

A arte de producir natimortos

GILBERTO ARAÚJO

Lourenço Mutarelli, autor paulista ainda pouco divulgado nos meios acadêmicos, estreou em 1991 com *Transsubstanciação*, não na literatura, mas nas histórias em quadrinhos, gênero a que, na década de 90, dedicou-se com exclusividade. No início deste século, Mutarelli enveredou-se por outras linguagens, dentre elas o teatro, o cinema e a literatura, na qual iniciou carreira em 2002 com *O Cheiro do Ralo*, obra que inspirou filme homônimo, dirigido por Heitor Dhalia em 2007. O deslocamento entre as artes marca de fato a produção de Lourenço Mutarelli, conforme parecia anunciar o prefixo “trans-,” presente no título de sua primeira obra.

Na prosa de ficção, o paulista só explorou, até o momento, o romance, perfazendo quatro títulos: *O Cheiro do Ralo*, *O Natimorto*, *Jesus Kid* e *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*. O constante diálogo dos livros com o cinema bem comunica a versatilidade artística de Mutarelli: os dois primeiros romances são alvos de adaptação cinematográfica; *Jesus Kid*, embora não tenha sido filmado, “nasceu de um desejo de Heitor Dhalia em realizar um filme de baixo orçamento” (Mutarelli, *Jesus Kid* 9).

O objetivo deste trabalho é estudar os protagonistas dos romances de criação *espontânea* de Lourenço Mutarelli. A ressalva em itálico exclui, como se vê, *Jesus Kid*, pois acreditamos que, inspirada por ideia alheia, a obra tenha se amoldado à solicitação do amigo cineasta, o que, se não diminuiu seu valor estético, em certa medida cerceou a liberdade artística de Mutarelli, autor de dicção profundamente singular. Não queremos com isso dizer que não haja nesse livro a impressão digital do escritor; afirmamos, na verdade, que ela fora abalizada pelo convite de Heitor Dhalia. Comparem-se a esse respeito os romances *O Natimorto* e *Jesus Kid*, ambos de 2004. Naquele, de inspiração livre, realiza-se plenamente a singularidade literária do escritor, que, embora também presente no livro encomendado pelo cineasta, precisou, neste último caso, atender não só ao pedido do amigo, mas também, e sobretudo, às exigências impostas pela futura adaptação cinematográfica. Ou seja, em *Jesus Kid*, a pena esteve a serviço da câmera, relação inversa nos casos de *O Cheiro do Ralo* e *O Natimorto*, já que, nestes, a concepção do filme foi posterior à escrita dos textos. Como neste ensaio interessa-nos a criação literária espontânea, não nos ocuparemos de *Jesus Kid*, romance que, no entanto, igualmente merece atenção crítica.

A lemniscata e os natimortos

“Em que lugar irás passar a infância
Tragicamente anônimo, a feder?!” (Anjos 84)

Um homem, com casamento em crise, compra objetos usados e os estoca num galpão infestado por forte cheiro de ralo.

Um homem, ao romper o casamento, decide trancar-se num hotel, em companhia de outra mulher.

Um homem, ao flagrar esposa com amigo do filho, separa-se, perde emprego e volta à casa paterna.

As sequências acima resumem três romances de Lourenço Mutarelli: *O Cheiro do Ralo*, *O Natimorto* e *A Arte de Produzir Efeitos Sem Causa*, respectivamente. Em todas as sinopses, o protagonista é um homem em crise. De fato, a rubrica dos personagens principais de Mutarelli é a vivência de um colapso existencial, que, a despeito da etiologia múltipla e longamente fermentada, possui como estopim o desgaste do relacionamento afetivo. Nos três romances, somos introduzidos *in medias res* nas crises dos protagonistas e, paulatinamente, nos são franqueados alguns vetores que teriam detonado esses conflitos.

A abertura de *O Cheiro do Ralo*, por exemplo, indicia apenas sutilmente o estado psicológico da personagem. Ao negociar um relógio raro, o protagonista, recusando a oferta, ouve do cliente que “a sorte abre suas portas para todo mundo, pelo menos uma vez na vida, mas que se esta oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra suas portas” (Mutarelli, *O Cheiro do Ralo* 10). Em seguida, o cliente fecha a porta, ação anunciadora da desventura e do futuro isolamento da personagem. Seguem-se duas passagens: uma, em que o protagonista se encanta com a bunda (por *que* ele se apaixonará) da funcionária de uma lanchonete; outra, em que compra um faqueiro de prata. Como se vê, a narrativa, até este ponto, focaliza a rotina do personagem principal, sem imprimir nela qualquer fenômeno explícito de crise. No entanto, a impressão é desmentida no trecho subsequente: em cena, o protagonista e a mulher; ela, contente, informa que os convites do casamento já estavam na gráfica; ele dispara: “eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém” (12). A crueza da declaração somada ao sadismo do protagonista (“Rio por tudo e de todos” (13)) acionam a crise afetivo-existencial – de desespero, na mulher; de indiferença, nele.

