

TRACEJANDO MUTARELLI: PARALELOS ENTRE PROSA LITERÁRIA E ARTES VISUAIS NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Jorge Luiz Adeodato Junior*
Adriane Ferreira Veras*

Resumo: o presente trabalho ocupa-se de dinâmicas entre linguagens estabelecidas na produção ficcional de Lourenço Mutarelli, sobretudo quanto a procedimentos narrativos típicos das histórias em quadrinhos (HQs) postos em uso em sua prosa literária. Autor profícuo, Mutarelli surgiu no cenário nacional das HQs no começo da década de 1990, estreando na literatura apenas em 2002. Este artigo, ao lançar um olhar sobre as histórias em quadrinhos como gênero em si, detentor de elementos particulares ao desenvolvimento de suas próprias narrativas, intenta aproximar aspectos da linguagem quadrinística (em especial aquela produzida dentro da cultura alternativa, na qual um de seus grandes expoentes é Robert Crumb) com a literatura de Mutarelli nas obras *O cheiro do ralo* (2002) e *A arte de produzir efeitos sem causa* (2008).

Palavras-chave: literatura contemporânea; quadrinho brasileiro; cultura alternativa.

OUTLINING MUTARELLI: PARALLELS BETWEEN LITERARY PROSE AND VISUAL ARTS IN BRAZILIAN CONTEMPORARY FICTION

Abstract: the following paper aims to analyze some narrative dynamics in the literary works written by Lourenço Mutarelli, focusing on their connections with the language and style of underground comic books. A prolific author, Mutarelli first appeared in the Brazilian indie comics' scene during the early 1990s, debuting in Literature only in 2002. Understanding comics as a genre in itself, with particular narrative and aesthetic devices of its own, this paper relates certain aspects from both media, especially in *O cheiro do Ralo* (2002) and *A arte de produzir efeitos sem causa* (2008).

Keywords: contemporary literature; Brazilian comics; underground culture.

Direcionando uma abordagem

Nas Humanidades, em particular suas áreas que lidam com o texto artístico, o imagético sempre postulou-se desafio. Tentar enxergá-lo não restrito a seus óbvios aspectos visuais, insistindo na possibilidade de investigar as minúcias das camadas de linguagens outras que orbitam ao redor destas imagens é caminhar por terreno tortuoso,

* Graduação em Letras e professor pela Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA)

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da Universidade Estadual do Vale do Acaraú (UVA).

uma ação que deve ser realizada com cautela e um mantra em mente: "trabalhar o contemporâneo é impreciso,¹⁶ lidar com arte é volúvel".

Todavia, não ousar uma operação teórica com mecanismos recentes de expressão seria um tanto imprudente. Imagens, tão parte de nossa existência; hoje, tão parte de nosso objeto-texto¹⁷. Por décadas, imprudências semelhantes foram previamente cometidas contra produções cinematográficas e televisivas; hoje o são, ainda que de forma cambiante, contra as histórias em quadrinhos. Em comum, todas se constituem como manifestações artísticas do que se toma por "cultura popular" -- uma área onde a hibridização e a mescla são características indissociáveis, e onde a concepção de uma "pureza" é inconcebível, impossível¹⁸ (ALTAMIRANO; SARLO, 1980, p. 64).

James Monaco (2000, p. 390) afirma que o cinema não era bem visto como um campo de pesquisa em universidades norte-americanas até boa parte da década de 1970. Somente há algumas décadas o filme pôde ser assimilado como forma de arte passível de análise acadêmica. Esta abertura se deve muito aos esforços de alguns de seus realizadores em teorizar ativamente acerca de sua prática artística e da própria natureza do veículo¹⁹; porém todo o escopo intelectual da arte cinematográfica perderia em alcance histórico, se não houvesse um esforço de cunho interdisciplinar para formatar uma compreensão. O psicólogo alemão Hugo Münsterberg, também professor de Filosofia em Harvard, ensaiava já em 1916 algumas reflexões acerca de "peças em foto-

¹⁶ Quanto a isso, concordamos com o filósofo italiano Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é o contemporâneo* (2009), ao afirmar que "...contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela" (AGAMBEN, 2009, p. 59). Esse fragmento em especial respalda nosso pensamento quanto à hesitação por parte da comunidade acadêmica em lidar com o recente.

