser narrada, tendo em vista que, quando isso ocorre, já houve interferências e inferências que a fizeram deixar de ser factual. Com isso, mesmo tratando-se de uma autobiografia, esta será sempre também ficção, pois os fatos descritos pelo autor já passaram por um tipo de “filtro” temporal, que os transformou em uma versão. Podemos dizer que são como uma imagem no espelho: o reflexo jamais emite fielmente a realidade do objeto refletido.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARRUDA, Mariana Mendes. Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação fílmica do romance Benjamin por Monique Gardenberg. *Revista Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 32, n. 52, p. 01-15, jul. 2007.

AVELLAR, José Carlos. *Literatur im brasilianischen film/ Brazilian cinema and literature/ Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

AVELLAR, José Carlos. *O chão das palavras: Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2007.

ANDRADE, Fabiano. Terceiro dia: Menos aqui, mais ali (cobertura da Mostra Tiradentes 2010). *Revista Cinética*. Disponível em:  
<<http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes10dia3.htm>>. Acesso em: 01 mar. 2014.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988 [1984].

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.1.

\_\_\_\_\_. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme LavourArcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.

CIRNE, Moacy. 2000. *Quadrinhos, sedução e Paixão*. Petrópolis: Vozes.

CUNHA, Renato. *As formigas e o fel: literatura e cinema em um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.

DHALIA, Heitor. *Bate-Papo com Heitor Dhalia*. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/cinema/heitor-dhalia-comenta-o-longa-o-cheiro-do-ralo-em-cartaz-na-30-mostra.jhtm>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. Entrevista com o cineasta Heito Dhalia por Leonoardo Luiz Ferreira. 2009. Disponível em: <<http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=20266>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. A diferença entre o livro e o filme. *Revista Entre Livros*. n. 7, nov. 2005.

EISNER, Will. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

\_\_\_\_\_. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. In: *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 13, n. 18, p. 64-91, 2006.

GOMES, Arali Lobo. Disritmia narrativa: a literatura de Mutarelli. In: MIRANDA, Adelaide Calhman de Miranda. et al. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008. p. 241-250.

GRACIANO, Igor Ximenes. Figurações do Gesto Literário: o escritor-personagem na narrativa brasileira contemporânea. In: Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea – Fórum dos Estudantes Brasília, 4., 2012, Brasília, DF. Disponível em: <[www.gelbc.com.br/pdf\\_anais\\_forum\\_estudantes/igor\\_graciano.pdf](http://www.gelbc.com.br/pdf_anais_forum_estudantes/igor_graciano.pdf)>. Acesso em: 01 mar. 2014.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*. v. 15/1, p. 218-23, 2013a. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. *Realidade e invenção para lidar com a dor*. 2013. Disponível em: <[www.estadao.com.br/noticia\\_imp.php?req=impresso,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor--,1033082,0.htm](http://www.estadao.com.br/noticia_imp.php?req=impresso,realidade-e-invencao-para-lidar-com-a-dor--,1033082,0.htm)>. Acesso em: 13 jun. 2013.

KLAWA, Laonte; COHEN, Haron. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro de. *Shazam!*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p.103-114.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KOCH, Ingdore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Monica Magalhães. *Intertextualidade – diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, RAFAEL. A imagem, a palavra e a mulher fácil no retorno de Lourenço Mutarelli às histórias em quadrinhos. *Revista Vocábulo*, v. 3, p. 1-17, 2012.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: \_\_\_\_\_. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 25-41.

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

\_\_\_\_\_. A estranha arte de produzir efeito sem causa. *Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 47, dez. 2008b. Disponível em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000200026&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 1 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. *Caixa de areia* ou eu era dois no meu quintal. São Paulo: Devir, 2006.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao blog do Orlando. Uol. Dezembro de 2012. Disponível em: <<http://blogdoorlando.blogosfera.uol.com.br/2012/12/page/2>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004a.

\_\_\_\_\_. Lourenço Mutarelli: o homem do cheiro do ralo. 2013a. Disponível em: <<http://blogdoviteck.blogspot.com.br/2013/09/lourenco-mutarelli-o-homem-do-cheiro-do.html>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. *Miguel e os demônios – ou nas delícias da desgraça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mundo pet*. São Paulo: Devir, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Nada me faltará*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O natimorto – um musical silencioso*. São Paulo: DBA, 2004c.

\_\_\_\_\_. *Os sketchbooks*. São Paulo: POP Editora: 2013b.

\_\_\_\_\_. *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

\_\_\_\_\_. *Réquiem*. Porto Alegre: Edições Tonto, 1998.



MUTARELLI, Lourenço. *Revista O Grito*. Entrevista: Lourenço Mutarelli. 2008c. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/10/06/entrevista-lourenco-mutarelli/>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Um escritor na biblioteca. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=55>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Viva Maringá (Lourenço Mutarelli provoca seus leitores em “Nada me faltará”). 2011c. Disponível em: <<http://www.odiarrio.com/vivamaringa/arteespetaculos/noticia/380443/lourenco-mutarelli-provoca-seus-leitores-em-nada-me-faltara/>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

PAZ, Líber Eugenio. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1988 a 2006*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná.

PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.

PENA, Felipe. Subjetividade midiática: tempo e memória no discurso das biografias contemporâneas. *Revista Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 19, n.1. p.41-55, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

RODRIGUES FILHO, Nelson et al. *Letra e imagem: linguagem/linguagens*. Rio de Janeiro: Uerj/Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SANTOS, Francisco Ewerton Almeida dos. Hibridização entre literatura, cinema e quadrinhos: relações entre o romance Crime e Castigo, de Dostoiévski, e o filme Nina, de Heitor Dhalia. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 24, p. 128-139, dez. 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

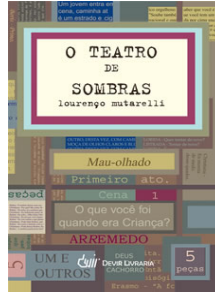


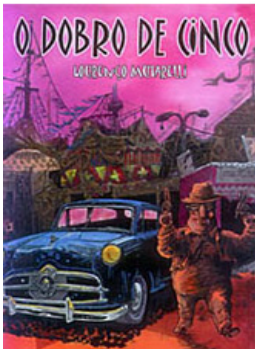


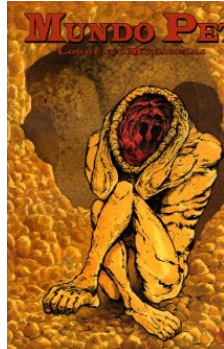
SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TRIGO, Luciano. *Máquina de escrever*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2014/02/02/adaptacao-de-romance-de-lourenco-mutarelli-aposta-no-terror-psicologico/>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008. p. 137-149.

XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência no cinema*. 3. ed. São Paulo: Graal, 1983.

ANEXO – Quadro ilustrativo da bibliografia de Lourenço Mutarelli

				
2002	2004	2004	2007	2008
				
2009	2010	1991	1993	1998
				
1999, 2000, 2001 e 2002				2004
				
2006	2011	2012		
■ Obras Literárias	■ Narrativas Gráficas	■ Teatro		