Em *O Natimorto*, o protagonista (O Agente) inicia a trama esperando uma mulher (A Voz) numa estação rodoviária; os

sintagmas nominais que nomeiam as personagens revelam, como se percebe, suas profissões: agente musical e cantora. As próximas cenas contemplam a ida dos dois para casa de O Agente, onde A Esposa prepara o jantar, ansiosa por conhecer A Voz, constantemente elogiada pelo marido. Como em *O Cheiro do Ralo*, nas sequências iniciais, *O Natimorto* narra situações cotidianas sem qualquer ingrediente perturbador. Contudo, chegando à casa de O Agente e feitas as apresentações, a Esposa insiste para que A Voz cante. O marido tergiversa, mas a mulher persiste. Sem escolha, A Voz decide cantar; seu canto, peculiar, é inaudível! A pureza da entoação silenciosa encanta o protagonista e enfurece A Esposa, que, então, toma A Voz por amante do marido. A Voz desarmoniza o casamento, regendo-lhe o desafio terminal.

Separado, O Agente sugere à Voz viverem num hotel, para se proteger dos outros, e a mulher aceita. Conforme aconteceu no livro anterior, o leitor é apresentado primeiro ao (possível) *affair* do protagonista e, posteriormente, ao relacionamento oficial. A disposição narrativa sublinha a vulnerabilidade dos vínculos afetivos dos personagens: como em uma roleta-russa, os laços amorosos, enovelados no tédio, são constantemente rompidos em favor de outro, que igualmente se esgotará; o destino do amor que se esboça é também se apagar.

Dessa forma, a estratégia de apresentar inicialmente a mulher substituta (em potencial) – a moça da lanchonete, em *O Cheiro do Ralo*; A Voz, em *O Natimorto* – instaura a possibilidade de ela ser a futura substituída, uma vez que essa ordenação parece alicerçar-se na convicção de que a novidade escamoteia temporariamente o fastio. Em Lourenço Mutarelli, portanto, a aparição do novo manifesta menos o dinamismo do que a estaticidade da vida, pois o destino da euforia é a conversão inexorável em disforia.

No último romance do autor paulista, o protagonista, Júnior, retorna à casa do pai, por motivo posteriormente revelado: o fim do casamento. Lá chegando, encontra Bruna, estudante de arte a quem se afeiçoa. À primeira vista, mantém-se o esquema narrativo dos livros anteriores: o contato do protagonista com uma mulher que o cativa, apresentação a que se segue a introdução da esposa (iminente, no caso de *O Cheiro do Ralo*). Todavia, em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, há ligeira diferença: o protagonista é apresentado, já no início da obra, como um sujeito em crise: “Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala” (Mutarelli, *A Arte* 11). A frase de torneio machadiano delinea, ao contrário do que acontece em *O Cheiro do Ralo* e em *O Natimorto*, na abertura

narrativa, um protagonista portador de angústia. Nos romances predecessores, conforme destacamos, a combustão dos protagonistas é ateadada na enunciação somente em período subseqüente à anulação do casamento. Podemos, assim, entrever na sequênciã dos livros uma gradação que ratifica a ideia, estampada no primeiro romance, de que “só os ingênuos acreditam na felicidade” (Mutarelli, *O Cheiro* 12). Se, em *O Cheiro do Ralo* e em *O Natimorto*, o início da narrativa era parcialmente iluminado pela presença de uma nova figura, postergadora da deflagração da crise do protagonista, em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, Bruna, um possível novo amor, quando apresentada, tem a luminosidade desprestenciosa obscurecida pela tonalidade sombria com que Júnior inaugura a narrativa.

Depois de terem vencido o “passo mais difícil . . . admitir que [o] casamento havia fracassado” (Mutarelli, *O Natimorto* 73), os protagonistas vivenciam a quebra da rotina e a experiência do abismo. À vertigem da queda reagem de maneira ambígua, ostentando uma superioridade indiferente mesclada a doses lacrimosas de autocompaixão; os dois comportamentos aparentemente inconciliáveis interceptam-se no ostracismo dos personagens. Assim, se, por um lado, o narrador (também protagonista) de *O Cheiro do Ralo* desfere com dureza o amargor pelo mundo: “Eu não me importo com ninguém. Só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu” (Mutarelli, *O Cheiro* 17). Por outro, lamenta sua condição em monólogo quase romântico, enxertando no solilóquio alavancas de vaidade que o alçam à condição de “louco da imortal loucura”:

Por quê? Por que sempre algo me assombra? Por que não posso viver em paz? E aí sinto o vulto passar. Estou muito assustado. Ansioso. Por quê? Por que sempre algo me assombra? Por que não posso ser como os demais?
Por que o louco, sempre tem que ser eu? (110)