¹⁷ Não deixa de ocorrer-nos certos títulos da literatura norte-americana contemporânea, muito em especial aqueles que fizeram o esforço de extrair sentido dos atentados terroristas de 2001, circunstâncias sob as quais imagens ressoaram forte globalmente. Uma destas imagens, *The Falling Man*, fotografia de Richard Drew, serviu como flip-image nos trechos finais de *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), de Jonathan Safran Foer, e de mote para a concepção do romance *Falling Man* (2007) de Don DeLillo.

¹⁸ Aproveita-se o ensejo da cita para definir-se, aqui, junto à teórica argentina Beatriz Sarlo, uma posição perante o conceito de cultura: *nos ocuparemos acá del concepto de cultura desde una perspectiva más restringida: los objetos simbólicos y sus leyes de constitución, transmisión, consumo y la estructura conceptual y material del campo en el que son producidos y circulan: la cultura en su sentido consagrado de arte, filosofía, usos y costumbres estéticos, formas de la experiencia artística (...). Pero también la cultura como espacio en el que conviven (no siempre en armonía) las producciones elevadas y las populares, las obras de autor y las anónimas, el patrimonio de la historia y las innovaciones evocadas por los cambios sociales* (ALTAMIRANO; SARLO, 1980, p. 25-6).

¹⁹ Como no caso do russo Sergei Eisenstein, tal percurso foi também compartilhado pelo francês Jean-Luc Godard, o espanhol Luís Buñuel e, no Brasil, por Glauber Rocha.

sequência" (MONACO, 2000, p. 393). Além dele, o também psicólogo Rudolf Arnheim publicou seu primeiro livreto acerca de cinema em 1932 (ANDREW, 2002, p. 35). O húngaro Béla Balázs escreve seu primeiro livro sobre cinema e crítica fílmica, *Der Sichtbare Mensch (The Visible Man)* (1924), ajudando a fundar a teoria alemã de filme como linguagem e influenciando Sergei Eisenstein. Um grande número de filósofos rascunharam suas impressões acerca do cinema: Merleau-Ponty, Kracauer, Benjamin, Deleuze, Barthes, dentre tantos e muitos outros.

Ao analisar-se uma história do Cinema como objeto de estudo, conseguimos entender um pouco o que os quadrinhos passam hoje dentro da academia. Pouco espanta que o *Cinema Journal*, periódico da *Society for Cinema and Media Studies* e publicado pela Universidade do Texas, tenha dedicado um número no ano de 2011 inteiramente a eles²⁰. Gesto solidário por parte de estudiosos de uma arte que, por tanto tempo, foi relegada a planos menores pela academia. Explicita, também, afinidades de mecanismos narrativos entre os dois veículos: uma presença maciça dentro do âmbito da cultura popular, uma presença inter e entre-mídias, a utilização do visual e do textual.

Sobre a TV, pode-se afirmar que "é um tópico tão difícil para pessoas letradas que deve ser tratado de forma oblíqua"²¹ (MCLUHAN, p. 164, 1994). Não surpreende, então, que um daqueles que melhor capturou de forma minimamente esquemática os elementos da narrativa televisiva tenha sido David Foster Wallace²², muito antes artista que teórico. Em "E unibus pluram: television and U.S. fiction", ensaio originalmente publicado na *Review of Contemporary Fiction* em 1993²³, Foster Wallace analisou a TV como um sério veículo narrativo que não só estimula participações e reações distintas de seu público ao material narrado, mas oferece, também, novas perspectivas na composição de histórias e usos de efeitos estilísticos comuns à narrativa literária convencional - a ironia, por exemplo, ocupa longas páginas de seu texto. Foster Wallace, como acadêmico, pensou formas que diferentes mídias de seu tempo (em especial, aquelas de alcance em massa) ocupavam-se do ato narrativo; como artista, fez

²⁰ Cinema Journal, Volume 50, Número 3.

