

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

LEANDRO RICARDO DE ARAÚJO

**A PERFORMANCE, O DUPLO E O MÚLTIPLO EM *O GRIFO DE
ABDERA* DE LOURENÇO MUTARELLI**

**VITÓRIA
2020**

LEANDRO RICARDO DE ARAÚJO

**A PERFORMANCE, O DUPLO E O MÚLTIPLO EM *O GRIFO DE
ABDERA* DE LOURENÇO MUTARELLI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

**VITÓRIA
2020**

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

A658p Araújo, Leandro Ricardo de, 1980-
A performance, o duplo e o múltiplo em O grifo de Abdera de Lourenço Mutarelli / Leandro Ricardo de Araújo. - 2020.
141 f. : il.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Performance (Arte). 2. Duplos na literatura. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Leandro Ricardo de Araújo

**A PERFORMANCE E O DUPLO EM O GRIFO DE ABDERA, DE
LOURENÇO MUTARELLI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 30 de outubro de 2020.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES)
Examinador Interno

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral por
Prof. Dr. Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (UFMT)
Examinador Externo

À Kalna.

(Com você, tudo se tornou possível)

AGRADECIMENTOS

Às minhas mães Adália e Mirian, pela paciência, pelo carinho e apoio.

Aos meus primos, Hugo e Thiago, por todo o incentivo, toda a ajuda e amizade.

À minha tia Neuma, que sempre soube reconhecer, com alegria sincera, cada vitória.

À professora Luz Pinheiro, pela sugestão e ideia plantada.

Ao meu orientador, professor Sérgio, pela tranquilidade, pelo bom humor e interesse.

Ao professor Benjamin, sempre certo em seus apontamentos.

Ao professor Wilberth, pela camaradagem e gentileza de sempre.

À Universidade Federal do Espírito Santo.

Aos colegas e professores, que conheci e convivi nesse período de minha vida, meu agradecimento sincero a todas e a todos.

“Quando me vem a ideia de escrever, fico louco, rolo no chão, luto com o demônio e, sob aquele impacto, eu escrevo”.

(Guimarães Rosa)

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise de *O grifo de Abdera*, romance escrito por Lourenço Mutarelli, publicado em outubro de 2015. Para isso, buscou reunir parte significativa do material produzido pelo autor no período anterior ao lançamento do livro, correlacionando esses dados ao próprio texto, para verificar os sentidos de tais relações. Os dois principais objetivos da pesquisa são, primeiro, o de relacionar as aparições públicas de Lourenço Mutarelli ao conteúdo de seu romance e, com isso, demonstrar que se trata de atos performáticos pensados e executados pelo autor: elementos exteriores que funcionariam não como complementos, e sim como parte integrante na construção do projeto literário desenvolvido por Lourenço Mutarelli para *O grifo de Abdera*. O segundo objetivo – que tem relação direta com os resultados obtidos no objetivo anterior – é o de analisar, por meio das teorias sobre o mito do duplo, o personagem Xipe Totec, apresentado ao público/leitor, por Mutarelli, em entrevistas e na palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística”, e assim demonstrar, mesmo o personagem não tendo sido nomeado em nenhum momento do romance, sua presença, que se dá de forma velada, em *O grifo de Abdera*. Como apoio teórico, utilizaremos os estudos desenvolvidos por Goldberg, Schechner, Klinger, Cohen, Bravo e Oliveira.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli. *O grifo de Abdera*. Performance. Duplo. Xipe Totec.

ABSTRACT

This work presents an analysis of *O grifo de Abdera* (2015), a novel written by Lourenço Mutarelli. This work presents an analysis of *O grifo de Abdera* (2015), a novel written by Lourenço Mutarelli. To do so, I sought to gather a significant part of the material produced by the author in the period before the book's release, correlating this data to the text itself, to check the meanings of such associations. My two main objectives are, first, to relate Lourenço Mutarelli's public appearances to the content of his novel, aiming to demonstrate that they are performative acts thought and executed by the author: external elements that work not as complements, but as an integral part in the construction of the literary project developed by Lourenço Mutarelli for *O grifo de Abdera*. The second objective – which has a direct relation with the results obtained in the previous objective – is to analyze, through the theories about doppelgänger, one of the novel's characters named Xipe Totec. This character is presented to the public/reader in Mutarelli's interviews and one of his lectures, *Beyond adaptation: dialogues between comics and other forms of artistic expression*. I intend to demonstrate that although Xipe Totec is not even named in the novel, his presence, which takes place in a veiled form, is central to understanding *O grifo de Abdera*. As theoretical support, I opted to use the studies developed by Goldberg, Schechner, Klinger, Cohen, Bravo e Oliveira.

Keywords: Lourenço Mutarelli. *O grifo de Abdera*. Performance. Doppelgänger. Xipe Totec.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

Figura 1: O momento do “sequestro”.....	15
Figura 2: A “brincadeira” revelada.	15
Figura 3: O personagem Leonardo.....	16
Figura 4: A fotografia de Leonardo?	16
Figura 5: Capa do <i>fanzine Over-12</i>	24
Figura 6: Capa de <i>Transubstanciação</i>	25
Figura 7: Álbum completo de <i>Diomedes</i>	26
Figura 8: Coletânea <i>Capa preta</i>	27
Figura 9: <i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	28
Figura 10: Cartaz de <i>Meu nome era Lourenço</i>	30
Figura 11: Esculturas por Joaquim Almeida e Lourenço Mutarelli.	31
Figura 12: Os desenhos vistos nos olhos das máscaras.	31
Figura 13: Originais de <i>XXX</i>	34
Figura 14: Moeda adquirida numa feira de antiguidades.	34
Figura 15: Escultura de Xipe Totec.....	36
Figura 16: A versão ilustrada de Xipe Totec feita pelo autor.	36
Figura 17: Painel finalizado por Mutarelli.....	42
Figura 18: Cartaz de divulgação do evento.	43
Figura 19: <i>Spoiler</i> no Sesc Pompeia.	44
Figura 20: Imagens inseridas no pós-produção.....	45
Figura 21: Imagem retirada de <i>XXX</i>	48
Figura 22: Perfis de Mauro e Mundinho no <i>Facebook</i>	58
Figura 23: “O Grifo de Abdera – o Filme”, no <i>Facebook</i>	58
Figura 24: Página com a biografia e as obras do autor.	60
Figura 25: Em destaque, as aparições de Xipe Totec em <i>XXX</i>	61
Figura 26: Os créditos na folha de rosto e no colofão.	62
Figura 27: Ilustração de <i>XXX</i> ampliada pelo Estúdio Invertido.	63
Figura 28: Arte original e a arte publicada no romance.	64
Figura 29: A moeda e o grifo.	74

Figura 30: Mutarelli e o anel.	75
Figura 31: Citação a David Tibet em XXX.	76
Figura 32: Demonstração das técnicas que o autor vem desenvolvendo.....	77
Figura 33: Influências de David Tibet em XXX.	77
Figura 34: Imagem retirada de XXX.	78
Figura 35: A busca pela voz ancestral, quadro retirado de XXX.....	79
Figura 36: Professor e seus pensamentos monstruosos.	81
Figura 37: Canto dedicado a Xipe Totec.....	101
Figura 38: Um problema de identidade.....	102
Figura 39: Ilustração colorida de Xipe Totec.....	109
Figura 40: Xipe Totec desenhado por Mutarelli no <i>Quartas ao cubo</i>	109
Figura 41: As várias aparições de Xipe Totec em XXX.	110
Figura 42: Manifestações de Xipe Totec em XXX.	111
Figura 43: As transformações de Xipe Totec.....	112
Figura 44: A frase dita por Mauro repetida em XXX.	116
Figura 45: Imagem presente em “Pequenos quadros”.	129
Figura 46: Recorte retirado do quadrinho XXX.....	130
Figura 47: Capa e quarta capa de <i>O grifo de Abdera</i>	130

SUMÁRIO

PREÂMBULO	12
INTRODUÇÃO	19
1 PRIMEIRA PARTE	23
1.1. Sobre o autor e sua produção artística.....	23
1.2. Composição da obra: antecedentes	32
1.2.1. Entrevista – agosto de 2014	33
1.2.2. <i>Quartas ao cubo</i> – abril de 2015	37
1.2.3. Leitura dramatizada	43
1.3. O grifo de Abdera	45
2 SEGUNDA PARTE	50
2.1. Performance	50
2.2. Registros e contextos	52
2.3. Possibilidades da performance.....	55
2.4. O autobiográfico	65
2.5. Performance velada.....	69
2.6. Ator/performance: artista múltiplo	72
3 TERCEIRA PARTE	82
3.1. Uma ausência à espreita	82
3.2. O duplo e o silêncio dos mortos.....	86
3.3. Deus está em todas as partes.....	99
3.4. Como em um baile de máscaras	105
3.5. Fúria e morte	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	136

PREÂMBULO

O que eu aprendi é que se você deixar nas mãos do público, eles podem te matar. Eu me senti realmente violada. Cortaram minhas roupas, enfiaram espinhos de rosa na minha barriga, uma pessoa apontou uma arma para minha cabeça e outra a retirou. Isso criou uma atmosfera agressiva. Depois de exatamente 6 horas, como eu tinha planejado, me levantei e comecei a caminhar em direção ao público. Todos fugiram para escapar de uma confrontação presente.

O comentário de Marina Abramovic refere-se a *Rhythm 0*, uma de suas performances mais famosas realizada em 1974, numa galeria de Nápoles, quando a artista contava apenas 28 anos. Nela, Abramovic autorizou todos os presentes a usarem o seu corpo, durante seis horas, como bem entendessem. À disposição do público, 72 objetos – que poderiam ser utilizados para infligir dor e causar prazer – colocados numa mesa: entre esses objetos, um revólver com uma bala apenas. Abramovic foi beijada, teve suas roupas rasgadas, seu corpo molhado e sua pele cortada. Um confronto se iniciou entre os participantes quando um deles colocou a arma carregada na mão da artista apontada para o seu pescoço. O galerista interveio, tirou a arma das mãos do homem, e a jogou pela janela. Ao fim da sessão, Abramovic encarou o público e caminhou na direção de seus agressores, que fugiram com medo do confronto (RIBEIRO, 2014, p. 2).

Em 1988, durante seu aniversário de 24 anos, Lourenço Mutarelli em companhia de uma amiga, assim que saem à rua para comprar cigarros, são abordados e rendidos por dois homens, um deles armado com um revólver. Antes de ser vendado e jogado no banco de trás de um carro, Mutarelli pede, inutilmente, para que os bandidos liberem a sua amiga. Já dentro do veículo, Mutarelli segue, durante todo o trajeto, que dura cerca de meia hora, com uma arma apontada para sua cabeça. Ao ouvir as ameaças de que seriam abusados sexualmente e depois assassinados, Mutarelli num esforço mental sobre-humano: “Como um suicídio” (MUTARELLI, 1998, p. 10), tenta provocar a própria morte. Depois de arrastado para fora do carro, os sujeitos retiram a venda de seus olhos e lhe revelam que o sequestro não passou de

uma “brincadeira”, de uma festa surpresa: “Quando retiraram minha venda, neste exato momento, 80% de mim morreu” (MUTARELLI, 1998, p. 12).

Embora os dois acontecimentos descritos acima sejam completamente distintos em suas origens – no primeiro caso trata-se de uma manifestação artística e no outro de uma situação brusca e inesperada no cotidiano de uma pessoa comum¹ –, é possível identificar no resultado obtido da experiência radical vivida por cada um dos artistas uma característica semelhante, algo que a pesquisadora Susana Rocha irá denominar como pressentimento de morte. Segundo a autora, performances extremas, como as de Marina Abramovic, estão imbuídas: “de pressentimentos de morte (logo de destruição), que são tanto fins, como veículos para o processamento da ideia de finitude que se concretiza de forma inconsciente através do acto performativo” (ROCHA, 2014, p. 194). Segundo a autora, antever a morte para esses artistas

[...] traduz-se num constante processamento da ideia de mortalidade (de forma mais ou menos consciente), tornando-o num motor de criação. A morte é, não poucas vezes, a ignição da arte, e essa presença não se traduz de forma desinteressante, óbvia, ou representativa, mas antes como uma assombração, um pressentimento que faz orbitar em torno de si muitos outros desdobramentos temáticos e simbólicos, que enriquecem a performance (ROCHA, 2014, p. 208).

O impacto da experiência traumática (e involuntária) sofrida por Mutarelli que desencadeou uma crise depressiva crônica, exerceu forte influência na criação de seus quadrinhos (como espécie de terapia para lidar com o trauma) e, posteriormente, na escrita de seus romances (como matéria-prima e motor criativo). Como o próprio autor relata em entrevistas:

A minha primeira graphic novel, *Transubstanciação* (1991), é um trabalho totalmente terapêutico. Estava em depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos, estava

1 Logo, não é nossa intenção, em hipótese alguma, comparar o trote sofrido por Mutarelli como sendo uma performance. Iremos nos referir ao episódio como de fato ele se caracteriza: como trote, achincalhe, escárnio. Temos a convicção de que o episódio em questão não se encontra dentro do espectro artístico nem entre os limites do que se tem estabelecido classificar como performance (por mais abrangente e não-limitador que o gênero se apresente). Nos interessa o material artístico e outras de suas manifestações que surgem como resultado dessa experiência.

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. Em casa, trabalho em um lugar separado, no quarto da empregada, onde eu mergulho e não gosto que minha família entre lá. E, quando saio de lá, sou essa figura sociável e agradável que está aqui (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 170).

Dez anos após o ocorrido, Mutarelli publica *Réquiem* (1998), história em quadrinhos em que o autor narra o período no qual se tem início os seus problemas de saúde em decorrência do trote sofrido: período marcado por ataques de pânico e pelo diagnóstico de depressão profunda. *Réquiem* se apresenta como um “documento ficcional” que narra essa fase conturbada da vida de Mutarelli. Em paralelo, em *Réquiem* é apresentado Leonardo Maurício Bentancour Sena, também protagonista na história. Sobre o personagem são narrados: sua relação de amizade com Mutarelli; o sofrimento causado pela descoberta de um câncer; e a sua conseqüente morte, anunciada já nas primeiras páginas da história em quadrinhos. *Réquiem* seria também uma “homenagem póstuma” de Lourenço Mutarelli ao seu amigo Léo.

Sempre que perguntado sobre o enredo de suas obras, Mutarelli faz referência a sua experiência traumática e à influência que esta teve em seu trabalho. Ele afirma que todas as suas histórias tratam sobre o momento de um personagem que irá sofrer uma transformação brusca e irreversível em sua vida; geralmente uma transformação mental. A história desse personagem se iniciará pouco antes dessa mudança e o acompanhará até sua morte ou até que esta seja iminente.

Vale destacar a forma escolhida por Mutarelli, em *Réquiem*, para representar essa transformação – que ocorre entre o sequestro e o momento da revelação –, transformação decorrente do esforço empreendido por Mutarelli (definido como “exercício de morrer”) em tentar se matar enquanto o ameaçavam e faziam roleta russa com o cano da arma apontado para sua cabeça. Mutarelli – até então apresentando a história e representando a si mesmo através de seus desenhos (Figura 01) – decide utilizar, e acrescentar a *Réquiem*, um dos vários registros fotográficos feitos durante o fatídico episódio (Figura 02). Sua escolha é por uma

fotografia que: “retrata o preciso momento da retirada da venda” (MUTARELLI, 1998, p. 12).

Figura 1: O momento do “sequestro”.



Fonte: MUTARELLI, 1998, p. 07.

Figura 2: A “brincadeira” revelada.



Fonte: MUTARELLI, 1998, p. 12.

Como se o seu relato não fosse suficiente, o autor busca através do registro fotográfico ratificar o ocorrido (como se este registro fosse mais confiável ou mais próximo da “verdade”) e ao mesmo tempo causar certo impacto no leitor, reforçando e embaralhando ainda mais os elementos autobiográficos contidos no quadrinho.

É possível interpretar a incorporação da fotografia [...] – um produto extratexto – à história como um elemento desestabilizador desta enquanto ficção, pois a imagem do personagem [...], 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 (LIMA, 2014, p. 60).

Estratégia utilizada pelo autor que pode ser explicada por meio do pequeno excerto abaixo, retirado do ensaio “Na caverna de Platão”, escrito por Susan Sontag (2004) – incluído em seu livro *Sobre fotografia* – que diz:

O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir (SONTAG, 2004, p.14).

Em seguida, o autor se utilizará novamente desse mesmo recurso ao se aprofundar na história do personagem Leonardo Bentancour (Figura 03) que, ao contrário do que acontece com Mutarelli – este, já à época, artista conhecido e reconhecido no meio dos quadrinhos; pessoa pública –, de Leonardo o leitor não possui nenhum outro registro, a não ser uma suposta fotografia do personagem (Figura 04) que surge em uma das páginas de *Réquiem*².

Figura 3: O personagem Leonardo.



Fonte: MUTARELLI, 1998, p. 15.

Figura 4: A fotografia de Leonardo?



Fonte: MUTARELLI, 1998, p. 16.

Ao contrapor as duas histórias: uma supostamente real (a sua própria) e a de outro personagem (do qual o leitor possui somente registros na ficção), podemos

² E, cabe assinalar, outros registros do personagem podem ser encontrados numa alusão ao seu nome e breve aparição em outra história em quadrinhos de Lourenço Mutarelli chamada *Desgraçados*, de 1993 (e republicada em 2019). (Ver referências).

especular, portanto, que Mutarelli não buscava com essa repetição do recurso atingir o mesmo efeito (paradoxal) obtido anteriormente (o de dar maior veracidade ao fato narrado e ao mesmo tempo confundir o leitor acerca de seu entendimento sobre o real e a ficção, o autor e o personagem), e sim, potencializá-lo.

Todavia, cabe ressaltar que tais efeitos buscados por Mutarelli não ficam somente no campo do imagético. As informações fornecidas sobre Leonardo, no decorrer da narrativa, são ambíguas e tendem sempre a criar dúvidas no leitor (dúvidas que ganham o reforço da associação do personagem à figura do próprio autor). Como, por exemplo, no texto de abertura de *Réquiem*, em que Mutarelli escreve: “As crianças costumam criar **amigos imaginários**. Nesta história apresento um ser de natureza semelhante. Seu nome é Leonardo M. Bentancour Sena, **embora ele tenha nascido no Uruguai, ele não existe**” (MUTARELLI, 1998, p. 01, grifos nossos); ou quando o autor associa a figura de seu amigo a de personagens fictícios: “As crianças acreditam em **Papai Noel**, os adultos acreditam em **Deus**. [...] Às vezes quando estou sozinho, **evoco** seu nome... Leo” (MUTARELLI, 1998, p. 15, grifos nossos).