Desligados da máquina do mundo, os Assinalados esvaziam seus traços humanos e se reificam na solidão: “Pouco a pouco em coisa me torno. . . . Desligando do mundo engrenagem. Onde todos se movem, por mover” (137); “Eu queria abraçá-la [a Voz] / Porque eu me sinto tão sozinho. / Tão sozinho, que às vezes dói” (Mutarelli, *O Natimorto* 26); “Eu não gosto de ficar sozinho. / Eu tenho medo de mim” (47).¹ Subjaz à desumanização um paradoxo curioso: a hipertrofia de humanidade (“É de humanidade / que soffro” (138)), atrofia os protagonistas, como se o humano em demasia desumanizasse o homem. Justamente por serem “diferentes

de todos” (40), os personagens centrais arrogam-se o direito de menosprezar a humanidade. Em *O Cheiro do Ralo*, o narrador, para quem “o poder é afrodisíaco,” se compraz na humilhação alheia; eis pequena sequência de seus requintes de crueldade: pedir a funcionário que coloque o braço repetidas vezes no ralo entupido; mandar clientes voltar para casa com pilhas de objetos sequer examinados; recusar ofertas alegando não ter gostado dos clientes (Mutarelli, *O Cheiro* 67).

Júnior, de *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, encontra na mesma indiferença o substrato para seu comportamento parasita:

Ele não vai servir ninguém. Que se fodam todos. Uma ideia vem ocupando sua mente. Será que ele realmente precisa voltar a trabalhar? Por que não ir levando, empurrando? Enrolando o pai. Onde come um comem dois. Não há motivos para reconstruir sua vida. Deixa estar. Enquanto houver o sofá e as reservas de Bruna, para que trabalho? (102)

Os protagonistas mutarellianos são, como se depreende do excerto acima, vampirescos (“Hóspede / e hospedeiro” (Mutarelli, *O Natimorto* 129), diz O Agente, de *O Natimorto*, desejando atenção exclusiva de A Voz), sugando dos outros a seiva capaz de abastecer seus vazios em expansão. O alargamento dos vácuos existenciais dilata o abismo, de que os protagonistas procuram evadir-se inicialmente na *posse* de outra companhia. Aproximemo-nos de *O Cheiro do Ralo*.

O personagem central se apaixonou pela bunda da balconista da lanchonete onde ele costuma comer; o desejo metonímico é condizente com o sujeito estilhaçado, a quem só se oferecem fragmentos da vida: “se essa bunda, se essa bunda fosse minha” (Mutarelli, *O Cheiro* 19). À medida que a crise do protagonista avança, patologizando-se, a tara pela bunda aumenta. A funcionária, notando o interesse, exhibe-se enquanto o atende. No entanto, uma vez que Mutarelli sempre fratura o convencional, a veledade do protagonista esmaece com a cumplicidade da moça, sobrepondo-se ao desejo amoroso a cobiça de manutenção do poder: “Não era para acontecer dessa forma. Ela tinha que ser mais acanhada, mais coitadinha. Aí eu pagava. Aí ela mostrava a bunda meio contrariada. Porque precisava da grana. Eu tinha o poder e estava no comando. Ela está quebrando as regras” (43). No decorrer do romance, entretanto, o protagonista realimenta a ambição pela bunda e retoma o contato com a balconista, que, apesar de magoada com a capitalização do vínculo incipiente, reata a amizade. O

personagem consegue, enfim, ver e tocar a parte farejada; entretanto, saciado o anelo, a infelicidade regurgita:

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contraponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca.

Era só o buscar.

E por isso agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio.

Só a certeza do incerto. (134)

A insatisfação amorosa do protagonista transforma em coisa a bunda amada: “E assim, mais uma coisa a bunda se torna. / Como tudo, como as coisas que tranco na sala ao lado” (136). Suplanta-se pela rotina até mesmo a “tábua de salvação”: a bunda decanta-se em tédio, e a moça da lanchonete – única personagem que, juntamente com a ex-esposa, não mantinha dependência empregatícia com o narrador – torna-se recepcionista do estabelecimento em que ele trabalha (134). A possibilidade de travar a queda emocional ancorando-se em um novo amor é, dessa forma, insossamente descartada.

No caso de *O Natimorto*, desmantela-se a chance, inicialmente auspiciosa, de O Agente manter um caso com A Voz, tanto pelo medo (de A Voz por O Agente, ponto a que voltaremos), quanto pela atração (de A Voz por O Maestro). Ironicamente, o homem com quem O Agente trabalha, O Maestro, detentor de um cetro fálico, assume o papel de agente e atrai para si o amor que de início seria do amigo. Potente, O Maestro avilta a fraqueza ressentida de O Agente: “O Maestro / rege / meu / rancor” (Mutarelli, *O Natimorto* 102). Os protagonistas, diante da impossibilidade de amar outrem, procuram dominá-lo: no romance de 2002, contratando a “tábua de salvação” como funcionária; no de 2004, em *gran finale*, na iminência de O Agente devorar literal e simbolicamente A Voz; eles buscam suprir, como se nota, as lacunas afetivas antes pelo poder que pelo amor.