²¹ *TV is so difficult a subject for literary people that it has to be approached obliquely*. Em tradução livre pelos autores.

²² Romancista, contista e ensaísta norte-americano, como acadêmico atuou nas áreas de Escrita Criativa e Literatura. *Infinite Jest* (1996), com sua primeira tradução lançada apenas em novembro de 2014 em língua portuguesa, é tido como uma das mais relevantes obras da literatura recente daquele país. Na obra, "Infinite Jest" é um filme que, de tão cativante, faz com que o espectador abandone todas as suas atividades para assisti-lo repetidamente, entretendo-se até a morte. Foster Wallace cometeu suicídio em setembro de 2008, após décadas de luta contra a depressão.

²³ Aqui, foi consultada a versão publicada na coletânea de ensaios *A supposedly fun thing I'll never do again* (1997).

o possível para incorporá-las à sua arte. Fez da renovação seu credo como autor, ao afirmar que "os truques antigos explodiram, e acredito que a linguagem precisa achar novos caminhos para impulsionar o leitor"²⁴ (LIPSKY, 2010, arquivo digital). *Infinite Jest*, sua obra máxima, perderia considerável parte de seu encanto e densidade não fosse pelo que Foster Wallace apreendera e refletira sobre televisão e entretenimento de massa.

Saltemos até o momento em que começou a ensaiar-se um diálogo entre a rigidez acadêmica e a fronteira fluidez intergêneros das HQs: caso precisemos de um evento que faça as vezes de "marco" para tratar os quadrinhos como um corpus textual carregado de material significativo capaz de transpor expressões artisticamente elaboradas, que seja o Prêmio Pulitzer concedido a Art Spiegelman em 1992 por *Maus*.²⁵ Numa crítica publicada no *New York Times Book Review* de novembro de 1991 Lawrence L. Langer, crítico literário e professor emérito da *Simmons College* em Boston, escolheu por iniciar seu texto com duas frases que atestam certa confusão a respeito do lugar que a arte sequencial deveria ocupar dentro da crítica cultural e literária: "Art Spiegelman não desenha quadrinhos cômicos. Seria inteligente dizer que ele desenha quadrinhos trágicos, mas também seria inadequado"²⁶ -- uma brincadeira feita com *comics* (cômico) e *tragics* (trágico), as duas formas aristotélicas de lidar com o texto dramático.²⁷ O público que acompanha histórias em quadrinhos rejeitou o comentário elogioso de Langer no maior jornal de circulação dos Estados Unidos,²⁸ mas, ao recorrer a artifícios críticos que datam da Antiguidade, Lawrence deixa transparecer em seu discurso algo que, hoje, é ainda problemático: não há um instrumental teórico definido para lidar com este tipo de texto.

O presente trabalho pretende tratar o objeto histórias em quadrinhos exatamente como são: Histórias em Quadrinhos. HQ, gibi, revista, tiras (em série ou não), cartum --

²⁴ ...the old tricks have been exploded, and I think the language needs to find new ways to pull the reader. Em tradução livre dos autores.

²⁵ *Maus*, série que teve início em 1986 e seguiu até o ano de 1991, é a obra mais popular de Spiegelman, quadrinista nascido em Estocolmo mas naturalizado norte-americano. Spiegelman foi fortemente influenciado pelo estilo livre proposto pelos quadrinhos independentes da década de 1960. Em *Maus*, usa seu traço cartunesco para contar a história de seu pai, um judeu polonês que sobreviveu ao holocausto; contudo, o faz antropomorfizando gatos (representando alemães nazistas) e ratos (os judeus; em alemão, *Maus*)

²⁶ *Art Spiegelman doesn't draw comics. It might be clever to say he draws tragics, but that would be inaccurate too.* Em tradução livre dos autores.

²⁷ A respeito, consultar a *Arte Poética* de Aristóteles. Nesta, o capítulo IV em especial ocupa-se da origem da poesia e diferentes gêneros.