Como história em quadrinhos, *Réquiem* configura-se como tal: em seus balões de fala, requadros, caixas de texto/recordatórios etc. Mas também acrescenta em sua estrutura outros elementos à linguagem de quadrinhos, servindo como laboratório para várias das características presentes nos trabalhos posteriores do autor: hibridismo, o uso de diferentes linguagens numa mesma obra (prosa, quadrinhos, fotografia etc.); a inclusão no texto de elementos supostamente autobiográficos (o embaralhamento entre autor e personagem dentro da narrativa e fora dela); a metalinguagem (autorreferência a outras de suas obras e referência a personagens recorrentes em outras de suas histórias); e a criação pelo próprio autor de uma persona composta por meio de sua atuação na vida pública. Numa escala menor, os efeitos buscados e os resultados obtidos por Mutarelli em *Réquiem* são semelhantes aos alcançados em suas obras mais recentes e maduras.

No decorrer dos anos a história de *Réquiem* (ficção) e a do episódio do sequestro (relato íntimo do autor) foram recontadas inúmeras vezes em diferentes mídias e momentos. Em 2007 a história foi adaptada para um curta de animação³ –

3 *Réquiem*. Porta Curtas. Disponível em: <<http://portacurtas.org.br/filme/?name=requiem5103>>. Acesso em 14 de mai. de 2019.

roteirizado pelo próprio Mutarelli e dirigido por Felipe Duque –, premiado no mesmo ano com o Prêmio Porta Curtas no Festival do Rio. Em 2008 foi novamente reprisada numa longa e reveladora entrevista concedida ao jornalista Diego Assis para a revista *Rolling Stone*. E, em 2015 (MUTARELLI, 2017), numa entrevista concedida a Drauzio Varella (durante a divulgação de um novo romance), Mutarelli retorna ao episódio do sequestro e fala a respeito de suas consequências: o “exercício de morrer”, a depressão e a sua lenta recuperação.

Com o passar dos anos, a cada entrevista, outros dados foram sendo adicionados à narrativa por seu autor. Durante esta última, em tom irônico, Mutarelli revelou que os responsáveis pelo trote do sequestro, anteriormente descritos pelo autor como: “pessoas que trabalhavam comigo” (MUTARELLI, 1998, p. 12), dessa vez são identificados como seus colegas da Mauricio de Sousa Produções (MUTARELLI, 2017). Detalhe (até então inédito) revelado por Mutarelli que, ao ser incorporado a sua narrativa, resultará na ampliação de seu relato, conseqüentemente, de sua ficção. Particularidade que ganhará força e estará presente como estratégia utilizada pelo autor na concepção e execução, anos mais tarde, de um novo projeto literário: o romance *O grifo de Abdera*.

INTRODUÇÃO

Abrir os trabalhos com um breve comentário acerca de *Réquiem* – uma obra de Lourenço Mutarelli publicada no período que ainda podemos considerar o início de sua carreira artística –, nos ajuda a compreender um pouco mais o romance *O grifo de Abdera*.

Em seus aspectos pessoais e simbólicos, *O grifo de Abdera* marca o fechamento de um ciclo. O romance, que “é fruto de sua decisão de parar de tomar remédios após 28 anos de uso” (CAMPOS, 2015), é o ponto final de alguns dos transtornos desencadeados pelo evento traumático narrado em *Réquiem*: “E meus olhos se encheram de lágrimas porque eu larguei os antidepressivos depois de vinte e oito anos de uso contínuo. A vida é muito mais emocionante sem antidepressivo. E eu estava ferido, profundamente ferido” (MUTARELLI, 2015a, p. 261).

Em 2015, data de publicação de *O grifo de Abdera*, sétimo romance de Mutarelli, o autor retorna ao seu antigo ofício de quadrinista – do qual se distanciou ao iniciar uma carreira como romancista em 2002 com a publicação de *O cheiro do ralo*, o seu primeiro romance.

Escrito em prosa e possuindo um encarte em quadrinhos de 80 páginas, *O grifo de Abdera* se caracteriza como uma obra híbrida. Assim como em *Réquiem* e em outros vários trabalhos que o sucederam, em *O grifo de Abdera*, Mutarelli utiliza-se de elementos autobiográficos para desenvolver sua narrativa. A começar pelo uso de seu próprio nome: no romance, o personagem Lourenço Mutarelli é uma farsa, uma criação concebida por um roteirista e um desenhista de história em quadrinhos.

De forma ampliada, o romance acrescenta às características anteriormente mencionadas de *Réquiem* o diálogo com as novas mídias (principalmente com aquelas que têm como um de seus suportes a internet) e o experimentalismo com outras linguagens como, por exemplo, a performance.

Aqui cabem alguns esclarecimentos – de questões surgidas no decorrer do processo de composição da dissertação – com relação à escolha dos estudos sobre a performance como material utilizado para analisarmos o projeto literário elaborado por Lourenço Mutarelli para *O grifo de Abdera*, frente a outros que surgiram e serviriam como opções mais óbvias para o desenvolvimento do trabalho de análise do romance.

Como, por exemplo, o conceito de autoficção (não desconsiderado totalmente, uma vez que utilizamos importantes informações retiradas dos estudos da pesquisadora Diana Klinger que tratam sobre a performance na literatura).

Surgidos numa mesma época, ao contrário da performance que se apresenta como gênero já consolidado na década de 1970, a autoficção surge como um conceito-neologismo formulado por Serge Doubrovsky, em 1977. Conceito que, na atualidade, vem sendo:

[...] marcado por indefinições, confusões e contradições que acabaram por cristalizar um argumento que sustenta a impossibilidade de defini-lo de forma mais nítida. Um dos efeitos dessa confusão conceitual tem sido um misto de vulgarização e uso inadequado do termo, que passou a caracterizar toda sorte de obras pertencentes ao campo das “escritas do eu” (FAEDRICH, 2015, p.56).

Embora um certo número de escritores e escritoras contemporâneos que escrevem autoficção afirmarem não se utilizarem do conceito no desenvolvimento de suas obras – tal negação parece ser uma das características implícitas no conceito de autoficção por uma parte considerável desses escritores –, achamos válida a informação obtida da fala de Mutarelli na qual o autor nega o uso da autoficção na elaboração de sua obra: “Confesso que nem estava pensando nisso, até que alguém escreveu, acho que no Facebook, que eu me ‘rendi à autoficção” (ALMEIDA, 2015). Segundo o autor: “Autoficção não é o rótulo de que eu mais gosto. Acho que autorrealismo fantástico tem mais a ver” (CAMPOS, 2015).

Acrescentar outras análises e interpretações com base no conceito de autoficção à dissertação resultaria em um novo trabalho e, conseqüentemente, um desvio, o que acarretaria numa mudança de foco no modo como idealizamos esse projeto desde a sua gênese.

Outros materiais não utilizados em nossa pesquisa referem-se aos estudos desenvolvidos sobre a linguagem e a história das histórias em quadrinhos. No decorrer do trabalho, em momento oportuno, explicaremos as razões sobre essa decisão de não os utilizar.

Dito isto, uma breve (e introdutória) justificativa sobre a escolha e utilização da performance, de relacionarmos seus estudos ao objeto de nossa pesquisa, é a de que

tal escolha nos auxilia (e autoriza) a seguir a opinião de que “A obra deve arrastar tudo consigo [...], a intenção, a ideia, o esboço, o livro de anotações, a biografia do artista e sua própria montagem” (RAMOS, 2007, p. 222), o presente trabalho – que busca reunir e dar sentido à parte significativa desse material produzido por Mutarelli – tem, portanto, dois principais objetivos.

O primeiro (desenvolvido na segunda parte do trabalho) será o de relacionar as aparições públicas de Lourenço Mutarelli à sua obra e, com isso, demonstrar que se trata de atos performáticos pensados e realizados pelo autor: fatos e elementos exteriores ao romance que funcionariam não como complementos e sim como partes integrantes na construção do romance e de seu enredo. A pesquisa se inicia em 2014, ano anterior à publicação de *O grifo de Abdera*, período no qual Mutarelli já se adiantava e divulgava ao seu público o enredo, a temática e os elementos que estariam representados em seu novo romance: estratégia adotada pelo autor que se manterá e tomará maiores proporções em entrevistas, durante a divulgação do romance, em palestras e na leitura dramatizada da obra.

O segundo objetivo (desenvolvido na terceira parte do trabalho) – que tem relação direta com as análises e com os resultados obtidos no objetivo anterior – é o de analisar, por meio das teorias sobre o mito do duplo – o personagem Xipe Totec: apresentado ao público/leitor, por Mutarelli, em entrevistas e na palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística”. Nessa segunda etapa, o propósito é o de demonstrar – mesmo não tendo sido nomeado em nenhum momento do romance – a presença de Xipe Totec em *O grifo de Abdera*: representado (numa versão muito particular de Mutarelli do deus asteca) nas ilustrações contidas no quadrinho de XXX e, de forma velada, no capítulo “Somos muitos”.

Para nos auxiliar nessa tarefa, num primeiro momento, traremos algumas informações sobre o autor e a sua produção artística. Conhecer sua biografia é essencial para que possamos obter uma leitura e análise mais produtivas do livro: a relação do autor com o meio de quadrinhos (o início como quadrinista independente e depois tendo seus quadrinhos publicados por grandes editoras), a publicação de seus primeiros romances, sua atuação no teatro e cinema, e seu trabalho como artista plástico e visual. Buscando certa linearidade na sucessão dos acontecimentos a serem analisados, na sequência, destacaremos, dentre as várias aparições públicas

de Mutarelli, as mais significativas e as que melhor representam o período de pré-lançamento e divulgação de *O grifo de Abdera*: as suas falas retiradas de sua entrevista ao site *IdeaFixa*; a palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística”, apresentada pelo autor no evento *Quartas ao cubo*; e a sua atuação, ao lado do ator Nilton Bicudo, em *Spoiler* (leitura dramatizada do último capítulo do romance). E, por fim, para concluir esta primeira parte do trabalho, traremos uma breve resenha de *O grifo de Abdera*.

1 PRIMEIRA PARTE

“*Eu sou a obra*”.
(Marina Abramovic)

1.1. Sobre o autor e sua produção artística

O primeiro passo a ser dado na complexa tarefa de análise de *O grifo de Abdera* é o de apresentar algumas informações sobre a vida e a obra de Lourenço Mutarelli: seu começo de carreira como quadrinista, depois como escritor de romance, além de autor de peças teatrais, ator e artista plástico. Nesse primeiro momento, conhecer sua biografia e, principalmente, o caráter multifacetado do artista, nos auxiliará a compreender parte de seu processo criativo e, conseqüentemente, obter uma leitura e análise mais produtivas do romance.

Lourenço Mutarelli, nascido em São Paulo em 18 de abril de 1964, formou-se no ano de 1985 em Educação Artística – curso que frequentou por dois anos na Faculdade de Belas Artes em São Paulo. O autor inicia sua vida profissional trabalhando nos estúdios Maurício de Sousa e durante três anos integra a sua equipe, no começo como intercalador e depois pintando cenários de animação.

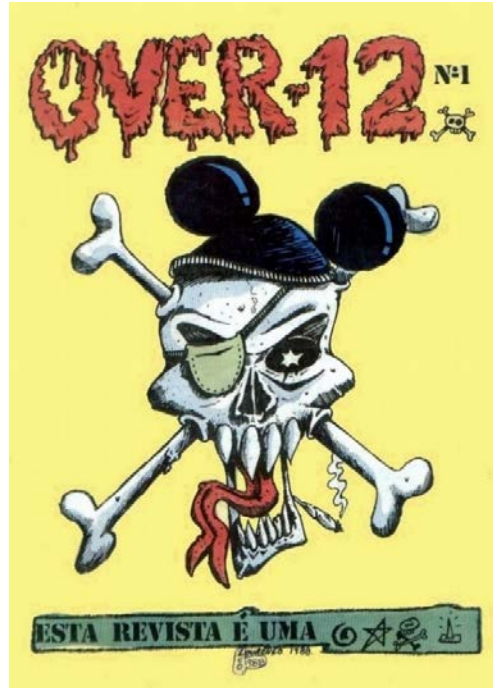
Em 1986 começa a produzir suas primeiras histórias em quadrinhos. Devido à recusa das editoras em publicar seu material, decide por conta própria se autopublicar. Em 1988 inicia de fato sua carreira como quadrinista com a publicação de seus primeiros trabalhos em formato de *fanzine*.

Analisando o conjunto de sua obra desse período é possível notar a busca do autor por uma linguagem própria, embora suas histórias ainda sejam caracterizadas por possuírem “um tom humorístico visando tornar sua produção mais comercial”. Segundo o pesquisador Liber Eugenio Paz, o autor: “via o gênero humorístico como uma espécie de condição a ser cumprida para se poder participar do mercado de quadrinhos”, dominado na época por nomes como o de Laerte (*Piratas do Tietê*) e o de Angeli (*Chiclete com banana*) (PAZ, 2008, p. 126).

Outra característica interessante desses primeiros materiais publicados por Lourenço Mutarelli é o trabalho desenvolvido por ele em parceria com nomes importantes do cenário nacional de quadrinhos como, por exemplo: Francisco Marcatti, que editou *Over-12* pela editora Pro-C (Figura 05) e Rogério de Campos,

editor da MAU – suplemento encartado na revista *Animal*, no qual Mutarelli publicou algumas histórias curtas.

Figura 5: Capa do *fanzine Over-12*.



Fonte: MUTARELLI, 1988, imagem da capa.

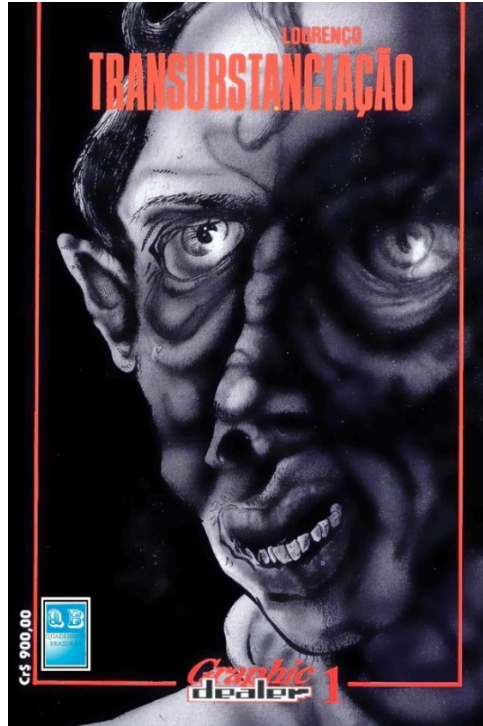
Mutarelli publica outros materiais: na revista *Porrada e Mil Perigos; Tralha* (1989), pela editora Vidente, de Francisco Marcatti e Glauco Mattoso; no *fanzine Solúvel* (1989), também pela editora Pro-C; e no site *Cybercomix*⁴. Segundo análise de Liber Paz essa seria a primeira fase da produção artística de Lourenço Mutarelli, “O Início de carreira”, que compreende o período entre 1988 e 1990.

Buscando uma identidade própria na produção de seus quadrinhos, Mutarelli abandona o caráter humorístico (ou a tentativa de se fazer determinado tipo de humor) presente em suas primeiras produções. Em 1991, com a publicação de seu primeiro álbum *Transsubstanciação* (Figura 06), publicado pela editora Dealer, Mutarelli começa a se destacar no mercado nacional de quadrinhos, obtendo sucesso de críticas e de

4 Hoje fora do ar, o *Cybercomix* era um site especializado em quadrinhos e publicava material de diversos autores como Angeli, André Toral, Adão Iturrusgarai, entre outros. O *Cybercomix* esteve ativo entre os anos de 1997 e 2000.

vendas. Seu material é publicado na Europa, gerando exposições em festivais internacionais – como em Portugal – onde o seu trabalho é bem recebido.

Figura 6: Capa de *Transubstanciação*.



Fonte: MUTARELLI, 1991, imagem da capa.

Fazem também parte dessa fase, identificada como: “Os quatro primeiros álbuns”, além de *Transubstanciação* (1991), os álbuns: *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994) e *A confluência da forquilha* (1997). Álbuns nos quais o autor desenvolve histórias mais elaboradas, abordando temas trágicos, bizarros e sombrios, e que possuem uma arte mais bem-acabada.

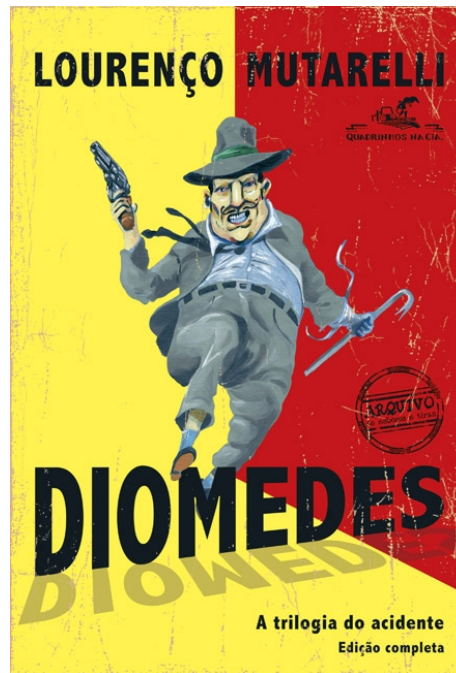
É perceptível, a partir de então, um maior cuidado na elaboração e edição de seus desenhos e de sua escrita. Há uma nova abordagem nos temas escolhidos pelo artista:

Sua arte e texto mantêm a melancolia e o bizarro que sempre caracterizaram sua obra, mas agora há certa sutileza, uma espécie de moderação que permite a suas histórias obterem novos significados. A composição e distribuição dos elementos na página e dentro do próprio quadrinho ganham um novo tratamento, mais sofisticado.

Aos poucos, o underground e o alternativo começam a ser substituídos na obra de Mutarelli por um estilo mais lapidado, mais maduro. Essa nova condição está presente também na elaboração dos álbuns do detetive Diomedes (PAZ, 2008, p. 163).

Em 1999, é lançado pela editora Devir *O dobro de cinco*, primeiro álbum da “trilogia em quatro partes” sobre as aventuras protagonizadas pelo detetive Diomedes: *O Rei do ponto* (2000); *A soma de tudo parte I* (2001); *A soma de tudo parte II* (2002). No ano de 2012, a história em quadrinhos do gênero policial é publicada em nova edição, em volume único, pela editora Companhia das Letras (Figura 07).

Figura 7: Álbum completo de *Diomedes*.



Fonte: MUTARELLI, 2012, imagem da capa.

Ao contrário de *Diomedes - A trilogia do acidente*, que foi reeditado e republicado, pois teve seus direitos adquiridos por uma outra editora, parte do material em quadrinhos produzido por Mutarelli (devido a imbróglis judiciais e por sua passagem por diferentes editoras durante sua longa carreira) “segue estacionado e alguns títulos estão esgotados sem previsão de uma nova edição” (FLORO, 2010, p. 17). Por essa razão, *fanzines* e álbuns fora de catálogo do autor são comercializados – entre colecionadores e estudiosos de suas obras – por valores abusivos, como raridades.