O temor que A Voz progressivamente nutre por O Agente advém do esforço crescente dele em doutriná-la nos “novos arcanos.” O protagonista acredita que “as imagens das fotos dos cigarros sejam na verdade [bem como as cartas de tarô] prenúncios de novos arcanos, de novos tempos,” e, por isso, a cada maço de cigarro comprado, associa a figura impressa no verso da embalagem a uma carta de tarô, julgando assim prever o destino no pacote de cigarros (Mutarelli, *O Natimorto* 17). A crença se torna tão obsessiva

que ele passa a alterar sua rotina – e quer que A Voz também o faça – em função das mensagens em hipótese cifradas nos maços. Certa vez, por exemplo, vincula uma gravura do Ministério da Saúde à carta lemniscata do tarô: “ela [a lemniscata] representa, entre outras coisas, o eterno retorno. O recomeço. Ou seja, talvez ela em advirta de que eu estou saindo de um relacionamento em que eu só recebia traição e humilhação para reiniciar outro” (65). O raciocínio algo paranoico de O Agente esteriliza o envolvimento principiante com A Voz:

A Voz – Você é tão dependente. Que tipo de relação estamos desenvolvendo?

O Agente – Somos contemporâneos.

A Voz – Contemporâneos?

O Agente – É isso que somos, nada mais do que isso. Pode ficar tranquila, não quero mais nada de você além de sua contemporaneidade. (91)

Vislumbram-se dois atributos centrais do amor contemporâneo, a fugacidade e a insatisfação, que também comparecem em *O Cheiro do Ralo* (“mais uma coisa a bunda se torna”) e, com veemência, em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*:

Amiga [Bruna]. Então é isso que sente por mim?, concatena. Pois saiba que eu também não te quero. Não tanto assim. Poderia observá-la se trocando. Poderia desvendar sua nudez, mas não vou. Vou ficar aqui. Eu também não preciso de você. Garota, menina, criança mimada. Quando sair, para a casa da amiga, vou pegar mais do teu dinheiro. Você vai patrocinar a minha derrota. Foda-se. É isso que se ganha em querer bem. Então não te quero. Não te quero bem. Você é igual a tudo. A gente só pensa que quer. No fundo, tanto faz. Não faz diferença. Eu sinto desprezo por você e por tudo. Fodam-se. (104)

Aos protagonistas também é comum a lubricidade: todos, apesar de assediados com insistência pelo “agulhão da carne”, não se satisfazem; exemplo disso são as cenas de sexo ou de masturbação continuamente precipitadas em ejaculação precoce ou convertidas em dor. Modelar nesse sentido é *O Natimorto*, em que o sofrimento de O Agente é intensificado pela autoimposição de assexualizar-se: “Desejo / e me esforço / por não desejar”; “Masturbo-me / feito / macaco. / De ódio, / encontro / prazer” (111). Resistindo à pulsão do instinto, os prováveis instantes de prazer são expiados em esterilidade angustiosa, reforçada pela oscilação gráfica do texto,

índice também da respiração ofegante da personagem durante o ato masturbatório:

Copulo
 com o meu vazio.
 Simulo
 o sexo
 que quero vencer.
 Me fodo.
 Verto
 sêmen
 como se fosse
 lágrima.
 Choro
 por um órgão
 reprodutor
 infecundo.
 Adormeço
 sobre a poça
 que era tão quente
 e agora
 esfria. (109)

A irrupção da brutalidade sexual é igualmente experienciada por Júnior (“de repente, em cada detalhe, de tudo em sua vida começou a emanar um cheiro de sexo. Um forte cheiro de sexo” (33)), a ponto tal que, não fosse em tempo acometido por um ataque epilético, teria estuprado Bruna. Fracassada a oportunidade de reestabelecer uma ligação amorosa, seja pela hegemonia da rotina em *O Cheiro do Ralo*, seja pela incapacidade de satisfação sexual, os protagonistas recorrem à família como acalanto contra a queda. Porquanto, todavia, sejam homens solitários, sem familiares no presente (à exceção, é claro, de *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, em que Júnior volta à casa paterna), recorrem ao passado para, no conforto das lembranças, contatar a família ausente. A memória esbate, porém, na dissolução do passado, tempo oco que, comparado a “algo da natureza dos vultos. Uma sombra. Uma ilusão,” deleta a identidade dos protagonistas (Mutarelli, *O Cheiro* 21). Ratifica-se então a desumanização desses seres, cujas memórias afetivas e familiares se desintegram à medida que eles decaem, isolando-se cada vez mais em si mesmos. O lapso identitário produz diversas imagens de autoextinção: em *O Cheiro do Ralo*: “Sinto que perco tudo. / Tudo o que nunca foi meu. / E então eu me perco em mim. / Nesse mim que nunca foi eu” (141); “você não tem cara...se tirar... se tirar [a máscara] fica só o buraco” (158)²; em *O Natimorto*:

“Minha imagem / pouco a pouco / desbote / até que eu / deixe de ser” (94); ou ainda: “Eu acho que quando estou longe das pessoas eu deixo de existir” (51); em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*: “Nada atesta o seu nascimento. / O umbigo é a única prova. / Uma cicatriz circular. / Circular e profunda” (93).