²⁸ Em *The power of comics: history, form and culture* (2009), os autores Randy Duncan e Matthew J. Smith relembram o fato com certo rancor: "Não poderia ser uma história em quadrinhos simplesmente porque era bom" (p. 17)

nenhuma dessas terminologias, dentro do que almejamos, é demeritosa; todas remetem à expressão artística realizada dentro do campo da chamada nona arte (eis, aqui, outra alcunha bem mais respeitosa). Entende-se neste artigo, ao mesmo tempo em que se espera que o leitor também o faça, as HQs como gênero *per se*. Sua linguagem pode, sim, conforme mencionado, valer-se de diferentes referenciais intermídia, mas estes atuam de forma a compor um formato propriamente engendrado para carregar mensagens passíveis de submissão a preceitos estéticos caros tanto às artes plásticas/visuais quanto à literatura, consideradas isolada ou hibridamente. Não é intenção, aqui, analisar disputas semióticas acerca da prevalência desta ou daquela linguagem; tampouco haverá esforço em argumentar a favor da inserção das HQs como subgênero dentro da Literatura ou das Artes (um debate corrente e muito distante de um término).

Esta posição, para direcionar reflexões aqui apresentadas no que concerne à literatura brasileira atual não é, de forma alguma, fruto de uma "preguiça intelectual". Em *Comics as Literature?* (2009), publicado no *British Journal of Aesthetics*, Aaron Meskin afirma que

de modo mais significativo, podemos conceder status aos quadrinhos (e um valor em ensiná-los e estudá-los) ao simplesmente mostrar que obras de grande qualidade artística podem ser produzidas nesse medium. Não há necessidade em demonstrar que são literatura para fazê-lo.²⁹ (MESKIN, 2009, p. 239)

Compartilhando um ponto de vista similar, Greg Smith (2011, p. 111) escreve em seu artigo "It ain't easy studying comics", publicado na já referida edição do *Cinema Journal*:

para que o Estudo dos Quadrinhos amadureça como campo, os acadêmicos precisam reivindicar que é possível estudá-los (como textos complexos, como objetos industrialmente produzidos, como cultura em circulação) sem fazer concessões por um status desvalorizado.³⁰

Em consonância com tais abordagens, pretendemos, aqui, encarar os quadrinhos como uma produção capaz de incorporar esteticamente linguagens de várias fontes.

²⁹ *More significantly, we may establish the status of comics (and the value of teaching and studying them) by straightforwardly showing that works of great art can be produced in the medium. There is no need to show that they are literature in order to do that.* Em tradução livre dos autores.

³⁰ *For Comics Studies to mature as a field, academics need to assert they can study comics (as complex texts, as industrially produced objects, as culture in circulation) without making excuses for their devalued status.* Em tradução livre dos autores.

Com esta perspectiva em mente, tentaremos sublinhar possíveis desdobramentos da linguagem quadrinística que se fazem presentes na literatura brasileira, em especial na obra do escritor paulistano Lourenço Mutarelli que, ao "migrar" do quadrinho independente³¹ para a literatura, trouxe consigo peculiaridades no modo de conduzir suas narrativas. O caráter "alternativo"/*underground* da obra quadrinística de Mutarelli apresenta uma necessidade de traçar paralelos com características de sua prosa com uma tipologia de histórias em quadrinhos surgida na década de 1960, cujo maior expoente é o norte-americano Robert Crumb.

Um culpado: Robert Crumb

Crumb é um dos símbolos da cultura "alternativa" norte-americana, com sua representatividade extrapolando a própria esfera das histórias em quadrinhos. Nascido em uma família conservadora e desestabilizada,³² seus traumatizantes anos de formação em uma escola católica e sua personalidade introvertida causaram-lhe diversos problemas de relacionamentos. Tornou-se uma pessoa solitária, ressentida e, segundo ele próprio, incapaz de integrar-se socialmente.³³ Para evitar contato com um mundo que não o aceitava, começou a desenhar e a transformar conflitos em imagens.