No entanto, iniciativas como a da editora Comix Zone, do escritor Férrez e de seu sócio Thiago Ferreira, de recuperar essas obras do autor já há tempo publicadas e fora de catálogo, surgem no mercado para suprir essas lacunas. Em 2019 a editora lançou *Capa preta* (Figura 08), coletânea que reúne em volume único os quatro primeiros álbuns produzidos por Lourenço Mutarelli: *Transsubstanciação*, *Desgraçados*, *Eu te amo Lucimar* e *A confluência da forquilha*, todos contemplados na época de seus lançamentos com o prêmio *Troféu HQ Mix*. E em 2020 a editora republicou *Mundo Pet* (publicado originalmente pela editora Devir em 2004), coletânea com histórias experimentais, produzidas entre 1998 e 2000, criadas originalmente para o site *Cybercomix*.

Figura 8: Coletânea *Capa preta*.



Fonte: MUTARELLI, 2019, imagem da capa.

O ano de 2002 representa uma virada na carreira do autor. Já considerado à época “o maior nome das histórias em quadrinhos nacionais”⁵, escreve *O cheiro do ralo*, seu primeiro romance (lançado pela Devir, mesma editora que lançou parte de seus quadrinhos⁶). Alguns anos após a publicação de *O cheiro do ralo* – e grande

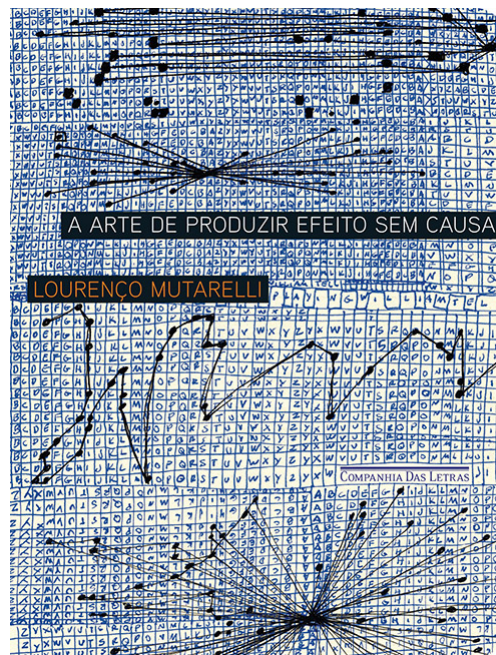
5 Entrevista concedida aos jornalistas Sidney Gusman e Marcelo Naranjo, em 3 março de 2001, para o site especializado em histórias em quadrinhos Universo HQ. (Ver referências).

6 O romance foi relançado em 2011, em novo projeto editorial, pela Companhia das Letras.

aceitação da crítica e do público –, Lourenço Mutarelli declara, em 2006, que não voltaria mais a fazer quadrinhos (ASSIS, 2006). Promessa que cumpriu até 2010, data do lançamento do quadrinho *O Astronauta ou livre associação de um homem no espaço*, pela editora Zarabatana Books (detalhe: Mutarelli assina essa história somente como roteirista). No ano seguinte, pela Companhia das Letras, ele publica *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente* (considerado por muitos um livro ilustrado e não uma história em quadrinhos), e mais recentemente, em 2015, o híbrido romance/quadrinho *O grifo de Abdera*.

Essa “transição” (ou predileção do autor pelo romance) começou a se evidenciar a partir de 2004 com a publicação de novos romances. Nesse mesmo ano foram publicados *O natimorto* (pela DBA e, posteriormente, relançado em 2009 pela Companhia das Letras) e *Jesus Kid* (pela Devir). Pela Companhia das Letras também publicou *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) – segundo o próprio autor, seu livro preferido e que para muitos críticos ainda é considerado seu romance mais bem-acabado (Figura 09) –; *Miguel e os Demônios* (2009); *Nada me faltará* (2010); *O grifo de Abdera* (2015) e *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (2018).

Figura 9: A arte de produzir efeito sem causa.



Fonte: MUTARELLI, 2008, imagem da capa.

Em 2007, *O cheiro do ralo* é adaptado para os cinemas pelas mãos do diretor Heitor Dhalia – com quem Lourenço Mutarelli já havia trabalhado em 2004 no filme *Nina*, elaborando as ilustrações e animações – e o filme obtém boa aceitação de público e de crítica. Na sequência foram também lançados *Natimorto* (2011) – anteriormente adaptado para o teatro pelo dramaturgo Mário Bortolotto –, filme dirigido por Paulo Machline, e *Quando eu era vivo* (2014), por Marco Dutra (esse último baseado no livro *A arte de produzir efeito sem causa*).

Além das participações como ator nas adaptações de seus romances para o cinema (por exemplo, como coadjuvante em *O cheiro do ralo* e protagonista em *Natimorto*), Lourenço Mutarelli também atuou em outros filmes. Em 2015 em *Que horas ela volta?*, escrito e dirigido por Anna Muylaert. E no ano seguinte, sob direção de Carlo Milani, em *O escaravelho do Diabo*, adaptação da série de livros infanto-juvenil Vagalume. Mais recentemente, em 2019, participou, também como ator, do filme *Sem seu sangue*, de Alice Furtado.

Lourenço Mutarelli escreveu peças e atuou no teatro: em 2005, a Companhia da Mentira encenou *O que você foi quando era criança?*, montagem desenvolvida a partir do texto de Mutarelli, com direção de Rita Clemente. A peça marca a estreia de Mutarelli na dramaturgia. Em 2007 o autor publica uma coletânea com cinco peças teatrais pela editora Devir chamado *O teatro de sombras*.

A partir de 2008, começa a participar do projeto/site *Teatro para alguém*, da atriz e dramaturga Renata Jesion. No projeto são exibidas as peças *Corpo estranho* e *Nunca feche o cruzamento* – esta última escrita pela esposa do autor (e estudiosa de seu trabalho) Lucimar Mutarelli. As peças produzidas no projeto contaram com a participação de nomes como José Mojica Marins, Paulo César Peréio e Mário Bortolotto.

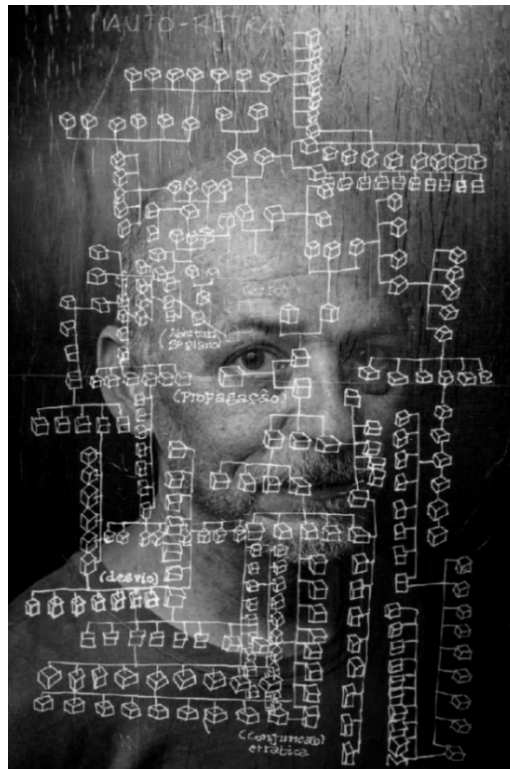
Em 2010, *Música para ninar dinossauros*, de Mário Bortolotto, marca outra estreia de Mutarelli no teatro, dessa vez nos palcos como ator. Em 2014 uma nova peça de sua autoria é encenada: *A hora errada*, com direção de Tomás Rezende.

Exemplo recente de seu trabalho como artista plástico e visual, no final de 2018, Mutarelli em parceria com outros artistas organiza a exposição *Meu nome era Lourenço*. O evento realizado em sua homenagem no Sesc Pompeia – local com o qual o artista possui uma antiga ligação: “O Sesc é o meu ganha-pão. Vivo das

oficinas” – contou com a exposição de 147 peças originais e 21 de seus cadernos de desenho, nos quais o artista “libera o seu processo criativo numa mistura de texto e imagens, guiada pelo senso estético livre”; além de apresentações de música, pintura, escultura e fotografia (SOBOTA, 2018).

A exposição (Figura 10) reuniu trabalhos antigos e recentes do autor: exposição de originais de seus quadrinhos, cadernos, desenhos, pinturas, colagens, manuscritos; painéis inspirados em seu último romance *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*; esboços de seu próximo projeto, chamado *O livro dos mortos*; além de trechos de filmes e áudios.

Figura 10: Cartaz de *Meu nome era Lourenço*.



Fonte: Estadão, 2018⁷.

A exposição, que contou com a curadoria de Manu Maltez, também exibiu 20 máscaras – de autorretratos do autor e personagens de seus *sketchbooks* – criadas pelo escultor Joaquim Almeida e pintadas pelo próprio Mutarelli (Figura 11). Aos

⁷ Sobreposição de um retrato de Lourenço Mutarelli, com o seu autorretrato, na exposição 'Meu nome era Lourenço', no Sesc Pompeia, que reúne mais de 150 trabalhos originais do artista Foto: Tiago Queiroz/Estadão.

visitantes da exposição era permitido observar, no interior das máscaras, posicionados em cada olho, os desenhos também relacionados às criações do artista (figura 12).

Figura 11: Esculturas por Joaquim Almeida e Lourenço Mutarelli.



Fonte: *IdeaFixa*⁸.

Figura 12: Os desenhos vistos nos olhos das máscaras.



Fonte: *IdeaFixa*⁹.

⁸ As esculturas foram feitas em técnica mista por Joaquim de Almeida e pintadas por Mutarelli com tinta acrílica e estão protegidas com verniz. (Ver referências).

⁹ Imagem retirada do site de venda das máscaras pela *Mandacaru*, produtora da mostra (link do site disponibilizado pelo *IdeaFixa* através da matéria, de divulgação da mostra, intitulada *As muitas cabeças de Lourenço Mutarelli*). (Ver referências).

1.2. Composição da obra: antecedentes

As participações em festas literárias, as várias entrevistas concedidas aos diversos meios de comunicação e a cansativa rotina de palestras podem se tornar atividades maçantes e, conseqüentemente, um desvio de foco da função principal do escritor. Escritores contemporâneos, como J. P. Cuenca, Ricardo Lísias e Bernardo Carvalho, vêm na contramão da ideia de que atualmente “sair do espetáculo é o grande desafio do escritor” (YÉPEZ, 2015). Inseridos nesse meio, esses artistas conseguem transformar suas aparições públicas em mais um dos inúmeros elementos que compõem suas obras.

Método semelhante empregado pelo escritor Lourenço Mutarelli que em suas aparições públicas e entrevistas concedidas no ano anterior do lançamento de seu sétimo romance, *O grifo de Abdera*, já preparava o seu público divulgando informações acerca do enredo, da temática e de elementos que estariam presentes em seu novo livro.

Durante essas entrevistas revelou também alguns dos eventos responsáveis por darem origem ao romance como, por exemplo, a descoberta de um perfil *fake* seu no *Facebook*, a encomenda de um livro feito a pedido do diretor Fernando Sanches e o desenvolvimento de desenhos tendo como base fotogramas de filmes pornô. Fatos ou elementos exteriores ao livro que parecem funcionar, não como complementos, e sim, como parte integrante na construção de seu projeto.

Talvez se valendo de uma abordagem comum e recorrente em suas entrevistas – como, por exemplo, a de dar destaque a sua característica de artista multifacetado –, Mutarelli, guiando-se através de um roteiro criado para si, do qual tornar-se-á protagonista, desenvolverá o seu projeto literário que tem como espinha dorsal o seu próximo romance. Essa estratégia adotada pelo autor manteve-se, e tomou maiores proporções, durante o lançamento e a divulgação de *O grifo de Abdera*, que ocorreu em outubro de 2015.

Na sequência, daremos destaque aos eventos mais significativos. Aos eventos que representam esse período e melhor evidenciam as pistas deixadas pelo autor em suas várias aparições públicas. Sua atuação, além das entrevistas, pode ser conferida por meio do registro em vídeo de uma de suas palestras e da leitura dramatizada do último capítulo de seu romance.

1.2.1. Entrevista – agosto de 2014

Ao jornalista Caio Luiz, em 19 agosto de 2014, Lourenço Mutarelli concedeu uma entrevista – publicada no *IdeaFixa*: site especializado na curadoria de artes visuais – que trata especificamente da divulgação de seu romance, *O grifo de Abdera*. A entrevista, espécie de marco inicial de divulgação do livro, dá o tom à abordagem que será adotada por Mutarelli em suas próximas aparições públicas.

Nela, o artista acrescentará informações acerca da obra e algumas de suas características: os elementos que deram origem ao romance, parte do processo criativo no desenvolvimento de seu trabalho, sua estrutura e alguns de seus personagens.

Lourenço Mutarelli atribui a origem de *O grifo de Abdera* ao pedido de encomenda do livro pelo diretor Fernando Sanches – que também será o responsável pela futura adaptação do romance para o cinema – juntamente à descoberta de um perfil *fake* seu no *Facebook*, que o fez se questionar sobre quem seria o “real Mutarelli”.

Definido, pelo autor da entrevista, como sendo o seu próximo trabalho uma “esquizofrenia mutarellica” – pois o romance “contém um encarte em quadrinhos de 80 páginas e ainda se desdobra em um apêndice; um filme, ainda em fase de captação” (LUIZ, 2014) –, *O grifo de Abdera* se estabelece já em sua origem como uma obra-híbrida.

O texto da entrevista que se inicia com uma breve sinopse do romance, também faz o registro fotográfico de Mutarelli em seu local de trabalho e traz, em primeira mão, imagens das artes originais de XXX (Figura 13), história em quadrinhos que será parte de *O grifo de Abdera*. Fotos, imagens e ilustrações que se mostrarão reveladoras e que terão importante relação com o romance.

Figura 13: Originais de XXX.



Fonte: Fotos por Caio Luiz, para o site *IdeaFixa*.

No decorrer da entrevista, três dos principais personagens da história nos serão apresentados. O primeiro deles, Mauro Tule – narrador e um dos protagonistas da história – surge já na divulgação da sinopse do romance que abre o texto. Do personagem, sabemos se tratar de um escritor em crise e de sua conexão com a consciência de outras pessoas, com os seus duplos, assim que recebe de um estranho no metrô uma moeda. Na sequência, em outra foto retirada durante a entrevista, Mutarelli exhibe um objeto adquirido em uma feira de antiguidades, uma moeda. Nela, encontra-se cunhada, a imagem de um grifo (Figura 14).

Figura 14: Moeda adquirida numa feira de antiguidades.



Fonte: Fotos por Caio Luiz, para o site *IdeaFixa*.

Por meio da descrição do processo criativo por trás do desenvolvimento de *O grifo de Abdera*, conhecemos outro personagem do livro, “um professor de educação física que desenvolve um *fanzine*, no caso, os quadrinhos inseridos no livro”¹⁰ (LUIZ, 2014).

Nas pesquisas de elaboração da história em quadrinhos, Mutarelli buscou “referências em pornôis italianos, franceses e alemães dos anos 1970 e 1980 para os cenários e situações sem exhibir o sexo”. Ainda sobre seu processo criativo, o autor diz que costuma escutar música minimalista antes de escrever, segundo ele: “para me colocar em outra sintonia e especular, ou seja, captar um duplo meu ou um inverso de mim para criar” (LUIZ, 2014).

Por fim, provavelmente pela primeira vez comentado pelo artista em entrevistas, Mutarelli apresenta o personagem Xipe Totec¹¹, ou a sua versão particular do deus asteca, que estará presente no romance. Mais uma das várias referências utilizadas por Mutarelli para concepção de sua obra, a ideia de utilizar Xipe Totec surgiu de uma experiência mística quando o artista, em 2008, visitou o Museu de Arte Pré-Colombiana, no Chile:

Estava desenhando o deus Xipe Totec porque as fotografias não eram permitidas no local. No meio da ilustração tive uma enxaqueca e a visualizei em padrões pré-colombianos. Sempre tive dores de cabeça aguda, mas desde então só as tenho com as mandalas (LUIZ, 2014).

Sobre Xipe Totec, Mutarelli diz tratar-se de: “uma entidade criadora associada à morte. Na lenda, ele vem à terra e usa o corpo de um homem morto menor que ele como roupa. O intuito é se disfarçar, mas a “fantasia” fica toda esticada” (LUIZ, 2014). Na sequência são exibidas uma escultura de Xipe Totec (Figura 15) – imagem retirada de um dos livros de pesquisa do escritor – e uma ilustração colorida do deus pré-colombiano (Figura 16) feita por Mutarelli.

¹⁰ Pouco mais de um ano após a entrevista, com a leitura do romance, sabemos se tratar de Oliver Mulato: “autor” do quadrinho XXX, parte de *O grifo de Abdera*.

¹¹ O personagem já havia aparecido como ilustração no livro *Sketchbooks de Lourenço Mutarelli* (Editora POP), reunião dos cadernos de desenhos do autor, publicado em 2012. O projeto foi viabilizado por meio de financiamento coletivo através do site *Catarse*.

Figura 15: Escultura de Xipe Totec.



Fonte: Fotos por Caio Luiz, para o site *IdeaFixa*.

Figura 16: A versão ilustrada de Xipe Totec feita pelo autor.



Fonte: Fotos por Caio Luiz, para o site *IdeaFixa*.

Como demonstrado no decorrer da entrevista, o caráter artístico irrequieto de Mutarelli, de artista múltiplo, se reflete nos diversos campos da arte explorados pelo autor, em seus futuros projetos de adaptação de suas obras para o cinema às pesquisas de trabalhos ainda vindouros¹². Outras passagens significativas – nas falas de Lourenço Mutarelli e de detalhes contidos nas imagens e registros fotográficos da entrevista – serão abordadas e melhor analisadas em momento oportuno desta dissertação.

¹² Durante a entrevista, Mutarelli fala um pouco sobre as pesquisas que vinha desenvolvendo para o seu romance *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*, livro que veio na sequência de *O grifo de Abdera*, publicado em junho de 2018: “Sempre tive curiosidade por religiões, tanto que meu próximo livro será uma espécie de teoria mística religiosa sobre o bem e o mal” (LUIZ, 2014).

1.2.2. *Quartas ao cubo* – abril de 2015

1.2.2.1 Evento

Entre os dias 08 e 29 de abril de 2015, o Itaú Cultural organizou uma série de quatro palestras apresentadas por artistas de renome do cenário nacional de quadrinhos em um evento chamado *Quartas ao cubo*¹³.

Ocorridas sempre às quartas-feiras – com início às 20h e com tempo médio de duração de 80 minutos – as palestras, mediadas pelo jornalista e produtor cultural Ricardo Tayra, tiveram como quadrinistas convidados: Lourenço Mutarelli; os gêmeos Fábio Moon e Gabriel Bá; Luís Felipe Garrocho e André Diniz. As quatro palestras foram gravadas em vídeos e seus registros podem ser conferidos no canal da empresa organizadora do evento no *Youtube*¹⁴.

O *Quartas ao cubo* buscou abordar em cada uma das palestras “diferentes aspectos do universo dos HQs – do diálogo deste com outras formas de expressão artística e o processo de criação de tiras para o público infantil ou para a internet”.