O vazio interior se alastra no vácuo do passado. O confronto doloroso com o passado nebuloso e rasurado (“cicatriz circular e profunda”) deflagra a urgência de reinvenção diária desse tempo ausente: “– Temos que inventar tudo. Todo o passado. Isso é a memória”, diz Júnior. A memória deixa de ser um domínio de autogeração espontânea e passa a extrato vicário de criação cotidiana. É em decorrência disso, por exemplo, que o protagonista de *O Cheiro do Ralo*, ao comprar um olho e uma perna, atribui as partes do corpo de outrem ao pai desconhecido:

Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi, antes que eu o tivesse. Foi, antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi. Ele só saiu com minha mãe, uma vez. Eu nem sei o seu nome. Nem sei se um nome ele tem. Ele nem sabe como eu sou. Ele nunca me viu. Eu, só o imaginei. A vida inteira. Eu mesmo lhe dei um nome. Eu mesmo o batizei. Eu mesmo cuidei de criá-lo. De cada detalhe, eu cuidei. Meu pai, fui eu que inventei. (111)

A imagem do pai Frankenstein sublinha em *O Cheiro do Ralo* a fragmentação dos vetores existenciais do protagonista: identidade, memória, família, passado. Já em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*, há alteração curiosa: o pai é também uma figura magnetizante, não pela ausência, mas por uma onipresença sufocante, que obnubila o filho: “pior é o seu Júnior. O nome do pai e essa alcunha que determina que ele não é o original. Júnior, a réplica” (132). Domador do filho Júnior, o pai se chama Sênior.

O apelo ao elemento paterno é, portanto, infrutífero, seja pela constatação da lacuna paterna, ou pela resistência à dominação castradora. Em princípio, restariam as mães, que, contudo, ingredientes anódinos (“ele só saiu com minha mãe, uma vez”; “ele meteu rapidinho em minha mãe, e se foi” (Mutarelli, *O Cheiro* 111)) ou impassíveis (“sua mãe era fria. Fria e distante. Cultuava demônios. Só sentia afeição pelos mortos. Admirava apenas civilizações extintas. Sua mãe era fria feito um animal. Sua mãe era como uma cadela, que não festejava no natal” (Mutarelli, *A Arte* 131)), inutilizam a esperança dos filhos.

O desabrigo gerado pela falta do respaldo familiar erige moradia provisória dos protagonistas, a qual melhor se poderia chamar de estada: o de *O Cheiro do Ralo* vive mais no ambiente profissional que no doméstico; o de *O Natimorto* mora em um hotel; o de *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* retorna à casa do pai. Convém mencionar que o estado de hóspede dos protagonistas ultrapassa o círculo familiar e se expande para a cidade, na qual eles, sem bússola, sentem-se estrangeiros: “Tudo parece um sonho ruim. Pensa que talvez a cidade esteja perdendo a memória. Falha ao reinventar-se a cada dia. A cidade envelhece. Desolado, tenta voltar para casa. Segue confuso. Quanto mais ainda, mais perdido fica; caminha cada vez mais agitado e perdido” (Mutarelli, *A Arte* 188).

Estancados os deslocamentos horizontais, restam aos protagonistas os verticais, a decadência, cujo sintoma inicial é o aprofundamento da psicopatologia. A crescente amarelidão do narrador de *O Cheiro do Ralo* é, por exemplo, recorrentemente comentada pelos outros personagens. Em *O Natimorto*, é A Voz quem diagnostica o quadro de O Agente: “bem que eu falei que essa sua obsessão com as imagens do cigarro e essa sua mania de querer se isolar do mundo parecia um distúrbio” (130); “Você é bipolar! O Maestro me disse” (131). É grotesca a constatação da doença de Júnior pelo pai, em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*: “Agora eu olho pra ele ali parado e fico imaginando esses vermes comendo a cabeça dele por dentro. É horrível! Nunca que eu tinha ouvido falar numa coisa dessas. Eu vejo ele sentado e penso: tá dando de comer pras bichinhas. Que bosta!” (186). Interessante notar que a submissão à doença inverte, em certa medida, a qualidade vampírica de Júnior, que passa a ser consumido pelos “vermes.”

A enfermidade, porém, se enfraquece a saúde dos personagens, fortalece a sobrançeria deles, manifestada, por exemplo, na capacidade de decifração do mundo. Os protagonistas de Mutarelli, trancados na paranoia doentia, acreditam que o mundo envia mensagens codificadas somente acessada pela inteligência deles.³ A ressignificação associativa do mundo a partir da doença é operada nos três romances por dois processos simultâneos e complementares: a fusão entre realidade e delírio e a criação de “novos arcanos”. Assim, o ralo, objeto corriqueiro, passa a representar, no primeiro romance do autor paulista, os “portais do inferno” por que “eles [sic] que nos observam” (Mutarelli, *O Cheiro* 64). Simetria simbólica ao espaço onde o protagonista estoca inutilidades, o ralo torna-se constituinte alegórico: “porque na idade média o ralo representava o inferno. É isso. Eu sei que é. E o ralo é o cu do mundo. / O cheiro

que aspiro vem do inferno. / O vulto é o cheiro também” (29). Dessa forma, o protagonista escorre para o ralo a parcela dolorosa e obscura do mundo, por ele inicialmente renegada (“Eu não me importo com ninguém. / Só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu” (17)): “esse ralo é para onde projetei o escuro que sou” (134). Esse encanamento simbólico talvez justifique a associação entre o vulto, representação do passado, e o cheiro do ralo, ambos quinhões escuros do personagem. Aliás, a busca, tipicamente religiosa, de reconexão à verdade também funda a alegoria do ralo⁴: “O cheiro do ralo. / Sinto um estranho prazer ao dizer isso. / É quase como se me reentrasse. / Comigo” (65).