Fig 01 - "*Não aguento mais nem um minuto. Vou acabar perdendo a cabeça ou me matando*".

Desenho retirado do caderno de rascunhos de R. Crumb, de 1990. Curioso reparar a diferença em estatura e constituição da figura masculina em comparação às mulheres que o rodeiam. Notar também o modo como o corpo feminino é apresentado: exageradamente voluptuoso, com seus traços antropomorfizados, aqui, em aves de rapina (CRUMB, 2010, p. 59)

³¹ Um tipo de quadrinho muito mais ligado à narrativa de experiências de cunho pessoal ou ficções pouco convencionais, que muito se afasta do caráter infantilizado e "heróico" a que as HQs estão comumente associadas.

³² A respeito das relações familiares de R. Crumb, ver o excelente documentário *Crumb*, de 1994. Boa parte do filme foca nas relações (familiares, criativas e estéticas) de Robert com seus dois irmãos vivos à época, Maxon e Charles.

³³ "Sim, sou um fodido, um incapaz, não chegarei a nada..." (AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB nº1, 1986, p. 3).

Os quadrinhos de Crumb popularizaram-se na década de 1960 e 1970 por explorar conteúdo tido como extremamente ofensivo -- sexo, drogas e uma ácida crítica aos regimentos morais de uma classe média branca e normativa. Seus trabalhos percorriam extremos, sempre com o intuito de impactar o leitor: a um momento, podia contar a história de um bacanal numa família da classe média americana; páginas à frente trazer um panfleto informativo sobre o uso adequado do papel higiênico e, a seguir, tecer violentas críticas textuais ao estilo de vida dos Estados Unidos. No auge da contracultura, Crumb foi alçado a título de herói da época por jovens hippies, foi considerado gênio por representantes da literatura *beat* e tido como revolucionário pelos artistas de quadrinhos da época. No entanto, Crumb zombava de todas estas "tribos" em suas histórias: detestava os movimentos da juventude sessentista que pregavam a liberdade; criticava o machismo nos militantes da revolução sexual e o elitismo intelectual dos grupos de esquerda. Ria da contracultura de que era parte.³⁴



Fig 02 - Os dois últimos painéis de *Joe Blow*. Após cometerem atos incestuosos, pais conversam entre si: "lá vão eles, prontos para ainda mais descobertas e construir um mundo melhor"; "sim, a juventude detém a promessa do futuro"³⁵ (CRUMB, 2006, p 40)

³⁴ Crumb constantemente menciona em suas histórias a "queda e destruição da cultura americana pela cobiça capitalista sugadora de sangue" (CRUMB, 1997, p. vii). Um grande admirador da música e da estética cultural norte-americana das primeiras décadas do século XX, Robert Crumb largou todo o assédio e celebração obtida nos Estados Unidos e desde a década de 1990 mora na Europa, em uma pequena propriedade na parte rural da França com a mulher e a filha mais nova; os trechos finais do já mencionado documentário Crumb (1994) retratam esta mudança de endereço. Curioso reparar que, ao mesmo tempo em que não se rende aos ditames de um tempo presente (é inegável, por exemplo, um culto ao jazz e ao blues da década de 1920 e 1930 em inúmeras de suas histórias), Crumb parece incorporar em sua atitude perante a indústria do entretenimento um certo *ethos* independente e contracultural do final do século XX. Imerso nessa "hesitação temporal", Crumb exemplifica muito bem a noção de "contemporâneo" de Agamben (2009) utilizada na primeira parte.

³⁵ Em tradução livre pelos autores.