Todas as informações relativas ao evento e, em particular, à palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística” (MUTARELLI, 2016), apresentada por Lourenço Mutarelli, foram retiradas do site do evento e das descrições contidas nos vídeos do referido canal no *Youtube*.

Antes de adentrarmos nas especificidades da palestra apresentada por Lourenço Mutarelli: de sua descrição e análise, cabe ressaltar algumas particularidades referentes às apresentações dos outros palestrantes do *Quartas ao cubo*.

Diferentemente de Mutarelli e dos gêmeos Bá e Moon, que se apresentaram numa sala com 242 lugares, os quadrinistas Diniz e Garrocho utilizaram uma sala mais modesta, com lugares para 75 pessoas, chamada “Sala Vermelha”. De forma didática

13 Itaú Cultural. HQ nas Quartas ao cubo, 2015. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/quartas-ao-cubo>>. Acesso em: 31 de jul. 2019.

14 Itaú Cultural. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g>>. Acesso em: 31 de jul. 2019.

– com as palestras ganhando ares de *workshop* – Diniz e Garrocho desenvolveram suas apresentações e mantiveram-se dentro do assunto proposto pelo evento.

Mais desenvolvidos, os gêmeos Bá e Moon se revezaram entre a ilustração desenhada no painel e suas falas. Na palestra “Como e por que retratar os pequenos/grandes dramas cotidianos em quadrinhos?”, os gêmeos compartilharam com o público “seu encanto por fatos corriqueiros e o desafio de fazer o leitor se identificar com as histórias e refletir sobre elas”.

Garrocho, em “O desafio de produzir HQs para o atual público infantil”, dividiu com o público um pouco de sua experiência: os erros e acertos na produção de quadrinhos. Falou também sobre os desafios de se produzir quadrinhos para o público infantil. Já Diniz, responsável por fechar o evento com a palestra “Quadrinhos pensados para o meio digital”, comentou sobre o mercado de quadrinhos “do início dos anos 2000, a criação da editora Nona Arte e como a internet e o avanço das tecnologias mudaram o panorama nacional do setor”.

Na maioria das palestras, o público teve a oportunidade de encaminhar perguntas aos artistas. Ao fim do evento – quando comparadas as quatro apresentações – é perceptível uma maior participação do público na palestra de Lourenço Mutarelli. As perguntas do público direcionadas ao artista funcionaram como uma espécie de guia às falas de Mutarelli.

Durante toda sua apresentação, Mutarelli deixou transparecer um caráter de informalidade, espontaneidade e de improviso. Numa apresentação marcada pelo humor e pela aparente fuga ao tema proposto para o debate, cabem, primeiramente, uma descrição minuciosa de sua palestra e, posteriormente, uma análise mais aprofundada dos detalhes, que nela surgirem, e que servirão ao primeiro dos objetivos propostos na introdução do presente trabalho: demonstrar que sua palestra se tratou de um ato performático.

1.2.2.2 Palestra

No dia 08 de abril, na “Sala Itaú Cultural”, com lugar para 242 pessoas, Lourenço Mutarelli dá início às apresentações do evento *Quartas ao cubo* com a

palestra intitulada “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística”.

Dividindo o palco estão (ao centro) Lourenço Mutarelli e (discreto, em umas das laterais do palco) o mediador Ricardo Tayra (responsável por organizar e dirigir as perguntas feitas pela plateia a Mutarelli). À disposição de Mutarelli encontra-se, ocupando amplo espaço no palco, um grande painel em branco, no qual serão reproduzidos desenhos baseados nos personagens surgidos em seus cadernos de desenho. Cadernos definidos pelo artista como “lugar de não pensar”, onde busca o *nonsense*: um laboratório de ideias, em que desenhos e rascunhos se acumulam e transformam-se em outras novas ideias.

Em sua primeira intervenção, o jornalista Ricardo Tayra informa ao público sobre o tema da palestra relacionando-o à escolha de Mutarelli como convidado. Tayra comunica também sobre a possibilidade de o público encaminhar perguntas ao artista convidado. Explicando sobre o que será desenvolvido em sua apresentação, Mutarelli insinua que irá improvisar – diz não saber exatamente o que irá fazer. Após esboçar os primeiros traços no painel e elogiar suas grandes proporções, dá o pontapé inicial à narrativa da qual ele irá desenvolver ao longo de sua apresentação e à elaboração da ilustração no painel: “todo dia levo o meu cérebro para passear numa coleira e deixo o coração em casa”.

Logo após responder a primeira pergunta – sobre o seu processo de produção artística –, Mutarelli muda o foco da questão e, numa breve sinopse, divulga seu próximo romance, ainda a ser lançado à época, chamado *O grifo de Abdera*. O autor diz que “todos os meus livros pegam o momento de um personagem que irá sofrer uma transformação brusca e irreversível em sua vida; geralmente uma transformação mental”. Acrescenta ainda o caráter autobiográfico dessa característica presente em seus livros, dizendo também ter sofrido e superado, em determinado momento de sua vida, essa mudança.

Mutarelli revela através de seus desenhos alguns dos personagens que estarão presentes no romance, algumas de suas características, além de comentar sobre elementos presentes na obra como, por exemplo, o tema do duplo: segundo o artista, o “verdadeiro Mutarelli”, além de escritor e narrador da história, é também o protagonista de *O grifo de Abdera*.

Mutarelli, como num espelho que reflete sua imagem invertida (ou uma espécie de autorretrato de seu duplo), desenha a si próprio no painel. A figura desenhada de costas para plateia (posição na qual o próprio Mutarelli se encontrará em diversos momentos durante a palestra) leva seu cérebro para passear numa coleira. Acima do cérebro, ele desenha uma garrafa de uísque – oportunidade para o artista interagir com a plateia, dizendo que qualquer dia o proibirão de dar palestras, pois nelas ele está sempre alcoolizado.

Dando sequência à narrativa, Mutarelli desenha no painel os outros personagens que dela participarão: sua/seu gata/o (imprecisão do próprio artista durante a palestra) chamada/o Mentira; o Macaco; Xipe Totec e o símbolo “Olho da Providência”, com seu triângulo invertido, representando, segundo o autor, o Diabo. Ele explica como se realiza, de forma imbricada, a relação do Diabo com os outros personagens: “O Diabo para chegar em mim, primeiro ele fala com Xipe Totec; Xipe Totec fala com o Macaco; o Macaco fala com a Mentira; Mentira fala comigo e eu falo com uma garrafa de uísque e aí tudo faz sentido” (MUTARELLI, 2016). É repetido pelo artista, como no começo da apresentação, que apesar de não ter pensado em nada, “no fim tudo vai se amarrar”.

Sobre Xipe Totec, Mutarelli diz tratar-se de uma entidade asteca de que tomou conhecimento ao visitar o museu de arte pré-colombiana no Chile. Por ser proibido fotografar as imagens e esculturas, para criar um registro, resolveu desenhá-las em um de seus cadernos. Explicando um pouco mais sobre a entidade, Mutarelli diz que Xipe Totec possui várias versões: numa delas se veste com o corpo de um escravo, em outra com o corpo de um macaco ou com o de uma pessoa que foi oferecida em sacrifício. A entidade se veste para se passar por um macaco ou por um homem na tentativa de entrar em nosso mundo. As peles dos corpos que vestem Xipe Totec são menores que seu corpo, logo, é possível ver através da boca ou dos olhos, da pele emprestada a Xipe Totec, sua figura.

Mutarelli revela à plateia gostar muito do Diabo como potência criativa e criadora, necessária aos artistas: fala sobre a necessidade de o artista buscar dentro de si a sua própria verdade e não aceitar aquilo que lhe é imposto. Para alcançar essa potência, o autor comenta a respeito de alguns métodos utilizados no processo criativo de elaboração de seus quadros: o de escutar música, o de desenvolver um desenho mais solto e o exercício de mergulhar dentro de si.

Quando perguntado pela plateia sobre o seu gosto musical, Mutarelli diz ter ciúme em revelar as músicas que escuta. Diz ter preferência pela “música do capeta”; algo que o inspira em sua criação artística. Com certa resistência, após insistência do mediador Tayra, ele revela o nome da banda *Current 93* e comenta brevemente, sem nomeá-lo, sobre o seu vocalista (que diz ser seu amigo de *Facebook*).

No painel, Mutarelli comenta e demonstra algumas técnicas usadas nos desenhos que vem desenvolvendo em seus cadernos: a de usar uma mão mais solta e a de escrever palavras que se escondem em meio aos traços desenhados. Mutarelli também revela o seu exercício de mergulhar dentro de si e conseguir atingir frases e ideias que não são suas, mas que são ancestrais e estão misturadas em seu DNA. Novamente, cita *O grifo de Abdera*, dizendo que o livro se inicia com uma frase, uma epígrafe, que não é sua – que ele chegou até essa frase por meio desse processo – e que não sabe informar de quem realmente seja, mas que deve pertencer a algum de seus ancestrais. A epígrafe em questão é: “Aquele que dança em sua própria casa, atrai incêndios”.

Outro momento de interação com a plateia, e assunto recorrente durante toda a palestra (abordado insistentemente pelo artista), será o da divisão dos lucros sobre a venda de livros que, segundo Mutarelli, o escritor fica com somente 10% do preço de capa.

Aproximando-se do final da apresentação, Tayra lança as últimas perguntas feitas pela plateia. Dentre elas, sobre o seu trabalho de ator, diferenças entre produzir quadrinhos e literatura, desbloqueio criativo, conselhos aos iniciantes, publicações de quadrinhos na internet etc. Interessante destacar a quebra de expectativa em relação à resposta dada por Mutarelli ao ser questionado a respeito de sua visão sobre o futuro dos quadrinhos. Espera-se uma resposta abalizada sobre sua visão particular e experiência em relação ao assunto, porém, é por meio do humor e da ironia que o autor escapa à tarefa e que, de certa maneira, reforça uma fala sua anterior, na qual manifesta o seu cansaço e descontentamento com o mundo das imagens. De sua preferência pela literatura: em evocar imagens através da palavra.

O artista ainda fala sobre o material de quadrinho que vem produzindo e que será publicado somente após a sua morte (exceto os materiais que ainda utiliza em seu processo literário). O dinheiro da venda dos quadrinhos póstumos será revertido à viúva, sua esposa Lucimar, e à construção, em seu túmulo, de uma estátua que o

represente: nesse momento, fazendo uma pose teatral – com as mãos na cintura e olhar distante –, Mutarelli imita a forma de como a estátua deverá ser esculpida.

Finaliza a questão dizendo não querer mais publicar quadrinhos e, com certo pesar, não ter conseguido alcançar seu objetivo que era o de lançar novos quadrinistas no mercado. Ainda em tom de desabafo, confia que nunca ganhou dinheiro com quadrinhos e que, durante certo período, quem sustentou a vida em família foi sua esposa. Diz que o único quadrinho com o qual conseguiu dinheiro foi *Quando meu pai se encontrou com o et* fazia um dia quente, numa época em que não queria mais fazer quadrinhos. Mas a proposta foi aceita devido ao valor “obsceno” oferecido pela editora.

Relata que atualmente ganha dinheiro com literatura, encomendas e suas aulas no SESC Pompéia. Considera seu trabalho como professor importante por dividir com seus alunos o seu processo de criação. Algo que se dedica profundamente, buscando o melhor de cada um e dividindo com eles o que de melhor tem a oferecer.

Dando os retoques e acrescentando os últimos detalhes aos personagens desenhados no grande painel (Figura 17), Lourenço Mutarelli agradece a plateia e, de forma enigmática, finaliza sua palestra dizendo que: “o diabo é a coleira... também, por mais que ele te liberte” (MUTARELLI, 2016).

Figura 17: Painel finalizado por Mutarelli.



Fonte: Em solo nacional¹⁵.

¹⁵ Disponível em: <<https://emsolonacional.wordpress.com/2015/04/14/lourenco-mutarelli-um-homem-de-detalhes/>>. Acesso em: 31 de out. 2017.

1.2.3. Leitura dramatizada

Em 11 de novembro de 2015, às 20h de uma quarta-feira, ocorreu no teatro do Sesc Pompeia – em um dos eventos de lançamento de *O grifo de Abdera* – a leitura dramatizada de “Fim”, último capítulo do romance de Lourenço Mutarelli.

Denominada *Spoiler* (SANCHES, 2015), a leitura dramatizada teve direção, edição e finalização de Fernando Sanches e contou com a trilha sonora ao vivo, do palco, do guitarrista Fábio Brum (Figura 18).

Figura 18: Cartaz de divulgação do evento.



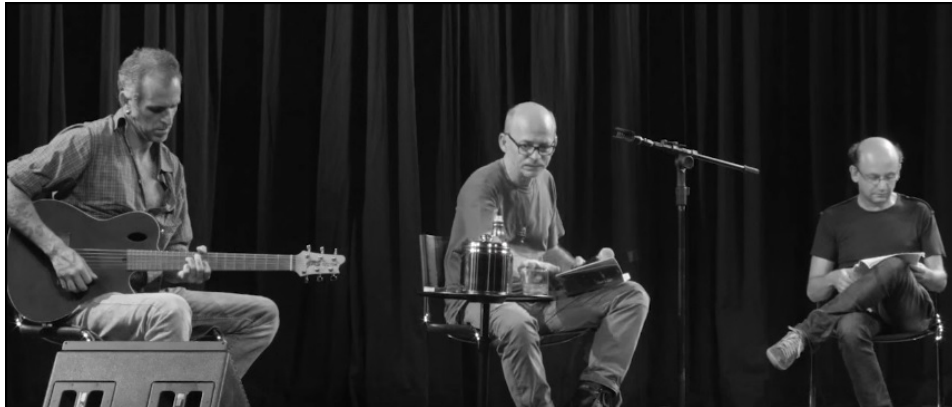
Fonte: Perfil do autor no Facebook¹⁶.

16 MUTARELLI, Lourenço. Facebook, 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1226927150656690&set=a.779406782075398&type=3&permPage=1>>. Acesso em: 08 de out. de 2019.

Em *Spoiler*, Mutarelli interpreta o personagem Mauro Tule Cornelli, e o ator Nilton Bicudo faz o papel de Raimundo Maria Silva, o Mundinho. O vídeo, em preto e branco, com pouco mais de vinte e oito minutos de duração, hospedado no *Youtube*, é o registro da narração do último capítulo de *O grifo de Abdera* e dos diálogos entre Mauro e Mundinho nos momentos finais do romance.

Posicionados no palco do teatro estão, respectivamente, Fábio Brum, Mutarelli e Bicudo. O “cenário” é composto por cadeiras, pedestais de microfones, uma poltrona vazia mais ao fundo e, ao alcance de Mutarelli, uma mesa lateral de canto. Nela: um copo, um balde de gelo e uma garrafa de *Chivas Regal* 12 anos (Figura 19).

Figura 19: *Spoiler* no Sesc Pompeia.



Fonte: *Youtube*.

O registro em vídeo, desde a sua abertura (que se inicia com um breve texto explicativo sobre o termo “spoiler”) – enquanto se desenrola a história narrada no palco –, é entrecortado pela inserção, em pós-produção, de fotografias e outras filmagens (Figura 20): a imagem da moeda com o grifo; alguns bairros de São Paulo identificados por placas com os nomes das ruas em que Mauro e Mundinho passeiam; e uma casa, a de número 441, localizada no bairro Vila Mariana. Casa da avó de Mauro/Mutarelli, que hoje se tornou uma escola de dança de ballet: momento no qual a narração de Mutarelli se confunde/transforma em relato.

Figura 20: Imagens inseridas no pós-produção.



Fonte: Youtube.

O evento, desde o seu início, evidencia – auxiliado pelos elementos que compõem a *mise-en-scène* do espetáculo – a característica multifacetada de Mutarelli. Nessa ocasião tanto a de dramaturgo, ao adaptar para o teatro o texto de seu romance, quanto de ator, ao interpretar um dos personagens de *O grifo de Abdera*. Aqui, novamente, o autobiográfico – elemento constante em vários de seus trabalhos – está presente e se cruza (invade e se mistura) com a ficção. E, paradoxalmente, quando realidade e ficção se confundem, o que poderia comprometer sua atuação, acaba por potencializá-la, quando, por exemplo, o autor/ator se emociona no palco ao narrar/rememorar sobre o período em que viveu com a sua avó na casa de número 441, na Vila Mariana.

1.3. O grifo de Abdera

Em seu sétimo romance, *O grifo de Abdera*, o escritor Lourenço Mutarelli retorna ao tema do duplo – já abordado anteriormente em algumas de suas histórias em quadrinhos – e avança um pouco mais no tema explorando os múltiplos de seus personagens: “É assim, às vezes somos muitos” (MUTARELLI, 2015a, p. 17). Multiplicidade que se repete no uso de diferentes linguagens (quadrinhos, colagem, teatro, fotografia, prosa e performance), nas várias possibilidades de interpretação do romance e nos diálogos que este faz com outras mídias e com outras de suas obras.

O romance também aborda assuntos já recorrentes na obra do autor como, por exemplo: a loucura e a paranoia, a figura do pai, citações a William Burroughs, misticismo, perversões etc. E assim, a exemplo de trabalhos anteriores, Lourenço

Mutarelli utiliza-se de elementos supostamente autobiográficos para desenvolver sua narrativa. A começar pelo uso de seu próprio nome.

O Lourenço Mutarelli de *O grifo de Abdera* é uma farsa. Uma criação que surge da parceria entre o roteirista Mauro Tule Cornelli e o desenhista Paulo Schiavino, dois tímidos artistas de histórias em quadrinhos que não querem ter suas imagens expostas. Seguindo uma ideia sugerida por Mauro, eles resolvem contratar um malandro conhecido por Mundinho (personagem recorrente nas histórias de Mutarelli) para dar corpo à dupla e representá-los em entrevistas, viagens e palestras: “Depois de relutar um pouco, Mundinho acabou topando em troca de uma dose de pinga” (MUTARELLI, 2015a, p. 20).

A longa parceria entre os artistas – iniciada com o lançamento do quadrinho *Transsubstanciação* e que segue até a publicação de *Caixa de Areia* – é interrompida devido à morte repentina do desenhista Paulo Schiavino, que faz com que o roteirista Mauro Tule Cornelli se enverede para a carreira de escritor. Seu primeiro romance publicado, ainda sob o pseudônimo de Lourenço Mutarelli, *O cheiro do ralo*, torna-se um grande sucesso.

Assim como o nome de Mauro Tule Cornelli é um anagrama do nome de Lourenço Mutarelli, o mesmo ocorre com outros personagens no romance. Oliver Mulato, por exemplo, é um anagrama de Otávio Müller: ator que fará parte, segundo os planos do diretor Fernando Sanches, do elenco de uma futura adaptação do romance para o cinema.