Se o ralo é infernal, a bunda, “contraponto do ralo”, é paradisíaca: “o paraíso é você. Essa tua bunda é demais” (37); “esta bunda, que agora abraço, era a minha salvação” (134). Curiosamente, a anatomia bunda, projeção metonímica do desejo de salvação, assemelha-se à dos seios da mãe, associação confirmada pelo narrador:

Eu levanto e caminho em sua [bunda] direção. Quanto mais me aproximo, menor fica o que tenho nas mãos. Me ajoelho e a abraço. Com força. Beijo. E fico assim, abraçado, feito um filhote a sua mãe. E mesmo que o vórtex me puxe, sei que por uns minutos, ainda terei minha tábua de salvação. (134)

Contudo, embora se aproximem na forma, os seios e a bunda se distanciam na função: daqueles, brota a fertilidade nutritiva; desta, a esterilidade dejetória. O reduto alegórico do consolo, a bunda, é, portanto, falho já em sua base metafórica, anulando a chance de redenção do protagonista, que então persegue outro refúgio: “agora é preciso encontrar algo de novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Uma nova bunda em que eu possa crer. Nessa bunda eu não creio mais” (134). Vetado o atalho metafísico de remissão, o protagonista se enterra cada vez mais no próprio inferno:

Deitado de bruços, inalo.
Trago.
Para ele o ralo sou eu.
Observo, atento o buraco.
Nesta pose relembro o Narciso que Caravaggio pintou.
Só que não há o reflexo.
Só há o escuro que sou.
E isso, é tudo o que me resta para amar. (138)

A reconfiguração alegórica do mundo é mais ostensiva em *O Natimorto* (“Estudo os novos arcanos” (10)), livro em que o protagonista, já nas páginas iniciais, expõe a profecia em que acredita: “as imagens das fotos dos cigarros [são] na verdade prenúncios de novos arcanos, de novos tempos,” associação suscitada pela similitude entre as figuras dos maços e as cartas de tarô (17). Dentre as lâminas do jogo, uma se destaca: a do natimorto, que representa uma “vida intra-uterina” (91), “sem macular-se do mundo” (92). A pureza e a brevidade do natimorto – “ele representa a vida vencendo qualquer obstáculo. Apesar de muito doente ele nasceu” – fascinam o protagonista, cuja vida em derrocada nada oferece de positivo (91). Da mesma maneira que em *O Cheiro do Ralo*, aqui, a fundação de “novos arcanos” é mais lenitivo (inventado) contra o absurdo da vida (os efeitos sem causa) do que curiosidade sobre o futuro; é mais prevenção que profecia: “se você não tentar interpretá-lo [o destino], eu garanto que ele vai te surpreender muito mais” (Mutarelli, *O Natimorto* 107).

Resguardar-se da vida num código arbitrariamente concebido não elimina, porém, a consciência da fatalidade: “eu penso que não se foge ao inevitável” (71). Assim, conquanto acimado de fatalista por A Voz, O Agente nega a acusação, alegando que “o que parece ser fatalismo, na [sua] opinião, é um distanciamento da paixão” (72). Afastar-se da vida, medida profilática, não implica, portanto, libertar-se do *fatum*. A criação das alegorias representa, conforme as religiões, um paliativo ao destino amargo dos protagonistas, que, natimortos, estão fadados à iminente “não-existência”; a certeza da morte empresta à vida um caráter intervalar, como se ela fosse um arco de ilusão entre os nada que a balizam. A vida como representação afina-se com a concepção schopenhaueriana – explicitamente apreciada por O Agente: “Schopenhauer viu o mundo desnudo de seu véu” (72).⁵ O entendimento do filósofo sobre tempo parece sustentar os romances de Mutarelli:

cada instante da duração . . . apenas existe com a condição de destruir o precedente que o engendrou, para ser também, em breve, por sua vez anulado; o passado e o futuro, abstração feita das consequências possíveis daquilo que eles contêm, são coisas tão vãs como o mais vão dos sonhos, e o mesmo se pode dizer do presente, limite sem extensão e sem duração entre os dois. (Schopenhauer 13)

Impressionam os pontos de contato entre o filósofo e o ficcionista: “algo da natureza dos vultos. Uma sombra. Uma ilusão.