Fig 03 - Painéis assinados por R. Crumb extraídos da edição brasileira de *Zap Comix*. Uma certa comicidade infantil das representações imagéticas das drogas (as seringas, seu "maquinário" para consumo) contrasta com a austeridade da senhora e com o vazio dos usuários (CRUMB, 2003, p. 73)

Sua criação mais popular à época foi o Gato Fritz. Ao fazer uso de animais como personagens das histórias (subvertendo os moldes de, por exemplo, Walt Disney), o cotidiano dos jovens nos anos 1960 era destilado: bares, universidades, becos, amigos "revolucionários", tudo era retratado pelo olhar de Crumb. Em 1972, o estúdio norte-americano Metro propõe um longa-metragem em desenho animado do gato Fritz. O autor firma contrato, mas exige que o personagem se mantenha fiel aos quadrinhos. Decepcionado com as pessoas envolvidas no projeto - em especial, o diretor Ralph Bakshi-, Crumb o abandona em pleno desenvolvimento e resolve tirar seu nome do longa-metragem, mesmo sendo o criador do personagem principal. Ainda assim, o filme apenas aumentou sua fama. No mês de setembro, no mesmo ano de 1972 em que o filme foi lançado, o autor teve sua vingança: publicou uma história em que Fritz é assassinado. Após Fritz humilhar durante um ataque de estrelismo uma jovem fã avestruz, esta lhe desferiu um golpe em sua nuca com um picador de gelo.

A influência de Robert Crumb no quadrinho nacional é facilmente perceptível. Seu estilo crítico e alheio aos moldes estipulados pelas grandes editoras, sua propensão à autoficcionalização e à uma tipologia de "seres urbanos" encontra ecos no Brasil em Angeli³⁶ e em Mutarelli.

Uma ficção em várias frentes: Lourenço Mutarelli

À época de sua estreia na literatura no ano de 2002, Lourenço Mutarelli já podia ser tido como um veterano. Àquela data havia, como autor, encontrado público tanto no Brasil quanto no exterior; sua figura e traços eram recorrentes em publicações especializadas; a "trilogia em quatro partes"³⁷ que vinha lançando anualmente desde 2000 e revisitava temáticas de romances policiais norte-americanos da década de 1940 e 1950, garantira-lhe honrarias, ano após ano, em um dos maiores prêmios do país: quando da publicação de *O cheiro do ralo*, era um dos nomes mais representativos das histórias em quadrinhos nacional.³⁸ O desafio fazia-se distinto: ainda narrar, porém com exclusivo foco na palavra. E hoje, em mais de dez anos de carreira literária, Lourenço parece ter tomado gosto pela empreitada: até a data de composição destas linhas, contabilizava sete volumes de prosa ficcional publicados, além de uma coletânea contendo cinco peças de sua produção teatral.

Mutarelli é produtor e lido, sim; mas pouco estudado. A ausência de trabalhos no âmbito da Literatura acerca da obra de Mutarelli, contudo, é constatação curiosa.³⁹ trata-se de uma obra inventiva, produzida por um autor capaz de trafegar com desenvoltura por entre mídias, gêneros e formatos. O fato de sua linguagem ter passado em primeira instância pelas histórias em quadrinhos colabora para que consiga dirigir-se

³⁶ Arnaldo Angeli Filho foi editor da revista *Chiclete com Banana*, que circulou de 1984 a 1990 pela Circo Editorial e até hoje publica tiras e charges no jornal *Folha de São Paulo*.

³⁷ "O dobro de cinco" é uma "trilogia em quatro partes" onde Mutarelli explora tanto a estética quanto os clichês do romance e filmes detetivescos através da personagem central da trama, Diomedes. Todos os volumes foram reunidos em volume único que leva o nome desta personagem, lançado pela Companhia das Letras em 2012.

³⁸ Heitor Dhália, em prefácio ao segundo romance de Mutarelli (à sétima página de *Jesus Kid*, lançado pela Editora Devir em 2004), afirma: "Lourenço é o nosso Crumb"

³⁹ Num dos poucos trechos onde acadêmicos referem-se à ela com um olhar crítico, Luís Augusto Fischer, professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ao "apitar" um jogo da "Copa de Literatura Brasileira" de 2009 que envolvia *A arte de produzir efeitos sem causa* (esforço de Mutarelli lançado no ano de 2008), ressaltou: "não é pouco o resultado que Mutarelli obtém nessa que é uma obra de sua maturidade literária [...]; creio mesmo que se trata de autor com força para permanecer no repertório de leituras válidas e representativas de nosso tempo" (FISCHER, 2009).