Na primeira parte, das três em que é dividido o romance, no capítulo chamado “O livro do fantasma” (título que faz referência ao papel que Mauro Tule Cornelli desempenha como *ghostwriter* de Mundinho), o narrador e também protagonista Mauro, num exercício metalinguístico, identifica os mecanismos de construção da narrativa escrita por ele; faz uma análise crítica do quadrinho XXX, escrito por Oliver Mulato; e apresenta os personagens que farão parte do romance.

O outro protagonista, Oliver Mulato, é um professor de educação física diagnosticado portador da síndrome de *Tourette* e que tem sua vida arruinada – separa-se de sua esposa, é demitido do trabalho e vai morar numa pensão – devido aos eventos ligados ao transtorno, responsável por fazê-lo disparar involuntariamente frases obscenas em espanhol.

Os dois protagonistas levam suas vidas de maneira independente, porém, encontram-se ligados um ao outro através da consciência. Logo no início da trama, Mauro revela essa ligação que possui com Oliver – diz ser ele, Mauro, o motivo da desgraça do outro; porém, se justifica dizendo que essa interferência: “se deu de forma involuntária, inexplicável, e sem o meu conhecimento” – e o identifica como seu duplo: “Se alguém me desse ouvidos, saberia que, embora eu seja eu, também sou, ao mesmo tempo, Oliver Mulato” (MUTARELLI, 2015a, p. 16).

Mauro atribui ao episódio que desencadeou um bloqueio criativo o início de sua ligação com Oliver, quando foi “abordado por um estranho no metrô que me entregou uma moeda dizendo que estava pagando uma dívida milenar” (MUTARELLI, 2015a, p. 19). À medida que a ligação entre os dois personagens gradualmente se esvai, Oliver – auxiliado por Gilda (uma antiga colega de trabalho, com quem terá um breve relacionamento) – aos poucos recupera sua dignidade: arruma um novo emprego e muda-se para casa de Gilda (onde também mora a mãe desta, Olga).

Na segunda parte chamada “O livro do duplo” – diferentemente da primeira e terceira parte escritas em prosa –, o romance se desdobra numa história em quadrinhos intitulada XXX, escrita e desenhada por Oliver Mulato. Embora a estrutura e os elementos de uma história em quadrinhos – sua sintaxe, seus balões, requadros e caixas de texto/recordatórios – estejam presentes em XXX, o conteúdo (os personagens e suas falas; frases e imagens) é formado por fragmentos que se repetem tanto no próprio quadrinho quanto nas primeira e terceira partes do livro, indicando a relação entre Mauro e seu duplo e revelando acontecimentos passados e futuros na vida dos personagens do romance: “Tudo o que se escreve é profético” (MUTARELLI, 2015a, p. 98).

O leitor é obrigado a seguir o fio de Ariadne estendido por Mauro, principalmente através de sua análise de XXX feita na primeira parte do romance – nos capítulos que antecedem a história em quadrinhos – para poder entender a relação entre a narrativa do quadrinho (quase um fluxo de consciência), escrito por Oliver Mulato, e a sua prosa. Porém, Mauro e Oliver advertem: “Não haverá respostas, mas acalmaremos suas dúvidas” (MUTARELLI, 2015a, p. 97) (Figura 21).

Figura 21: Imagem retirada de XXX.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 24¹⁷.

Quanto à possível interpretação de seu labiríntico enredo, talvez esteja em não tornar mais fragmentária sua linguagem, não tomar XXX como uma história em quadrinhos que possa ser lida separadamente, desmembrada do romance. Mauro diz que “um álbum em quadrinhos pode ser um livro. Ao contrário, um livro nunca será um quadrinho” (MUTARELLI, 2015a, p. 29).

A Terceira parte, “O livro do livro”, trata sobre inícios e fins: da ligação entre Mauro e Oliver, de (possíveis) relacionamentos e de (possíveis) parcerias artísticas, e da trágica, porém, já anunciada – desde a dedicatória “em memória” em “O Livro do fantasma” –, morte de Oliver Mulato.

É no último capítulo do livro, intitulado “Fim”, que ocorre o momento de catarse de Mauro Tule Cornelli. Ocasão em que o personagem relembra acontecimentos de seu passado; se conforma com as idas e vindas de sua namorada “Samantha” (mais um anagrama?); e retoma a antiga parceria com Mundinho, prometendo a este o retorno de Lourenço Mutarelli, ausente desde a morte de seu antigo parceiro, Paulo

17 Em “O livro do duplo” – segunda parte de *O grifo de Abdera* –, a numeração das páginas do livro é substituída pela numeração das páginas contidas no quadrinho (embora sua contagem se restabeleça logo ao início da terceira e última parte do romance). Para facilitar a localização das imagens utilizadas, retiradas de XXX, utilizaremos o número de página correspondente ao número indicado no quadrinho.

Schiavino, quando se tornou escritor de romances e que, posteriormente, passou a assinar seus livros com o seu próprio nome.

Nesse capítulo, de despedidas e acertos de contas, Mauro desabafa e fala sobre seus projetos inacabados, das cobranças, das lutas internas, do pouco que ganha como artista e sobre a falta de reconhecimento e de prestígio obtidos enquanto quadrinista. Acontecimentos que estabelecem um paralelo entre o personagem de Mauro Tule Cornelli e a figura do autor Lourenço Mutarelli.

2 SEGUNDA PARTE

“Legião é meu nome, pois somos muitos”.

(Marcos, 5:1)

2.1. Performance

Manifestação artística surgida em meados do século XX, a performance, a partir da década de 1970, se consolida como gênero e passa a ser definitivamente “reconhecida como meio de expressão artística independente” (GOLDBERG, 2007, p. 07). Considerada uma arte híbrida, a performance encontra-se na fronteira entre outras linguagens artísticas como poesia, dança, música, teatro, cinema e artes visuais.

Segundo o argumento da pesquisadora RoseLee Goldberg, em *A arte da performance - do futurismo ao presente*¹⁸, o surgimento da performance pode ser considerado como ponto de partida a movimentos das vanguardas europeias: como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo.

Como aponta a autora, as performances executadas pelos integrantes desses movimentos precedem o desenvolvimento de outras expressões (poesia, literatura, pintura e música) desenvolvidas, posteriormente, por eles. As performances executadas por esses artistas vanguardistas funcionaram como espécie de “balão de ensaio” no desenvolvimento das ideias desses grupos (GLUSBERG, 2013, p. 13). Segundo Goldberg:

[...] foi sobretudo na performance que esses movimentos encontraram a sua origem, utilizando-a para dar resposta a questões controversas. A performance serviu igualmente aos membros desses grupos, quando ainda tinham apenas entre vinte a trinta e poucos anos, para testarem as suas ideias, às quais só mais tarde deram expressão sob a forma de objetos (GOLDBERG, 2007, p. 08).

Goldberg volta mais ao passado e afirma que processos equivalentes ocorreram em manifestações artísticas semelhantes à performance desde o período

18 Originalmente publicado em 1979 o livro *A Arte da Performance* tornou-se referência nos estudos sobre a história da performance e de seus principais artistas. Nele, RoseLee Goldberg nos conta a história da performance, desde o futurismo até a contemporaneidade.

do Renascimento, algumas delas executadas por artistas como Caravaggio e Leonardo da Vinci. Indo ao encontro das ideias de Goldberg, o pesquisador Jorge Glusberg (2013, p. 12) utilizará o termo “pré-história” do gênero performance ao se referir a essas manifestações artísticas por justamente possuírem somente alguns pontos de contato com a arte da performance. Essa pré-história remontaria, além das já citadas por Goldberg: as “relações com o Futurismo na Itália, França e Rússia, com o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus”, também à antiguidade, “aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos [...] do século XV”.

A partir dos anos 1950 a performance “começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas” (LOPES, 1994, p. 02). Para além de seus outros significados (“atuação”, “desempenho”, “rendimento”), o termo surge “como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida” (KLINGER, 2008, p. 19).

No fim da década de 1960 e início dos anos 1970 a performance tornou-se a forma de arte mais visível deste período. Sob influência da arte conceitual “que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida” (GOLDBERG, 2007, p. 07), a performance tornou-se “uma extensão de tais ideias: apesar de visível, era intangível; não deixava rasto e não podia ser comprada ou vendida” (GOLDBERG, 2007, p. 193).

A performance, sustentada pelos conceitos da arte conceitual, refletiu a rejeição desta a materiais tradicionais (como a tela, o pincel e o cinzel). Os artistas então começaram a usar seus próprios corpos como material de sua arte, como meio de expressão mais direto. Essas demonstrações passaram a ser denominadas *body art*, ou arte corporal. Outros artistas, insatisfeitos com a exploração “algo materialista do corpo” passaram a adotar:

[...] poses e disfarces (tanto nas performances como no seu cotidiano), criando “esculturas vivas”. Tal concentração na personalidade e na aparência do artista produziu um vasto corpus de obras designadas “autobiográficas”: uma vez que o conteúdo dessas performances recorria a aspectos da história pessoal dos seus intervenientes (GOLDBERG, 2007, p. 07).

No campo da história da vanguarda, a performance, no decorrer do século XX, encontra-se no primeiro plano dessas atividades, espécie de “vanguarda da

vanguarda”. Aos espectadores da época, escandalizados com suas agitadas apresentações, a performance serviu para obrigá-los “a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura” (GOLDBERG, 2007, p. 08-09).

De significado vasto e abrangente, a expressão "arte da performance" continua, atualmente, a designar todo tipo de apresentação feita ao vivo. E segue, ainda hoje, sendo “uma forma extremamente reflexiva e volátil, que os artistas utilizam como resposta às transformações do seu tempo”, desafiando qualquer definição e mantendo-se “imprevisível e provocadora como outrora” (GOLDBERG, 2007, p. 282).

Nessa segunda parte do trabalho, o nosso objetivo é o de analisar a relação entre as aparições/manifestações públicas de Lourenço Mutarelli e a concepção de seu romance *O grifo de Abdera* a partir dos estudos sobre a arte da performance desenvolvidos por Schechner, Klinger, Cohen, Glusberg e, principalmente, no extenso trabalho de pesquisa de RoseLee Goldberg – uma vez que os estudos da autora serviram de base a muitos dos autores que estudam a arte da performance (muitos deles utilizados em nossa pesquisa).

Destacaremos alguns elementos presentes em entrevistas concedidas por Mutarelli, na palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística” e na leitura dramatizada do último capítulo do romance, que podem caracterizá-las como atos performáticos pensados e executados pelo autor, e com isso demonstrar a importância delas como parte integrante na concepção da obra.

Por meio desse diálogo, pretendemos demonstrar que o romance e os elementos exteriores que o cercam estão interligados e entrelaçados, possuindo o mesmo grau de importância na construção do projeto literário desenvolvido por Lourenço Mutarelli para *O grifo de Abdera*.

2.2. Registros e contextos

Sobre a relação e provável ligação entre a palestra (possível performance) e o romance (ainda a ser publicado), é necessário esclarecer as diferenças no contexto de recepção de determinada obra pelo público (espectador e leitor).

Cabe ressaltar que o material utilizado na pesquisa se trata de um conjunto de registros: entrevistas e fotos, o vídeo da palestra e outros materiais. Como observa o escritor Ricardo Lísias:

Uma performance jamais é apenas o ato em si. Já que não existe como objeto concreto, irá sempre se constituir pela documentação que se realiza sobre ela – no geral fotos, filmagens e textos dos críticos e/ou espectadores (LÍSIAS, 2019).

Conseqüentemente, os eventos aqui descritos ocorreram meses (como os que demos destaque no capítulo “Composição da obra: antecedentes”, pouco mais de um ano) antes do lançamento de *O grifo de Abdera*. Richard Schechner, num ensaio intitulado “O que é performance?”, defende que

[...] Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade. Se é assim nos eventos filmados e digitalizados, tanto mais em relação à performance ao vivo, onde não só a produção mas também a recepção variam de instância para instância (SCHECHNER, 2003, p. 28).

Mudança de contexto que ocorre com a publicação de *O grifo de Abdera*: ação responsável por alterar a configuração inicial das entrevistas concedidas pelo artista e de sua apresentação na palestra do evento *Quartas ao cubo*, ampliando a relação e interação entre o artista e o público (espectador/leitor); e o próprio romance com os elementos externos que o circundam.

A essas primeiras reflexões, e em resposta ao questionamento sobre o momento em que ocorre uma performance, Schechner dirá que “Uma pintura ocorre num objeto físico, uma novela ocorre em palavras. Mas uma performance (mesmo quando partindo de uma pintura ou de um romance) ocorre apenas em ação, interação e relação. A performance não está *em nada*, mas *entre*” (SCHECHNER, 2003, p. 28, grifos do autor).

Para explicar seu conceito¹⁹, o autor traz um simples exemplo da mãe que ensina sua filha, ainda bebê, a se alimentar, enquanto o pai filma todo o evento. Exemplo que resolve a questão dos registros de uma performance e resume como se dá a relação entre artista e público durante um ato performático.

No exemplo, intitulado por Schechner como uma “performance de *home vídeo*”, a mãe leva a colher com mingau a sua própria boca e depois à boca de sua bebê e, em seguida, esta tenta repetir sozinha os movimentos ensinados por sua mãe. Num primeiro momento, temos a bebê como espectadora da performance da mãe, e depois como co-performer da ação ao tentar repetir sozinha os movimentos. Depois, anos mais tarde, a bebê, agora adulta, mostra a sua filha – lembremos do registro feito por seu pai – o vídeo do dia em que ela aprendeu a usar a colher para se alimentar.

Segundo Schechner, uma primeira performance ocorre entre a ação da mãe em mostrar como se usa a colher e a reação da bebê à ação da mãe. A segunda performance está na ação da bebê, agora adulta, em mostrar e assistir ao vídeo com sua filha: “Assistir a esse vídeo é uma outra performance, existindo na complexa relação entre o evento original, a memória dos avós (velhos ou até mortos), e a fruição do momento presente, em que a mãe aponta para a tela dizendo: ‘Aquele é mamãe quando tinha sua idade!’” (SCHECHNER, 2003, p. 28).

Retornando à palestra apresentada por Mutarelli, exemplo similar, que ilustra bem essa questão, são os desenhos feitos por Mutarelli no painel: num primeiro momento, trata-se da reprodução, como relatado ao público pelo artista durante a apresentação, de experiências desenvolvidas por ele em seus cadernos de desenho. Como, por exemplo, os registros do deus asteca Xipe Totec.

Com a publicação do romance descobrimos que tanto o personagem Xipe Totec quanto parte do conceito relacionado à sua mitologia foram utilizados por Mutarelli no romance, respectivamente, nas páginas do quadrinho XXX e no décimo terceiro capítulo da primeira parte do romance intitulado “Somos muitos”.

Durante a palestra e também nas entrevistas, o procedimento executado por Mutarelli envolve deslocar de contexto e de suporte suas falas e o material compartilhado com o público (fotos, desenhos, ilustrações e informações).

19 Schechner possui uma visão bastante ampla sobre o que vem a ser performance. Na sequência, ele traz um exemplo do cotidiano para explicar sobre o momento em que ocorre uma performance.

Descobrimos, com o lançamento de *O grifo de Abdera*, que suas falas (e algumas situações performadas no palco) também pertencem aos personagens do romance. O significado muda assim que o contexto é alterado. O conteúdo do que foi produzido adquire novas dimensões. Após a leitura do romance, a experiência de assistir ao registro da palestra ou de ler novamente as entrevistas que antecederam ao lançamento da obra nunca mais será a mesma.

Ainda sobre Xipe Totec, ressaltamos dois detalhes importantes: é através da palestra e de entrevistas concedidas pelo artista, e **somente através delas**, que obtemos a identificação do personagem e sobre o seu papel dentro do romance, e que o mesmo não ocorre, de forma direta, no próprio romance. É por meio desses elementos exteriores ao livro que descobrimos se tratar de Xipe Totec e que suas aparições, no decorrer do romance e na história em quadrinhos, indicam, entre outras, a manifestação do duplo e a sua influência sobre os outros personagens de *O grifo de Abdera*.

Para fecharmos a questão do uso de registros de uma performance – do exercício em se “investigar os traços que lhe foram deixados e reconstituir o momento passado”, da dificuldade em se “recuperar a força do momento único que caracteriza a relação ao vivo” de uma performance (LOPES, 1994, p. 08-09) – e seguirmos adiante na pesquisa, Jorge Glusberg também toca na questão da mudança de contexto, da performance tornar-se signo durante o curso de seu desenvolvimento. O autor dirá que

A performance se investe dessa função anafórica; uma sequência só é entendida se relacionada com o que a precede e com o que a segue. A natureza anafórica da performance se origina amplamente do efeito da experiência em termos de significados e da relação estabelecida entre o emissor e o receptor, pois a performance indubitavelmente envolve um ato verdadeiro de comunicação, de transmissão de significados (GLUSBERG, 2013, p. 76).

2.3. Possibilidades da performance

Devido à sua natureza, sua característica anárquica que procura escapar de rótulos e definições, o entendimento entre os artistas do que viria a ser uma performance – a forma, o local em que ocorre e até o próprio termo em si – nunca foi

algo unânime. Encontramos exemplo nas palavras de Vito Acconci e o seu desejo por uma arte de carácter anti-institucional”. Segundo Acconci: “Odiávamos a palavra 'performance' não podíamos e não queríamos chamar ao que fazíamos de performance porque a performance tinha seu lugar e esse lugar era o teatro, um lugar ao qual íamos como íamos ao museu” (SIVIERO, 2016, p. 75).

Até mesmo a opinião, por exemplo, de que a performance seria uma arte feita ao vivo pelos artistas, possui ressalvas. Segundo Goldberg:

[...] Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados (GOLDBERG, 2007, p. 10).

Não obstante, Goldberg tenta estabelecer (ou, através de sua tentativa, demonstrar certa imprecisão em se definir a performance, devido sua abrangência) algumas características da performance: sua estrutura e os elementos que compõem um espetáculo, o local e o tempo de duração de uma performance, diferenças entre performer e ator (atuação x representação) etc.:

[...] A obra pode ter a forma de espetáculo a solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e ser apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um "espaço alternativo", um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios (GOLDBERG, 2007, p. 09).

Essa imprecisão, ou melhor, esse conjunto de possibilidades, se ampliou a partir da década 1990 devido, principalmente, às novas tecnologias que surgem no

cenário mundial, das quais os artistas farão uso em suas apresentações. Período em que ocorre uma transição fluida:

[...] entre a performance ao vivo e os registos *media* [...], reforçada pelo fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens através da internet e pela rápida contaminação cruzada de estilos entre performance, MTV, publicidade e moda. Neste sistema infinitamente interligado, com capacidade de transmitir sons e imagens em movimento e oferecer ao público experiências em tempo real, a internet é vista por alguns artistas e programadores como um novo e estimulante caminho para a arte da performance (GOLDBERG, 2007, p. 280).