O passado” (Mutarelli, *O Cheiro* 21); “o presente, / tudo o que nos resta” (Mutarelli, *O Natimorto* 92); “somos / o que somos, / seremos / as consequências” (141); “os dias... são falsos... estranhos... isso não pode ser a realidade... não é possível que seja... isso é... sei lá que porra é isso tudo” (Mutarelli, *A Arte* 50).⁶

Além disso, consoante os protagonistas de *O Cheiro do Ralo* e *O Natimorto*, que foram “do paraíso ao inferno” (Mutarelli, *O Natimorto* 36) e tentaram em vão amaciar o tombo em uma nova cosmologia, Júnior acredita que o mundo franqueia mensagens a ele unicamente inteligíveis. Na casa do pai, passa a receber encomendas sem remetente pelo SEDEX; o conteúdo é excêntrico: recortes de tecido, fragmentos de notícia de jornal, trechos de canção, CDs. Na primeira delas, há uma frase que ecoa até o fim do livro – “*Heir’s pistol kills his wife; / He denies playing Wm. Tell*”⁷ – e que serve de gatilho para a paranoia mental de Júnior: “para ele a frase continua sendo um mistério sem solução. Cada vez mais, tem a certeza de que a tal frase só fará sentido para ele. Há algo particular nessa frase. Sua compreensão não é semântica, é abstrata” (Mutarelli, *A Arte* 123). A realidade cifrada assedia o delírio do protagonista, que paulatinamente se desprende da lógica “semântica” do mundo para (res)guardar-se na “abstração” interna:

Não se trata de uma charada em inglês, mas de uma charada feita apenas para ele. Sob medida. Ninguém mais poderia interpretar seu sentido. *Ele é a única chave possível*. Isso não está em inglês. É outro idioma. Isso está conectado com seu conteúdo interno. Deve haver um sentido obscuro, velado, criptografado.” (138, grifo nosso)

Reúne-se à necessidade de decodificação das correspondências a evolução da afasia de Júnior; a doença reforça seu isolamento e adensa a angústia de não se adaptar ao mundo: “insatisfeito, procura o sentido que acalme sua ânsia. Desmembra, reordena, repete, joga com a frase. Cada combinação se desdobra num novo leque de possibilidades” (137). A perda da linguagem mímica a sociabilidade de Júnior, processo materializado no livro pela suspensão da escrita do narrador em favor da impressão dos rabiscos (manuscritos, e não digitados) da “matemática particular” do protagonista. O contraste entre o discurso ordenado do narrador e a matemática caótica do protagonista (impressa, inclusive, em outra cor, azul) sanciona o ostracismo de Júnior.

O exercício da geometria individual, detonado pelo agravamento da afasia, responde também ao esforço de afirmação

da autonomia frente ao abafamento do pai: “Sênior joga pelas regras do jogo e só quer que o filho faça o mesmo. Mas Júnior não quer mais jogar. Cansou de perder. Está disposto a criar novas regras. Um novo jogo” (111); “quanto mais ele compreende suas tramas, menos sentido o mundo externo parece fazer. A velha rotina não consegue mais ganhar sua atenção. Por isso cria uma nova” (166). Como em sua vida “tudo é ex” (106), o protagonista agrilhoa-se à vertigem patológica, nela esforçando-se para, senão sanar, ao menos tornar explicável o absurdo da vida:

A cada nova folha a composição de sua geometria parece mais complexa, seus movimentos mais frenéticos. Enquanto executa sua matemática particular, não pensa em mais nada. Esvazia-se. Acalma. Embora as mãos e a cabeça continuem reproduzindo movimentos mecanizados. É quase um ataque. A afasia não apaga meramente as palavras, apaga as imagens e os vínculos entre as palavras e as imagens. (136)

Sutura-se na passagem acima à afasia outra cicatriz dos protagonistas de Mutarelli: a epilepsia, que, enfeixada em páginas de cortante e ágil vigor, lança as personagens em zona intermediária entre a realidade e a alucinação, endossando o insulamento dos sujeitos em crise. A afasia, tomada em sentido literal em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* (Júnior começa “a sentir dificuldade até para encontrar palavras que o ajudem a pensar” (166)), amplia-se nos romances anteriores, designando “a surdez e a cegueira às palavras” (156), representando obstáculo comum a todos os protagonistas – o silêncio:

Não consigo encontrar as palavras. . . . Só encontro minha voz, no que penso. Mas o que eu penso, ninguém ouve. O que eu penso é silêncio. Então eu me calo. O silêncio é minha voz.
 O silêncio é a voz que eu calo.
 O silêncio é a voz que eu guardo.
 O silêncio, é lá onde eu moro.
 O silêncio sou eu. (Mutarelli, *O Cheiro* 124)
 Ninguém quebra o silêncio.
 Nós apenas o cobrimos com palavras.
 Com ruídos e palavras. (Mutarelli, *O Natimorto* 56)

A taciturnidade, constante existencial aparentemente abalada pelas palavras, emparelha-se com a morte, invariável disfarçada pelos intervalos de vida. A dificuldade em romper, ainda que provisoriamente, o silêncio “com ruídos e palavras” atesta a

impotência dos protagonistas em relacionar-se com o mundo. Outra vez, o contato horizontal é cortado, sobrando a eles o mergulho vertical na solidão.