com eficácia ao público "ledor" em detrimento do "letrado":⁴⁰ é comum seu nome passar despercebido à maioria dos ouvidos acadêmicos, embora soe familiar àqueles que frequentam a filmografia nacional recente (*O Cheiro do Ralo* foi, por exemplo, transposto às telas em 2007; *O Natimorto*, livro de 2004, foi adaptado em direção de Paulo Machline no ano de 2008). Pode estar aí - no uso de visualidades em conjunção com o texto, no modo como essas relações afetam a dinâmica da narrativa em prosa, ao tratar diretamente com artes ditas "menores" -, alguma explicação para a ausência de maior crítica acadêmica sobre sua obra: justo onde reside parte de sua força.

Já em seu livro de estreia, Mutarelli concede-nos indícios de como procederá na literatura. *O Cheiro do Ralo* narra o cotidiano de um dono de uma loja de penhores que passa os dias a analisar objetos que lhe são apresentados por uma multitude de personagens. Não há nomes: não sabemos como nos referir à personagem principal, tampouco aos clientes. A narrativa segue de forma rápida, com descrições pontuais e diálogos entrecortados pela ausência de aspas e travessões. Estes elementos agem de forma a incutir certa cadência no texto, ritmo este que conduz toda a história.

Ele entra.
Ele coloca o violino em minha mesa. Não fala nada. Nem boa tarde.
Fico em silêncio. Afinal o interesse é dele. Então ele fala, quanto?
Chuto, tanto. Ele coça a barba. Esse violino deve ter história, chuto
Ele me olha. Seu olhar me incomoda. Ele pega o violino e sai.
Mas antes de fechar a porta, solta:
Aqui cheira a merda.
É o ralo.
Não. Não é não.
Claro que é. O cheiro vem do ralo.
Ele entra e fecha a porta.
O cheiro vem de você. (MUTARELLI, 2002, p. 16)

A referencialidade é, também, um aspecto crucial da obra. Se, conforme percebemos através do trecho anterior, não somos informados de nomes com os quais nos dirigir às personagens - e tampouco parecem importar ao narrador, que se utiliza apenas dos pronomes "ele" ou "ela" para designar seus clientes - temos, por intermédio de conexões com o cinema, a música e a televisão, pistas do que estes "eles" meramente pronominais significam à personagem principal: "Ligo a TV. O telefone não toca. Será que ela morreu? Friends são os amigos que tenho. Já vem com risada, isso economiza as minhas. No Discovery um atum gigantesco. *Rosebud*" (MUTARELLI, 2002, p. 16).

⁴⁰ Fazemos uso, aqui, de termos utilizados por Antoine Compagnon (2012, p.27).



344

Fig 04 - página de *Diomedes* (2012). Aqui, o detetive encontra-se em uma feira internacional de histórias em quadrinhos. Há não apenas a referência ao argentino Jorge Luís Borges, mas à várias personalidades dos quadrinhos (Crumb aparece com certo destaque no último painel) e a produtos da indústria cultural (Diomedes, por exemplo, está fantasiado de Pikachu, personagem do desenho animado *Pokemón*). (MUTARELLI, 2012, p.344)

Algumas considerações

O diálogo entre texto e imagem na literatura brasileira vem sendo estipulado há longa data. Contudo, desde os preâmbulos desta conversa, a crítica mostra-se um tanto quanto relutante ao seu desenvolvimento: tivemos, neste sentido, as interseções propostas pelo concretismo, tropicalismo e a geração mimeógrafo na segunda metade do século XX; todos eles, por muitos e por várias décadas, tidos como "marginais".