A experiência realizada por Mutarelli é um reflexo desse momento de transição (ou convergência), que é demonstrada através de suas apresentações ao vivo (filmadas – e em vários casos, editadas – e convertidas em registros assim que publicadas na internet²⁰: como no caso da palestra no *Quartas ao cubo* e da leitura dramatizada do último capítulo de *O grifo de Abdera*) e de experiências que se originam na própria internet ou que se utilizam dos suportes nela contidos: entrevistas que encontram na rede (em sites e blogs) um novo suporte de publicação, e o uso das redes sociais como local de divulgação e experimentações: a exemplo dos perfis fictícios criados no *Pinterest*²¹ e *Facebook* para os personagens de *O grifo de Abdera* (Figura 22): Mauro Tule Cornelli²² e Raimundo Maria Silva, o Mundinho²³.

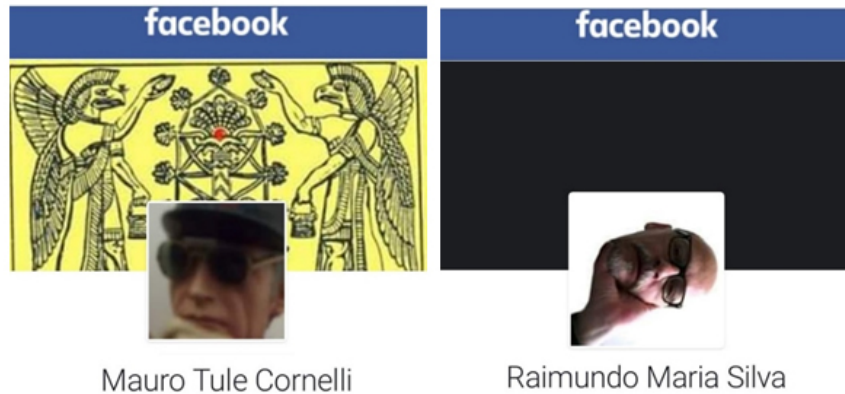
20 Com relação a esta informação, cabem algumas observações, e certa cautela, quanto ao material produzido na/para internet. Observações que faço nas considerações finais do trabalho.

21 CORNELLI, Mauro Tule. *Pinterest*. Disponível em: <<https://www.pinterest.co.uk/maurotulecornel/?autologin=true>>. Acesso em: 03 de set. de 2019

22 CORNELLI, Mauro Tule. *Facebook*. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/mauro.tulecornelli>>. Acesso em: 03 de set. de 2019

23 SILVA, Raimundo Maria. *Facebook*. Disponível em: <<https://pt-br.facebook.com/people/Raimundo-Maria-Silva/100007046564928>>. Acesso em: 03 de set. de 2019

Figura 22: Perfis de Mauro e Mundinho no *Facebook*.



Mauro Tule Cornelli

Raimundo Maria Silva

Fonte: *Facebook*.

Também no *Facebook*, o artista criou uma página intitulada “O Grifo de Abdera - o Filme”²⁴. Tendo como último registro uma postagem datada em 15 de fevereiro de 2016, contendo link para o vídeo da palestra do artista no *Quartas ao cubo*. Na página estão concentradas as informações acerca dos eventos ligados, à época, ao lançamento do romance, às participações de Mutarelli em programas de tevê e à futura adaptação do romance para o cinema. Associada à sua imagem de perfil (avatar) – que se trata de um recorte, de parte, da capa de *O grifo de Abdera* – temos no topo da página fotografias, postas lado a lado, da atriz e dos atores que interpretarão alguns dos personagens do livro: Gilda Nomacce, Otávio Müller e Nilton Bicudo (Figura 23).

Figura 23: “O Grifo de Abdera – o Filme”, no *Facebook*.



Fonte: *Facebook*.

24 O Grifo de Abdera - o Filme. *Facebook*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/O-Grifo-de-Abdera-o-Filme-1537120283203319/>>. Acesso em: 03 de set. de 2019

Sobre Otávio Müller, em entrevista ao O Globo, em outubro de 2015, ao ser perguntando sobre os planos de adaptação do romance para o cinema, Lourenço Mutarelli diz:

O Fernando Sanches, que já havia roteirizado um livro meu, disse que queria filmar algo meu. E pediu para eu pensar no Otávio Müller. Por isso, Oliver Mulato é um anagrama de Otávio Müller. Assim como Mauro Tule Cornelli é de Lourenço Mutarelli (CAMPOS, 2015).

Já no romance, o nome do ator surge num diálogo entre Mauro Tule Cornelli e Oliver Mulato, quando este descobre que será personagem do próximo romance de Mauro e que se chamará Otávio Müller:

[...] Otávio? / É, Otávio Müller. / Otávio Müller não é um ator? / Não. É? / É. O Sardinha. / Sardinha? / É. / Que Sardinha? / Da novela. / Novela? / É. / Ih, então vou ter que gerar outro anagrama (MUTARELLI, 2015a, p. 199).

Com relação ao Nilton Bicudo poderíamos somente especular qual papel no filme o ator interpretará. Bicudo, que já trabalhou com Mutarelli dirigindo o espetáculo “O outro” (2010), no projeto AuTORES EM CENA²⁵, fora, no teatro (2007), o primeiro a interpretar o personagem O Agente, de *O Natimorto*, romance escrito por Mutarelli que ganharia mais tarde uma adaptação para o cinema (2011), dessa vez protagonizado pelo próprio Mutarelli no papel de O Agente.

Em entrevista concedida ao *Jornal de Londrina*²⁶, Mutarelli comenta um episódio interessante que lhe ocorreu, envolvendo o ator Nilton Bicudo, durante os preparativos de uma peça. Chegando à casa do ator para conhecer o elenco e a equipe que participaria da peça, Mutarelli se deparou com a seguinte situação:

Bicudo estava na cozinha. Assim que entrou na sala de estar, Mutarelli viu uma foto de si próprio, sem camisa. Pensou: “Ué, esse cara tem

25 Projeto no qual autores tornam-se atores de seus textos e que conta com a curadoria do escritor Marcelino Freire. Lourenço Mutarelli - O Outro - AuTORES EM CENA (2010). Itaú Cultural, 2013. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/lourenco-mutarelli-o-outro-autores-em-cena-2010-parte-12>>. Acesso em: 09 de out. de 2019.

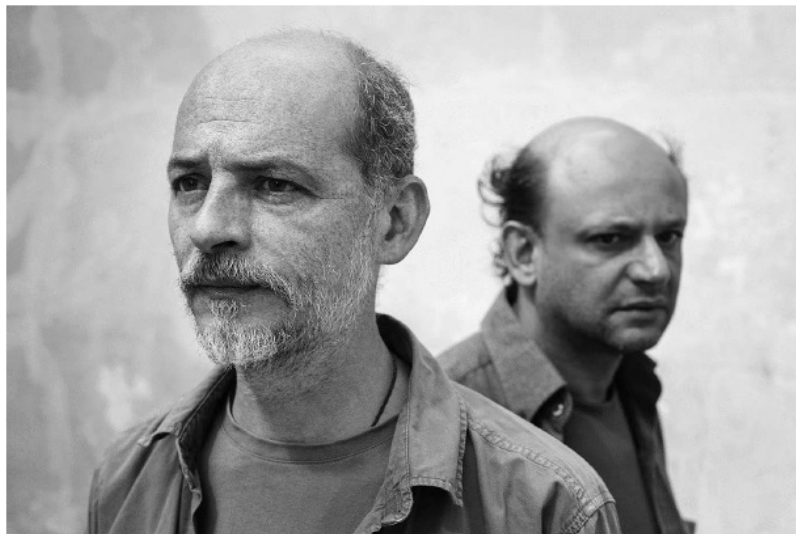
26 O espelho fiel da literatura. *Jornal de Londrina*, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/com/agenciaueldnoticias/index.php?arq=ARQ_not&FWS_Ano_Edicao=1&FWS_N_Edicao=1&FWS_Cod_Categoria=2&FWS_N_Texto=6122>. Acesso em: 03 de set. de 2019.

uma foto minha sem camisa na sala dele?!” Quando Bicudo voltou da cozinha, tudo se esclareceu: o ator e o escritor são quase sócias (MUTARELLI, 2008).

Sendo o duplo um tema de interesse do autor – abordado em diferentes ocasiões (como em suas histórias em quadrinhos) –, o episódio acima descrito renderia à parceria entre os artistas ainda alguns frutos. Como, por exemplo, a sua presença em *O grifo de Abdera*, que não se resume somente à sua participação na futura adaptação do romance para o cinema. Seu envolvimento com o projeto desenvolvido por Mutarelli e a sua parceria com o autor se estendem a outros dois momentos.

O primeiro, nas páginas finais de *O grifo de Abdera* em que ele e Lourenço Mutarelli dividem uma mesma imagem: uma fotografia posicionada no local reservado a biografia do autor e aos seus títulos já publicados (Figura 24).

Figura 24: Página com a biografia e as obras do autor.



Lourenço Mutarelli nasceu em 1964, em São Paulo. Publicou diversos álbuns de quadrinhos, entre eles *Transsubstanciação* (1991), *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011) e a trilogia do detetive Diomedes (volume único publicado em 2012). Escreveu peças de teatro — reunidas em *O teatro de sombras* (2007) — e os livros de ficção *O cheiro do ralo* (2002, 2011, adaptado para o cinema em 2007), *Jesus Kid* (2004), *O natimorto* (2004, 2009, adaptado para o cinema em 2008), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), *Miguel e os demônios* (2009) e *Nada me faltará* (2010).

Fonte: MUTARELLI, 2015a.

Quando observados, é possível perceber que todos os elementos contidos na fotografia irão remeter a conteúdos do romance: ao tema do duplo e a Xipe Totec. O primeiro, representado pelas características físicas semelhantes dos artistas, reforçadas pelo mesmo tipo de vestimenta que ambos utilizam na fotografia. Abaixo do registro fotográfico da dupla – num local, dentro da estrutura paratextual do livro, geralmente reservado, e ocupado, pelo registro fotográfico de uma só pessoa: o autor da obra – estão presentes (somente) as informações referentes a Lourenço Mutarelli. O último elemento, pelas características presentes na fotografia, em preto e branco (assim como os desenhos contidos nas páginas de *XXX*), que traz em primeiro plano Mutarelli e ao fundo – com a imagem levemente desfocada – Bicudo. Detalhes que fazem alusão à forma como Xipe Totec se manifesta no romance e nas páginas de *XXX*: geralmente às costas de outros personagens que estão em primeiro plano (Figura 25).

Figura 25: Em destaque, as aparições de Xipe Totec em *XXX*.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 52 e 72.

O segundo momento – que demonstra o envolvimento de Bicudo no projeto – ocorreu numa apresentação ao vivo, quando o ator divide o palco com Mutarelli durante a leitura dramatizada de “Fim”, último capítulo de *O grifo de Abdera*, denominada *Spoiler*. Na leitura dramatizada, Mutarelli interpreta Mauro Tule Cornelli, e Bicudo, Raimundo Maria Silva, o Mundinho.

Das várias experimentações de Mutarelli, entre as que obtiveram, ou não, êxito, duas ainda merecem ser mencionadas: a das páginas criadas pela Companhia das Letras com os perfis dos outros “autores” de *O grifo de Abdera* e o vídeo com uma breve entrevista de Mutarelli concedida ao Estúdio Invertido.

No site da Companhia das Letras – editora que publica a maior parte das obras de Mutarelli –, nas páginas dedicadas à biografia de autores e aos seus títulos já lançados – encontram-se os perfis dos personagens de *O grifo de Abdera*: Mauro Tule Cornelli²⁷ e Raimundo Maria Silva²⁸.

Ao contrário dos perfis criados no *Facebook* (que buscavam criar uma identidade visual, com foto em seus avatares e álbuns de fotografias), os da Companhia das Letras não possuem um cuidado estético. Parece terem sido criados burocraticamente por uma questão comercial: uma vez que os personagens são também creditados como (co)autores de *O grifo de Abdera* na folha de rosto e no colofão (Figura 26), e suas páginas no site da editora servem mais como vitrines na divulgação da venda do livro.

Figura 26: Os créditos na folha de rosto e no colofão.



Fonte: MUTARELLI, 2015a.

O outro caso a ser mencionado pode ser encontrado em um vídeo publicitário produzido pelo Estúdio Invertido (MUTARELLI, 2015b) para divulgação da venda de

27 MAURO TULE CORNELLI. Companhia das Letras. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=05128>>. Acesso em: 25 de set. de 2019.

28 RAIMUNDO MARIA SILVA. Companhia das Letras. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=05130>>. Acesso em: 25 de set. de 2019.

um pôster autografado por Lourenço Mutarelli (Figura 27): uma gravura em serigrafia que amplia (em dimensões e significados) uma ilustração presente no romance.

Figura 27: Ilustração de XXX ampliada pelo Estúdio Invertido.



Fonte: Estúdio Invertido²⁹.

No vídeo, o autor fala sobre o seu processo criativo: de como se dá o desenvolvimento de suas ilustrações em seus cadernos de desenho. Sobre alguns detalhes contidos no pôster, Mutarelli lamenta sobre a não inclusão dos detalhes em amarelo que se destacam na história em quadrinhos XXX e cita uma passagem do romance em que o personagem Mauro comenta sobre a história em quadrinhos desenvolvida por Oliver.

Na passagem em questão, que destacamos logo abaixo, Mauro discute sobre os planos iniciais e problemas enfrentados por Oliver durante a publicação de XXX e que, coincidentemente, se assemelham (guardadas as devidas proporções), como mostraremos na sequência, aos planos não concluídos por Mutarelli em seu projeto:

O quadrinho não foi publicado por uma editora. Foi feito como um fanzine. Impresso em xerox, em preto e branco, e paginado, grampeado, cortado, montado e distribuído pelo próprio Oliver. O que

²⁹ Pôster - O grifo de Abdera - Lourenço Mutarelli. Estúdio Invertido. Disponível em: <<https://estudioinvertido.minestore.com.br/produtos/poster-o-grifo-de-abdera-lourenco-mutarelli>>. Acesso em: 20 de ago. de 2019.

é uma pena, pois isso tira a riqueza dos **amarelos** recorrentes que pontuam a história **nas luvas** de certos personagens. E a capa, vivamente colorida, se transformou numa maçaroca de cinzas. Oliver fez pouquíssimas cópias e isso tornou XXX um material extremamente raro e até mesmo cult (MUTARELLI, 2015a, p. 30-31, grifos nossos).

Com as informações contidas no vídeo e na descrição de venda do produto (e no próprio site do Estúdio Invertido³⁰), descobrimos os contratempos enfrentados por Mutarelli ocorridos na confecção de *O grifo de Abdera* – especificamente no quadrinho XXX – e o motivo dos elementos em amarelo não constarem no quadrinho: “No cartaz, porém, está um detalhe único: as mãos amarelas, componente importante da história³¹, que por questão de custos não puderam ser impressas no livro”.

As **luvas** amarelas, no entanto, não foram “um único detalhe” em XXX a não receber o tratamento gráfico desejado por seu autor. Através dos originais – contidos em seus cadernos de desenho e exibidos em entrevistas –, descobrimos que na história em quadrinhos havia outros elementos em amarelo, que foram substituídos pelo cinza (figura 28).

Figura 28: Arte original e a arte publicada no romance.



Fonte: *IdeaFixa* (esquerda) e MUTARELLI, 2015^a, p. 25 (direita).

30 Mutarelli em Serigrafia. Estúdio Invertido, 2015. Disponível em: <<http://estudioinvertido.com.br/mutarelli-em-serigrafia/>>. Acesso em: 20 de out. de 2019.

31 O amarelo indica em XXX a manifestação do duplo. É também a cor da luva de borracha para lavar louças que Gilda está usando quando mata Oliver esfaqueado.

Ao fim, tanto o problema da capa do *fanzine* XXX, que poderia ter se transformado “numa maçaroça de cinzas”, quanto os detalhes em “amarelo recorrentes que pontuam a história nas luvas de certos personagens” em *O grifo de Abdera*, foram resolvidos, respectivamente, por Oliver através de Mauro³² e por Mutarelli através de um vídeo de uma campanha publicitária.

2.4. O autobiográfico

Espectáculos classificados como “autobiográficos” – em que artistas recriavam “episódios de suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através de cinema, vídeo, som e solilóquio” (GOLDBERG, 2007, p. 216) – surgiram, segundo RoseLee Goldberg, da insatisfação à “exploração algo materialista do corpo”. Sobre a performance autobiográfica, a autora acrescenta ainda que

[...] o facto de os artistas revelarem informações íntimas sobre si próprios estabelecia uma forma particular de empatia entre o *performer* e o público. Este tipo de apresentação tornou-se assim muito apreciado, **ainda que o conteúdo autobiográfico não fosse necessariamente genuíno**; na verdade, muitos artistas recusavam categoricamente a designação de *performers* autobiográficos, mas apesar disso continuaram a contar com a boa vontade do público em identificar-se com as suas intenções (GOLDBERG, p. 220, grifo nosso).

Analisando o conceito de performance na literatura – a atuação/representação do autor (do conteúdo autobiográfico em suas obras não ser “necessariamente genuíno”) e a relação do artista com o público (a “boa vontade” deste em identificar-se com as intenções do artista) – a pesquisadora Diane Klinger diz que

[...] O conceito de performance deixaria ver o carácter teatralizado da construção da imagem de autor. Estou propondo uma sutil diferença entre o sujeito escritor e a figura do autor. Dessa perspectiva, não

32 Supomos que o projeto editorial de capa de *O grifo de Abdera*, seja a capa desenvolvida por Oliver Mulato para XXX. Uma forma que Mauro encontrou de resolver os problemas de publicação da história em quadrinhos (quando lançado como *fanzine*) enfrentados por Oliver. É possível identificar os personagens presentes na capa, quarta capa e guarda do livro como sendo os mesmos presentes em XXX.

haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, 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, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras (KLINGER, 2008, p. 24).

Beatriz Resende em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil* destaca essa estratégia empregada por alguns escritores, da “construção de uma escrita entre limites de gêneros [...] entre o biográfico e o ficcional” onde o leitor “*conhece* ou reconhece o autor pela vida literária contemporânea ou pelas pistas que a narrativa fornece” (RESENDE, 2014, p. 21, grifo da autora).

Em seu ensaio a autora traz o conceito de *rasura do real* presente na prosa de ficção contemporânea. Segundo Resende, “traço que vem intrigando, [e que] coloca em discussão o conceito de ficção, estendendo-o para além da literatura, como construção discursiva” (RESENDE, 2014, p. 22, grifo da autora).

Segundo Klinger, de certa forma, o processo de escrita de uma obra estaria sendo compartilhado “ao vivo”, *work in progress*, pelo autor para o seu público/leitor, ou seja, “Literatura como performance, isto é, como uma prática inserida num contexto sociocultural mais amplo, no qual a figura do autor interfere na leitura do texto” (KLINGER, 2008, p. 26).

Elementos referentes à história de vida pessoal e artística de Mutarelli são usados de forma recorrente na construção do enredo e de personagens presentes em suas obras, o que reforça o caráter autobiográfico em vários de seus livros. Alguns de seus personagens, principalmente os protagonistas, possuem o seu nome (ou algo que remeta a ele), a sua idade e aspectos físicos semelhantes aos do autor.