Sob a aferição da própria miséria redonda a circularidade da vida, que, repetindo ciclos para escamotear a morte, tudo estanca na mesma rotina enfadonha e sufocante: “A vida é um ciclo” (Mutarelli, *O Cheiro* 74); “Estamos sempre / no mesmo lugar” (Mutarelli, *O Natimorto* 92); “Tudo se repete” (Mutarelli, *A Arte* 113). Nada escapa ao pleonasma geral; até a esperança passa de alento a inércia, habilmente representada, em *O Natimorto*, pela anáfora e pelo movimento periódico da diagramação:

Ando em círculos.
 Paro
 em círculos.
 Espero
 em círculos.
 Fumo
 em círculos. (57)

Contudo, da experiência abismal, agravada pela perda da linguagem, há um saldo (positivo?): o autoconhecimento (“quando olhamos o abismo / nos encontramos” (142)). A queda opera uma espécie de catábase epifânica, em que os protagonistas se conectam à porção abjeta de si: assim como o ralo é o “eu verdadeiro” (Mutarelli, *O Cheiro* 74), o fundo do poço (no qual o protagonista caíra quando criança) oferece a O Agente o conhecimento de que “todos somos monstros” (Mutarelli, *O Natimorto* 33). Enfim, o acesso à verdade interior é patenteado pela decadência: “Se aquela tábua / não tivesse partido / eu não saberia / quem sou” (142).

A descoberta da essência bruta muito se assemelha àquilo que Benedito Nunes chama, ao analisar a *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, de “itinerário místico,” cuja primeira etapa consistiria na “ruptura com o sistema” (Nunes 62), a que se seguiria o “rumo do silêncio que a busca do inexpressivo impõe” (75), fases, conforme demonstramos, percorridas pelos protagonistas de Mutarelli. Pondera o crítico paraense ainda que “a nudez e o esvaziamento ascéticos constituiriam uma antecipação da morte” (64). Podemos igualmente dizer que a *ascese para baixo* dos personagens mutarellianos é, no desfecho, demarcada pela morte – concretizada, em *O Cheiro do Ralo*, ou cogitada, em *O Natimorto* e em *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*.⁸ Fracassados os dribles contra a afasia e a vertigem, restam aos hospedeiros, eternos hóspedes,

pendurar-se aos resíduos de vida, “estação de passagem” (Mutarelli, *A Arte* 182) entre dois vazios:

Eu represento
o que ele [o natimorto]
de fato
representa.

Natimorro (Mutarelli, *O Natimorto* 104-5)

NOTAS

¹ Embora normalmente as barras sejam empregadas nas citações para marcar a separação de versos, utilizaremos-las, aqui, para indicar a mudança de linha no texto original, uma vez que a prosa de Lourenço Mutarelli, pelo menos em *O Cheiro do Ralo* e em *O Natimorto*, muito se assemelha, graficamente, ao texto poemático.

² Em *O Cheiro do Ralo*, os personagens secundários frequentemente comparam o protagonista ao “cara do comercial do Bombril,” semelhança que também indicia sua identidade esvaziada.

³ Processo semelhante ocorre em *Jesus Kid*: o protagonista – não gratuitamente nomeado de Eugênio (do grego, o mais bem nascido) – acredita que as mensagens inseridas nos biscoitos chineses da sorte, mandados pelo restaurante de onde ele normalmente solicita o serviço de entrega, são, na verdade, pedidos de socorro de um funcionário trancado no porão do estabelecimento, aos quais somente ele tem acesso.

⁴ Nesse sentido, também poderíamos aproximar o olho e a perna do pai a ícones religiosos.

⁵ A apreciação do filósofo é tanta que o protagonista afirma que “o mínimo que podemos fazer” é ler *O Mundo como Vontade e Representação* (72). Não bastasse a declaração, há um requinte bibliográfico: O Agente recomenda a “versão portuguesa, da editora Rês,” edição que adotamos neste trabalho.

⁶ O caráter corrosivo do tempo já era prefigurado, conforme demonstramos no início do texto, pela ordem de introdução das personagens femininas nos romances.

⁷ O trecho “kills his wife,” por exemplo, atizará em Júnior a vontade de matar a ex-esposa. É, além disso, baseado nessas frases que o protagonista desenvolve sua “matemática particular,” que ainda comentaremos. A sentença também representa o maior alçapão intertextual do romance, constituindo rentável incursão crítica os elos entre Lourenço Mutarelli e William Burroughs, a quem se associa a frase.

⁸ *O Natimorto* se encerra, conforme apontamos, com a possibilidade de O Agente devorar A voz; *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa* termina quando Júnior, enojado do pai e de Bruna (“imitações pouco convincentes dos seres que antes habitavam a casa”), encontra “duas balas calibre 38” no criado-mudo do quarto do pai (206).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anjos, Augusto dos. *Eu e Outras Poesias*. 38ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- Mutarelli, Lourenço. *O Cheiro do Ralo*. 2ª ed. São Paulo: Devir, 2007.
- . *O Natimorto*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- . *Jesus Kid*. São Paulo: Devir, 2004.
- . *A Arte de Produzir Efeito Sem Causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- Nunes, Benedito. *O Drama da Linguagem: uma leitura da obra de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- Schopenhauer, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés, s/d.