Certas figuras, contudo, não se fizeram surdas ao que foi sugerido nessa discussão. Um considerável número de poetas e escritores prosseguiram com o jogo entre imagem e poética nas décadas seguintes - Paulo Leminski (que teve sua *Toda poesia* novamente publicada em 2013) e Valêncio Xavier (dada à questão imagética, *O mez da gripe*, originalmente publicado em 1981, salta-nos à mente) são dois nomes que, outrora relegados a planos secundários dentro do contexto literário brasileiro, hoje permanecem como exemplos em relevância e inventividade para a literatura hoje produzida.

Um maior debruço por sobre a obra de Lourenço Mutarelli pode contribuir para o estabelecimento de um enfoque mais amplo e integralizante no lidar com o texto literário: um olhar que vislumbra iluminações mútuas entre linguagens; um que não descredita os deslocamentos das convenções ficcionais.

Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALTAMIRANO, C.; SARLO, B. **Conceptos de sociología literaria**. Buenos Aires: Centro editor de America Latina, 1980.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARISTOTELES. Arte poética. In: ____ **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2008.

AS AVENTURAS DE ROBERT CRUMB. nº 01. São Paulo: Press Editorial, 1986.

COMPAGNON, A. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CRUMB. Direção: Terry Zwigoff. 1994 [produção]. 1 DVD.

- CRUMB, R. **Fritz, The Cat**. São Paulo: Editora Conrad. 2002.
- CRUMB, R. **Meus problemas com as mulheres**. Tradução de Alexandre Boi de. São Paulo, Conrad, 2010.
- CRUMB, R. **The Complete Crumb Comics v. 4**. Seattle: Fantagraphics, 1997.
- CRUMB, R. **The Complete Crumb Comics v. 6**. Seattle, Fantagraphics, 2006.
- CRUMB, R. et al. **Zap Comix**. Tradução de Alexandre Matias. São Paulo, Editora Conrad, 2003.
- DELILLO, D. **Falling man**. New York: Scribner, 2008.
- DUNCAN, R; SMITH, M. J. **The power of comics: history, form, and culture**. New York: Continuum books, 2009.
- FISCHER, L. A. Jogo 12 – A arte de produzir efeito sem causa x O conto do amor. **Copa da literatura brasileira 2009**. Disponível em: <<http://copadeliteratura.com.br/index.php/clb2009/jogo12artedeproduzirefeitosemcausaxocontodoamor>>. Acesso em 09 fev. 2015.
- FOER, J. S. **Extremely loud and incredibly close**. New York: Mariner Books, 2006.
- FOSTER WALLACE, D. E unibuspluram: television and U.S. fiction IN **A supposedly fun thing I'll never do again**. New York: Little Brown and Company, 1997. [arquivo digital em formato .epub].
- LANGER, L. L. **A fable of the holocaust**. The New York Times. New York: 3 nov. 1991. Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>>. Acesso em 08 set. 2014.
- LEMINSKI, P. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LIPSKY, D. **Although of course you end up becoming yourself: a road trip with David Foster Wallace**. New York: Broadway Books, 2010. [arquivo digital em formato .epub].
- MCLUHAN, M. **Understanding media: the extensions of man**. Massachusetts: MIT Press, 1994.
- MESKIN, A. **Comics as Literature?** British Journal of Aesthetics. London, v. 49, n. 3, pp. 219 – 239, jul. 2009.
- MONACO, J. **How to read a film: the world of movies, media and multimedia**. 3ª ed. New York: Oxford University Press, 2000.
- MUTARELLI, L. **A Arte de produzir efeito sem causa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. [arquivo digital em formato .epub].

MUTARELLI, L. **Diomedes**. Ilustrações de Lourenço Mutarelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

MUTARELLI, L. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2002.

O CHEIRO DO RALO. Dir. Heitor Dhalia. 2007 [produção]. 1 DVD.

O NATIMORTO. Dir. Paulo Machline. 2008 [produção]. 1 DVD.

SMITH, G. **It ain't easy studying comics**. Cinema Journal. Texas, v. 50, n. 3, pp 110 - 112, 2011.

SPIEGELMAN, A. **Maus: a survivor's tale**. New York: Pantheon, 1986.

XAVIER, V. **O mez da gripe e outros livros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.