No quadrinho *Réquiem* – como dito, espécie de “documento ficcional” que narra uma fase conturbada da vida de Mutarelli – o autor, que participa da história como um dos protagonistas, é representado através de desenhos e de registros fotográficos. Pessoas que fazem parte do círculo íntimo e de amizade do autor são presenças constantes em suas obras. Artistas como Ferréz, Glauco Mattoso, Marcelino Freire,

Marçal Aquino e Paulo Lins sempre são citados em seus romances ou representados nas ilustrações de seus quadrinhos.

Elementos autobiográficos estão também presentes no romance *A arte de produzir efeito sem causa*. O protagonista Júnior (“Lourenço Mutarelli Junior” é o nome de batismo do escritor) possui a mesma idade e data de nascimento do autor. Assim como Mutarelli, Júnior possui um irmão mais novo, “muito problemático, esquizofrênico, viciado em crack, que já virou mendigo, vive preso e internado” (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 170).

Quando recuperadas e comparadas as falas de Mutarelli de suas entrevistas – as questões relacionadas à sua vida pública e particular, que a princípio surgem como relatos – ao material presente em sua ficção, descobrimos que esses elementos autobiográficos, utilizados na construção de seus personagens e de sua narrativa, surgem não mais como fatos. O trabalho estético desenvolvido pelo autor, assim que atingido o seu propósito, faz com que o real e o ficcional se entrelacem a ponto de se tornarem inseparáveis: “há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu’ – tornando opaca a distinção entre performance e realidade” (GOLDBERG, 2007, p. 217).

Um exemplo sutil que serve para demonstrar a forma como o artista trabalha tais elementos na construção de algumas passagens em sua narrativa surge ao compararmos o conflito ocorrido entre Mutarelli e um dos editores da Devir, Mauro Martinez dos Prazeres³³, ao episódio em que Mauro Tule Cornelli revela a Oliver Mulato que este será um dos personagens de seu próximo romance. Sobre o ocorrido, segundo Mutarelli:

Em a soma de tudo-Parte 1, eu desenho um dos editores. **Era uma homenagem que fiz pra ele, mas ele não gostou.** Então eles exigiram que eu retirasse ou iriam recolher, o que acabaram fazendo em Portugal. Nunca tinha sofrido censura, achei um absurdo eles exigirem que eu mudasse a história (FLORO, s/d, grifo nosso).

Em *O grifo de Abdera*, Mutarelli – por meio de descrições em relação às dúvidas, os receios e, principalmente, às reações de Oliver Mulato frente à descoberta

³³ Segundo noticiado, à época, o conflito teria motivado tanto a saída de Mutarelli da editora quanto a sua decisão de não fazer mais quadrinhos

do uso de seu nome – de certa forma, retorna (e remonta), através da ficção, a um evento ocorrido em sua vida:

Poxa, eu não sei se quero ser personagem de um livro... / Oliver fica desconfortável. Agitado. Tira o casaco. Fica com uma camiseta em que está escrito FASES. / Mas por quê? Por que eu sou um personagem? / Fica tranquilo, é uma **homenagem**. / Mas por quê? Minha vida é insignificante. Eu não quero ser personagem, cara. Deixa eu ler o que você escreveu sobre mim. / Logo, logo eu acabo e você lê. / Eu quero ler isso antes de você publicar. / O ritmo de Oliver acelera. Ele anda de um lado para outro. Sua. / Cara, não tá certo isso. Eu não quero que você fale de mim. Na boa, eu adoro seu livro, mas... eu não quero estar nele, saca? / Calma. Lê primeiro. / Eu vou ler primeiro mesmo. Não quero um livro que fale de mim. Você nem me conhece. / Calma, cara. / Oliver muda. Parece um animal acossado. Seu olhar se torna agressivo. Seus gestos são vigorosos (MUTARELLI, 2015a, p. 200, grifo nosso).

Sobre a construção de personagens, logo no início de sua palestra no *Quartas ao cubo*, Lourenço Mutarelli comenta que um dos personagens de seu novo livro, Mauro Tule Cornelli, seria o “verdadeiro Mutarelli”. Segundo o autor, Mauro – também escritor e o narrador de *O grifo de Abdera* – fala que todos os livros que ele escreve são o mesmo, talvez em “giros diferentes”. Logo na sequência, na mesma frase, ainda sobre Mauro, Mutarelli acrescenta, em primeira pessoa³⁴, que: “todos os **meus** livros pegam o momento de um personagem que irá sofrer uma transformação irreversível na vida dele, geralmente uma transformação mental” (MUTARELLI, 2016, grifo nosso).

Com a publicação de *O grifo de Abdera* observamos que a fala de Mutarelli durante a palestra é reproduzida quase fielmente por Mauro Tule Cornelli no romance (ou teria sido Mutarelli a reproduzir a fala de seu personagem na palestra?):

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

34 Recurso utilizado na palestra que encontrará paralelos, recorrentes, no texto de *O grifo de Abdera* – mais precisamente como resultado do fenômeno compartilhado pelos protagonistas do romance.

Como já abordado na introdução do trabalho, Mutarelli afirma também ter sofrido e superado, em determinado momento de sua vida, esse transtorno, essa transformação mental, e que a publicação de *O grifo de Abdera* marcou o seu momento de libertação, o romance como sendo o ponto final a alguns dos transtornos desencadeados pelo evento traumático narrado em *Réquiem*.

2.5. Performance velada

Lourenço Mutarelli deu início ao trabalho de divulgação de *O grifo de Abdera* um ano antes de seu lançamento. As manifestações públicas do autor nesse período, até então classificadas e reconhecidas como sendo entrevistas, palestras etc., com a publicação do romance, sofrem uma “mudança” (ou acréscimo) em seu *status* inicial e passam, segundo nossa interpretação, a se caracterizar (também) como atos performáticos realizados pelo artista. No presente capítulo, iremos discutir essa “mudança” de *status* presente em algumas obras performáticas e o papel relevante e essencial que o público desempenha nelas.

Em razão da publicização de uma obra de arte e de seu artista, dos rótulos (equivocados ou não) empregados a ambos, do registro desses espetáculos, não resta ao público, que acompanha tais eventos e artistas, qualquer tipo de dúvida a respeito de se tratarem ou não, respectivamente, de performances e *performers*. Todavia, existem os casos em que a obra – ao menos por um determinado período de tempo – escapa (esconde) ao conhecimento do público e à classificação da crítica especializada o seu *status* de performance.

Em 1969, o artista nova-iorquino Vito Acconci em lugar de utilizar o suporte de uma página para escrever um poema sobre o ‘ato de seguir alguém’, fez uso de seu corpo como suporte para encenar *Following Piece*³⁵ (trabalho que faz parte de sua exposição intitulada *Street Works IV*). Era, segundo o artista, “uma maneira de se focar a si próprio como “imagem” e de relegar as palavras” (GOLDBERG, 2007, p. 198). A performance consistia em seguir pessoas escolhidas ao acaso nas ruas e

35 Além de *Following Piece*, outras obras e informações sobre o autor podem ser conferidas no site dedicado às suas obras. (Ver referências).

interromper imediatamente a atividade assim que o indivíduo entrasse num local privado: sua casa, escritório etc.

Semelhante (e anterior) à performance de Acconci, o artista Stanley Brouwn, no início da década de 1960, produziu uma peça de arte conceitual e performática intitulada *This Way Brouwn*³⁶, que consistia em abordar desconhecidos na rua e pedir orientação sobre como chegar a um determinado ponto da cidade. Para isso, o artista entregava à pessoa um pedaço de papel e uma caneta e pedia para que ela desenhasse uma espécie de mapa do percurso.

Como bem pontua Goldberg sobre o projeto empreendido por Acconci (que vale também para o de Brouwn): “A obra era invisível no sentido em que as pessoas não tinham conhecimento do que estava a acontecer” (GOLDBERG, 2007, p. 198). É possível ampliar e estender a afirmativa de Goldberg para o público geral, bem como para a obra em si (seu *status* de performance).

Vale ressaltar que *Following Piece* só se tornou “visível” graças ao seu próprio autor, que desejava compartilhar sua performance de natureza privada e as descobertas do seu “processo de busca interior” com o público (GOLDBERG, 2007, p. 198). Ao contrário de Acconci, Brouwn buscava desde o início de seu projeto a possibilidade de criar algo por meio de sua interação com pessoas desconhecidas: de transformar essas pessoas escolhidas de forma aleatória nas ruas em coautoras de sua obra. Coautoras num sentido mais radical da palavra, como pontua Rocha (2015, p. 80-81):

[...] O coautor não é só quem depois vai ver a exposição de desenhos em que o artista apresenta essa obra. O coautor é também quem concretiza o aspecto material da obra no mundo, deixando nela transparecer seu estilo, seu modo de ver a situação.

Essa espécie de comunhão e cumplicidade entre público e artista – a característica de “testemunha do que aconteceu” – fica evidenciada, principalmente, com a mudança de contexto ocorrida com o compartilhamento das obras, seja através dos registros de *Following Piece* (das fotos e anotações liberadas posteriormente por

36 Fotografias e desenhos relacionados à obra de *This Way Brouwn*, do artista Stanley Brouwn, podem ser conferidas em sites dedicados às suas obras. (Ver referências).

Acconci) ou das exposições, já anteriormente planejadas, da obra *This Way Brouwn* por Brouwn³⁷.

A forma pensada por Mutarelli em tornar visível parte de sua obra, de concretizar seu projeto literário, ocorre justamente com a publicação de *O grifo de Abdera*, que altera a configuração inicial da palestra e das entrevistas e acrescenta a elas o caráter de performances, além de ampliar a relação entre o público e o artista, e do romance com os elementos exteriores que o cercam.

A participação do público – durante a palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística”, apresentada por Lourenço Mutarelli – teve um papel importante em relação a sua própria atuação e à atuação e ao desempenho do artista. Além de uma presença mais expressiva – se comparada à participação do público nas outras palestras realizadas por outros artistas no *Quartas ao cubo* –, as perguntas encaminhadas da plateia funcionaram como uma espécie de guia a atitudes e comportamentos de Mutarelli e a algumas de suas falas já pré-concebidas³⁸ (desenvolveremos o argumento no capítulo seguinte).

Sobre essa questão da relação entre o público e o artista, Renato Cohen (2007, p. 96-98) diz que na performance

[...] há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo "real"). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...]. A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. A característica de evento da performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu.

37 Até então, fonte principal de acesso ao seu trabalho, pois a partir de 1972, o artista optou por não divulgar nada relativo ao seu trabalho ou vida pessoal em qualquer tipo de mídia.

38 A afirmação, a princípio, poderia parecer equivocada. Porém, cabe reforçar que o romance estava, à época, para ser lançado. Antes de sua publicação, assim como ocorreu durante a palestra, Lourenço Mutarelli se utilizou de entrevistas para falar sobre os personagens do livro, apresentar os originais já finalizados de *XXX* e conceitos presentes em *O grifo de Abdera*. Suas falas, nessas ocasiões, remetem a falas de personagens e situações presentes no romance.

O ponto que queremos levantar é: embora as pessoas que fizeram parte como público/plateia/coautoras de um determinado evento (ou mesmo o público em geral) não tivessem conhecimento de estarem participando de uma performance ou que a classificação de um espetáculo, por exemplo, escapasse ao rótulo da crítica especializada, num primeiro momento, a performance estaria de alguma forma descaracterizada ou escaparia ao seu *status* de performance? Os dois exemplos acima, dos artistas Acconci e Brouwn, assim como vários outros que poderiam ser citados, demonstram que não. Isso valeria mesmo para as performances ainda não reconhecidas como tal, ou para as que querem, talvez por um desejo de seus artistas, se manterem “invisíveis”.

2.6. Ator/performance: artista múltiplo

Nos verbetes “ator” e “performer”, no *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, a diferenciação dos termos se baseia no tipo de atividade realizada pelo artista. Quando o artista se apresenta tendo como base um texto tradicional de teatro (com roteiro, personagens) e estiver “desempenhando um papel ou encarnando uma personagem” (PAVIS, 2008, p. 30), trata-se de um ator. Quando não há um texto dramático tradicional, e sim, “uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental” (PAVIS, 2008, p. 284), trata-se de um *performer*. Ou seja:

Num sentido mais específico o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro (PAVIS, 2008, p. 284-285).

Porém, como observado por Flaviano Souza e Silva, sobre a atuação do ator brechtiano, “os verbetes de Pavis se confundem”, continua Silva:

[...] Ora, se o ator brechtiano é capaz de se ‘afastar’ de seu personagem para comentá-lo durante a encenação, podemos dizer que ele tem plena consciência de que naquele momento está interpretando um papel, de que ele é um ator em cena, ou seja, ele é

ele mesmo em cena, mesmo dentro de uma dramaturgia com personagens e ações definidas (SILVA, 2014).

Já Renato Cohen – em *Performance como linguagem*, pesquisa que busca estabelecer uma análise comparativa entre performance e o teatro – defende que, enquanto atua, o *performer* “se polariza entre os papéis de ator e a “máscara” da personagem”:

[...] quando um *performer* está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua “máscara ritual” que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. **Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que “faz a si mesmo” em detrimento do representar a personagem.** De fato, existe uma ruptura com a representação, [...], mas este “fazer a si mesmo” poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo. Os americanos denominam esta auto-representação de *self as context* (COHEN, 2007, p. 58, grifo nosso).

Afirmativa de Cohen pode ser comprovada com a já abordada questão do uso do autobiográfico, quando Goldberg explica que essa estratégia utilizada pelo *performer* para “ganhar” o público (uma forma utilizada pelo artista para gerar empatia) não era necessariamente genuína. Logo, o “fazer a si mesmo” seria também uma representação.

Outro dado interessante, retirado do começo dessa mesma citação, tenta estabelecer uma fronteira entre o *performer* e a sua pessoa do dia-a-dia. A dúvida que nos surge nesse ponto (e que tem relação com as características que iremos analisar na sequência sobre a performance de Mutarelli) é a de como identificar e limitar o que Cohen entende por “pessoa do dia-a-dia” quando se refere, especificamente, ao *performer*. De certo modo, Cohen idealiza essa “pessoa do dia-a-dia”, que somente **poderia ser representada**. Para além do palco, o público, em diferentes níveis, sempre esteve em contato com os artistas, através de entrevistas e de outros registros (fotos, vídeos, etc.). Trazendo essa discussão para a atualidade, hoje esse contato (e exposição desses artistas) se expandiu de forma expressiva devido às novas tecnologias e à internet. Logo, como poderíamos diferenciar/separar essas duas instâncias, quando em seu “cotidiano” esse artista – enquanto “pessoa do dia-a-dia” – também poderia **estar representando** e realizando uma performance?

De certa forma essa instabilidade em se conceitualizar os termos, ao se tentar buscar certas diferenças (ou semelhanças) entre o ator, o *performer* e a vida comum do artista (a tal “pessoa do dia-a-dia”), também está presente ao analisarmos a forma como Lourenço Mutarelli começou a se apresentar em público no período anterior à publicação de *O grifo de Abdera*.

Com a publicação do romance foi possível constatar que muito da atuação do artista: de fatos e eventos, supostamente, ligados à sua pessoa e à história de sua carreira, tinham relação a passagens, situações e falas de personagens presentes no seu romance. O que nos leva a cogitar, por exemplo, que a sua apresentação no *Quartas ao cubo* – mesmo que o artista tenha deixado transparecer (de forma proposital?) um caráter de informalidade, espontaneidade e de improviso – trata-se de uma palestra encenada, espécie de “ato performático velado”, pensado e executado por Mutarelli.

É possível observar em suas entrevistas, como a concedida ao jornalista Caio Luiz, ao site *IdeaFixa*, o que Klinger chamou de “caráter teatralizado da construção da imagem de autor”. Além de revelar ao público algumas pistas ligadas ao seu próximo romance: seu processo criativo, suas pesquisas e o compartilhamento de material inédito e revelador (as artes originais) de *XXX*, Mutarelli começou a apresentar “artefatos” da realidade que se misturariam a elementos contidos em sua ficção. A moeda que o personagem Mauro Tule Cornelli recebe no metrô é semelhante (segundo as descrições contidas no romance) à moeda adquirida pelo autor em uma feira de antiguidades (Figura 29).

Figura 29: A moeda e o grifo.



Fonte: *IdeaFixa*.

No romance, Mauro resolve transformar a moeda com o grifo em um anel e passa a usá-la nesta forma desde então. Da mesma maneira, no período de divulgação (e mesmo após a publicação) de seu romance, Mutarelli começou também a utilizar um anel com a imagem de um grifo³⁹ (figura 30).

Figura 30: Mutarelli e o anel.



Fonte: Youtube.

Porém, é na palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística”, apresentada pelo artista: na narrativa que se desenrola através de suas ilustrações, no jogo de perguntas e respostas com a plateia, que a característica observada por Klinger surge de maneira mais precisa e potente. Na sequência, destacaremos alguns momentos da apresentação de Mutarelli que demonstram o caráter performático de sua atuação durante a palestra.

O primeiro momento faz referência às influências artísticas do autor que irão se concentrar em elementos paratextuais e no conteúdo do quadrinho *XXX*. Retomando um ponto informado no início, durante sua apresentação, quando perguntado pela plateia – em reação ao comentário do artista sobre um dos métodos utilizados no processo criativo de elaboração de seus quadrinhos: o de escutar música – sobre seu gosto musical, Mutarelli diz ter ciúme em revelar o que escuta. Com certa resistência, após insistência do mediador Tayra, ele revela o nome da banda *Current 93*, porém, comenta brevemente sobre o seu vocalista (que diz ser seu amigo de *Facebook*), sem nomeá-lo.

39 Atitude do artista que persistiu mesmo após o “fechamento” de seu projeto em *O grifo de Abdera*.

Os motivos de Mutarelli em relutar falar o nome da banda e de não revelar o nome de seu vocalista, já fazem parte de sua atuação e do cuidado em apresentar, sem desvendar por completo, a relação e importância que estes e outros elementos externos terão em seu projeto ainda em desenvolvimento.

Cabe apontar, no entanto, que a simples descoberta, na época, do nome do vocalista não traria muitas respostas ao público presente no *Quartas ao cubo*. É somente com a publicação de *O grifo de Abdera*, que o público/leitor mais atento (e curioso) poderá fazer a associação da homenagem feita por Mutarelli/Oliver a um certo David Tibet: uma dedicatória nas primeiras páginas de *XXX*, ao artista britânico, vocalista da banda *Current 93*.

Com relação à influência de David Tibet e de sua banda *Current 93* no conteúdo de *XXX*, podemos notar a presença de assuntos que estão intimamente relacionados à banda e às crenças de Tibet, como, por exemplo, temas ligados ao misticismo e ocultismo. Há em *XXX*, além da já mencionada dedicatória no início do quadrinho, citações cifradas ao artista (Figura 31), em que são mencionadas apenas as iniciais de seu nome: “Enquanto isso, do outro lado do mundo, do terceiro, o garoto come uma fatia de bolo de chocolate enquanto ouve (nos fones de) ouvido as músicas que **D.T.** compôs à Satan” (MUTARELLI, 2015a, p. 61, grifo nosso).

Figura 31: Citação a David Tibet em *XXX*.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 61.

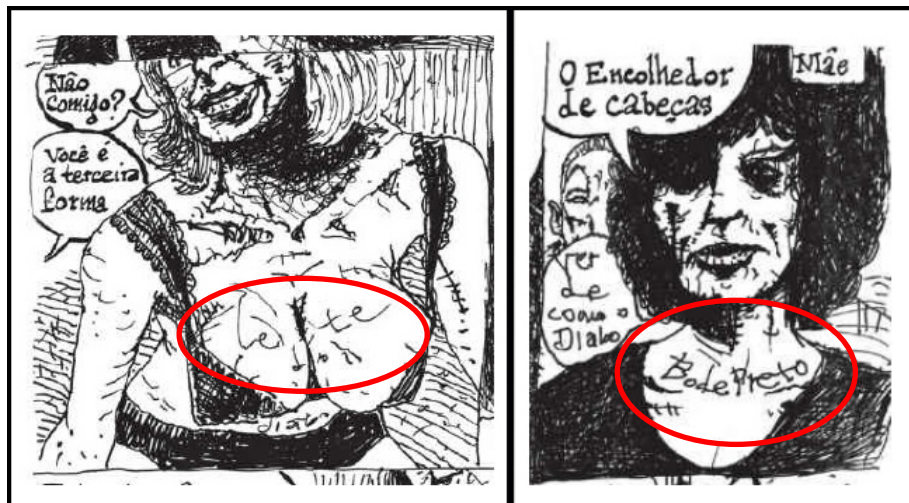
Outra relação que pode ser destacada surge quando Mutarelli, ao demonstrar algumas técnicas usadas nos desenhos que vem desenvolvendo – de usar uma mão mais solta e a de escrever palavras que se escondem em meio aos traços desenhados, propositalmente, por cima delas (Figura 32 e 33) –, emula técnicas que David Tibet, que também é pintor, utiliza na produção de seus quadros⁴⁰.

Figura 32: Demonstração das técnicas que o autor vem desenvolvendo.



Fonte: Youtube.

Figura 33: Influências de David Tibet em XXX.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 49 e p. 56.

⁴⁰ Filmado e dirigido por Nicholas Abrahams na Isis Gallery, Londres e na Hope Cottage, Hastings. Dezembro de 2008, por ocasião da exposição de David Tibet, *Invocation of hallucinatory mountain (Some Gnostic Cartoons)*. (Ver referências).

O segundo momento a ser destacado refere-se ao exercício empreendido por Mutarelli de mergulhar dentro de si e conseguir atingir frases e ideias que não são suas, mas que, segundo as palavras do autor, lhe são ancestrais e estão misturadas em seu DNA. Fazendo referência direta ao *O grifo de Abdera*, Mutarelli comenta com o público que o romance abrirá com uma frase que não é sua – que esta surgiu para ele por meio desse processo – e que ele não sabe informar de quem realmente essa frase seja, mas que deve pertencer a algum de seus ancestrais. A frase em questão: “Aquele que dança em sua própria casa, atrai incêndios”, encontra-se na primeira parte do romance (em “O livro do fantasma”) como epígrafe e na segunda (em “O livro do duplo”) num balão de fala de um dos personagens presentes em XXX (Figura 33).

Figura 34: Imagem retirada de XXX.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 54.

Com a publicação do romance, descobrimos que a fala de Mutarelli durante a palestra e o processo pelo qual diz buscar tais frases ancestrais – e isso descobrimos através do narrador-personagem Mauro Tule Cornelli – pertencem ao personagem Oliver Mulato. Tal processo é também registrado por Oliver em XXX (Figura 34).

[...] Oliver disse que, quando desenvolvia sua novela gráfica, buscava exatamente uma voz que ele sentia não ser dele. Enquanto trabalhava exaustivamente na confecção da HQ, Oliver alegou, o cansaço fazia surgir certas frases que não lhe pertenciam. [...] Ele disse que essas frases eram algo muito ancestral e que não vinham de fora, ao contrário. Era algo que estava gravado em algum lugar muito obscuro

nele mesmo. Como se fizessem parte de seu DNA (MUTARELLI, 2015a, p. 30).

Figura 35: A busca pela voz ancestral, quadro retirado de XXX.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 60 e p. 69.

O terceiro momento refere-se a um dos assuntos recorrentes da palestra – presente também em entrevistas anteriores e posteriores à publicação e divulgação do romance – que trata sobre a divisão dos lucros da venda de livros, em que o autor ficaria somente com 10% do preço de capa.

Com a publicação de *O grifo de Abdera*, descobrimos que o problema levantado por Mutarelli, inúmeras vezes no decorrer de toda a sua apresentação no *Quartas ao cubo*, trata-se, não por acaso, de mais uma das falas de um de seus personagens do romance; de mais um dos desabaços do narrador e protagonista Mauro Tule Cornelli, desabaço que se repetirá durante toda a narrativa e se mostrará como um fato importante no desfecho da trama:

Não sei se vocês sabem, mas um autor ganha apenas dez por cento do preço de capa de um livro. E a maioria dos escritores brasileiros não vende grande coisa. As livrarias ficam com cinquenta por cento e as editoras, quando o livro não é um best-seller, têm um lucro muito pequeno, porque arcam com todas as despesas. Papel, impressão, armazenagem, custo com funcionários etc.

Se vocês acham que isso é pouco, pesquisem quanto um autor leva quando tem os direitos de um livro vendido para o cinema. Em média, três por cento do custo do filme. De um filme de baixo orçamento. Isso se der sorte. Desculpem o desabaço (MUTARELLI, 2015a, p. 34).

Interessante notar que esses “desdobramentos” efetuados por Mutarelli provocam certa imprecisão ao papel desempenhado pelo artista no palco: autor, escritor, dramaturgo (quando fala sobre sua história profissional e de vida, e seu processo criativo), ator (ao incorporar falas e comportamentos dos personagens presentes no romance) e *performer* (uma vez que, ao agir em seu próprio nome, ao menos para o público, Mutarelli está mais presente como artista, como pessoa, e menos como personagem).

Desdobramentos que – percebidos, principalmente, durante a mudança no contexto de recepção da palestra, mas que já pensados/trabalhados anteriormente pelo artista – diminuem (todavia, não elimina) o caráter de improviso buscado pelo artista durante sua apresentação. Porém, essa habilidade em simular e em transparecer certo grau de improviso (em dizer não saber exatamente o que fará em sua apresentação) não é em vão (nem seu uso é invalidado), uma vez que se trata de mais uma das características presentes em uma performance.

Segundo Cohen (2007, p. 84), o *performer* faz uso do improviso, por exemplo, para adaptar-se às reações do público. Klinger (2008, p. 26) diz que na arte da performance o texto se apresenta como inacabado, improvisado, *work in progress*, “como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo da escrita”. Algo que pode ser observado ao analisarmos as escolhas de Mutarelli às perguntas (aparentemente) não combinadas, enviadas a ele da plateia.

Extrapolando nossas especulações podemos, por exemplo, encarar determinado comportamento de Mutarelli no palco como improviso: o momento em que o artista, por duas vezes, interrompe sua fala e comenta sobre um problema de microfonia. Mutarelli de repente fica parado, movimentando a cabeça, de um lado para o outro, em negativa. Comportamento que remete a uma passagem contida em XXX (Figura 35), que diz o seguinte sobre um dos personagens principais do quadrinho:

Há três anos o professor vinha sendo atacado por pensamentos terríveis, monstruosos. Isso o atacava do nada, e quando ocorria ele, instintivamente, sem que se desse conta, balançava a cabeça de um lado para o outro, lentamente, como se dissesse não (MUTARELLI, 2015a, p. 04).

Figura 36: Professor e seus pensamentos monstruosos.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 04.

Por fim, cabe então acrescentar às múltiplas características artísticas de Mutarelli (quadrinista, escritor, ator, dramaturgo, artista plástico e visual) mais uma: a de *performer*. Portanto, se os desdobramentos do artista em várias frentes artísticas causa certa imprecisão de papel (afinal, a que arte ele se dedicaria?), é porque Mutarelli desempenha todos os papéis (ele se dedica simultaneamente a várias artes, interdependentes). Mutarelli é um artista múltiplo e a multiplicidade está em sua obra, híbrida e performática.

Como podemos observar, eventos que se conectam e dão origem a outros novos eventos, experiências do cotidiano que se transformam em material para a ficção, o uso de diferentes linguagens artísticas, novas tecnologias e diferentes espaços que se interligam, são detalhes que demonstram o caráter híbrido e ao mesmo tempo íntegro do projeto literário desenvolvido por Mutarelli. É da integração desses elementos, aparentemente, “isolados” do conjunto das pistas lançadas pelo autor em suas manifestações e aparições públicas, que obtemos uma melhor leitura de *O grifo de Abdera*.

3 TERCEIRA PARTE

“Sinto algo que me assombra, um medo intenso, em mim. Algo abstrato, mas sinto que começa a tomar forma dentro, muito dentro, de mim. Talvez seja mais uma de minhas intermináveis metamorfoses”.

(Lourenço Mutarelli)

3.1. Uma ausência à espreita

Alguns dias após o lançamento de *O grifo de Abdera*, ocorrido em 02 de outubro de 2015, Lourenço Mutarelli concedeu uma série de entrevistas, mais especificamente no dia 09 desse mesmo mês, para divulgação desse seu novo romance⁴¹. De praxe, nessas entrevistas o autor comentou – além de alguns aspectos do romance: sobre a história em quadrinhos contida no interior do livro e suas influências e inspirações – sobre antigos trabalhos (como escritor e ator), seus planos futuros e sobre sua decisão de parar de tomar antidepressivos após 28 anos de uso.

Muitos dos elementos trabalhados por Mutarelli em eventos anteriores à publicação de *O grifo de Abdera* (em entrevistas e na palestra no *Quartas ao cubo*) continuaram a ser abordados pelo artista nessas entrevistas de divulgação do romance. Dentre esses: a influência que o artista David Tibet e sua banda *Current93* tiveram no processo de composição de seu livro; questões relacionadas à identidade; e o desabafo em relação aos 10% recebidos pelos artistas sobre o preço de capa de suas obras comercializadas.

Esse último elemento em específico – essa sua crítica (e certa decepção) ao mercado editorial – irá persistir e continuará presente durante a divulgação de seu próximo romance, intitulado *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (lançado em junho de 2018), que, de maneira simbólica, no nosso entender, essa crítica, nesse momento específico, representará uma espécie de encerramento de seu projeto para *O grifo de Abdera*.

41 Escolhemos três, das várias entrevistas concedidas por Mutarelli para divulgação de *O grifo de Abdera*, que melhor representassem o conteúdo explorado pelos jornalistas e as informações fornecidas pelo autor em relação ao livro. São elas: “Lourenço Mutarelli subverte a própria identidade em novo livro”, por Rodolfo Viana para a coluna Ilustrada da Folha de São Paulo; “A vida de Lourenço Mutarelli depois do antidepressivo”, por Mateus Campos para O Globo; e “Entrevista [Lourenço Mutarelli]”, por Carol Almeida para o *Suplemento Pernambuco*. (Ver referências).

Retomado inúmeras vezes pelo autor no decorrer de sua palestra no *Quartas ao cubo*, o assunto dos “10%” (um dos elementos importantes na trama do romance, que afetará a relação e os planos futuros de trabalho entre Mauro e Oliver, personagens e protagonistas de *O grifo de Abdera*) foi recebido pela plateia de maneira bem-humorada (resultado da abordagem escolhida pelo próprio autor ao tratar sobre o assunto), como espécie de anedota contada, e repetida insistentemente, por Mutarelli no decorrer de sua apresentação.

Três anos após esse evento, durante entrevista concedida ao jornalista Thales de Menezes⁴², Mutarelli novamente retorna ao assunto da divisão dos lucros sobre a venda de livros. No entanto, a reação do público leitor dessa vez se mostrou totalmente adversa à da plateia presente no *Quartas ao cubo* (e, mais uma vez, o resultado é decorrente das escolhas feitas por Mutarelli ao abordar a questão). Leitores, escritores, críticos literários, artistas de quadrinhos etc., expressaram através de suas redes sociais o sentimento de tristeza à resposta dada por Mutarelli quando perguntado se era bem remunerado em sua carreira de escritor:

Estou absolutamente falido. Vivo de aulas que dou no Sesc, o que não paga todas as contas. O que eu ganho com livro é ridículo. **Recebo 10% do preço de capa**, e ainda pago 27% de imposto de renda. Não tenho dinheiro para chegar até o final do ano. Vai ter uma exposição no Sesc⁴³, em novembro, com algumas coisas minhas, estou terminando umas pinturas, sem escrever neste momento. Quando começo a pintar, paro de escrever. Estou com 54 anos e tudo só piora, a cada ano está mais difícil. E acho que nem posso reclamar, estou numa grande editora, publico. Sou um dos que deram certo, mas dar certo com livro no Brasil é apenas isso. É muito triste (MENEZES, 2018, grifo nosso).

As diferentes reações entre os públicos em decorrência de seu desabafo (pode-se acrescentar ainda outros momentos – anteriores aos citados – em que o mesmo assunto foi abordado pelo autor e passado despercebido por todos⁴⁴) parecem

42 Entrevista de divulgação do romance *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* para o caderno “Ilustrada” da *Folha de São Paulo*. (Ver referências).

43 O nome da exposição citada pelo autor é *Meu nome era Lourenço*, mencionada em: “Sobre o autor e sua produção artística”, capítulo presente na segunda parte da dissertação.

44 Em novembro de 2014, durante o evento Encontros de Interrogação, com curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Lourival Holanda, Mutarelli já comentava sobre a questão dos 10%. Lourenço Mutarelli – Encontros de Interrogação (2014). Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3guVBHK6_hY>. Acesso em: 20 de nov. de 2020.

demonstrar e comprovar, na prática (resultado do talento e domínio performático do autor), uma frase recorrente utilizada por Mutarelli, que atravessa algumas de suas obras – presente em seu primeiro *fanzine* (*Over-12*) e em seus dois últimos romances (*O grifo de Abdera* e *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*) –, a de que "a vida é uma piada de mau gosto".

Dando sequência, o que também persistiu – nessas entrevistas de divulgação – foram as questões relacionadas à identidade. Se em sua experiência anterior: a descoberta de um perfil *fake* seu no *Facebook* o fez se questionar sobre quem seria o “real Mutarelli”, outros acontecimentos, como o relatado abaixo, fizeram com que o autor refletisse acerca dos diferentes tipos de tratamento recebido por ele pelas pessoas quando apresentado a elas como “Lourenço” e quando como “Mutarelli”:

O tratamento vira uma bajulação, o que é muito **incômodo**. Não é porque eu tenho sobrenome que ela precisa me tratar bem. Uma vez, no bar com um amigo, fui apresentado por ele a outras três pessoas. Apresentado como Lourenço. Cara, para tudo o que eu falava os caras balançavam a cabeça, como se nada tivesse a ver com a conversa deles. Até o momento em que meu amigo mencionou "Mutarelli". Aí tudo o que eu falava era interessante. As mesmas pessoas que estavam me desprezando começaram a achar tudo interessante. [...] Eu fui à Galeria do Rock comprar um disco [do grupo de rap 509-E] indicado por um amigo e o vendedor me tratou como um verme. Muito mal mesmo. Na hora de ir embora, eu disse: "Quem me mandou aqui foi o Ferréz e eu sou o “Mutarelli”. O cara mudou na hora, nem queria cobrar pelo disco. As pessoas julgam muito pela aparência e isso é muito ruim. (VIANA, 2015, grifo nosso).

Esse sentimento já presente no episódio da descoberta de seu perfil falso no *Facebook*: “um cara usava meu nome, minha foto e postava umas coisas lá como se fosse eu. Isso começou a **incomodar**, eu denunciei e o cara saiu. Depois de um mês surgiu outro *fake*” (ANDERSON, 2014, grifo nosso); esse incômodo surge, novamente, sob um novo enfoque, mais complexo (em “giros diferentes”), mas que em ambos os casos – de alguém tentando se apropriar de sua identidade e da percepção das pessoas sobre sua figura – manifesta-se como um impasse, uma situação que foge ao seu controle.

Condição esta que é contornada e ampliada por Mutarelli ao iniciar seu projeto com *O grifo de Abdera*. É a partir do uso da arte da performance – em suas manifestações e aparições públicas em geral – que o autor obtém de volta para si o

controle de sua(s) identidade(s), de seus múltiplos. Tais “equivocos” em relação à sua pessoa transformam-se em material para elaboração de sua ficção.

Ficam reservadas às questões sobre identidade as relações mais complexas desenvolvidas por Mutarelli para o enredo de *O grifo de Abdera*, que irão ter ligação com um dos principais temas trabalhados pelo artista no romance, tema que trata sobre o mito do duplo.

Elencado alguns dos elementos abordados pelo autor que se mantiveram presentes do início ao “encerramento” de seu projeto literário, cabe destacar, ironicamente, uma ausência (algo que ficou de fora das entrevistas de divulgação do romance): a do personagem Xipe Totec, apresentado ao público durante a entrevista concedida ao jornalista Caio Luis, para o site *IdeaFixa*, e na palestra “Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística” (eventos anteriores à publicação de *O grifo de Abdera*). Importante ressaltar que é através dessa palestra e dessa entrevista, **e somente através delas**, que obtemos a identificação do personagem e entendemos o seu papel dentro da história, e que o mesmo não ocorre no próprio romance, no qual não é citado literalmente em momento algum.

É por meio desses elementos exteriores ao livro que somos apresentados ao personagem Xipe Totec e entendemos sua importância no romance e na história em quadrinhos contida nele: que suas aparições (de maneira mais “direta” em XXX e de forma velada no capítulo “Somos muitos”) indicam a manifestação do duplo ou sua influência sobre os outros personagens. Nosso propósito nesta parte do trabalho, o segundo objetivo, é o de demonstrar de que forma e em quais momentos o personagem Xipe Totec se apresenta em *O grifo de Abdera*.

Para isso, faremos a análise de “Somos muitos” (correlacionando-o a outras partes do romance, principalmente ao quadrinho XXX), décimo terceiro (e último) capítulo da primeira parte do romance. Antes, porém, para nos auxiliar nessa tarefa, é necessário retomarmos alguns pontos do enredo e do romance e relacioná-los aos estudos que tratam sobre o duplo: como o tema surge e é tratado na literatura; como o duplo é trabalhado por Mutarelli em seu romance e sugerir em qual tipologia, das várias criadas para o tema, ele se encaixaria. Em seguida, apresentaremos uma breve análise da divindade asteca Xipe Totec realçando algumas características semelhantes às trabalhadas por Mutarelli em *O grifo de Abdera*.

3.2. O duplo e o silêncio dos mortos⁴⁵

Fonte inesgotável de significados, possuindo eficácia em diversos campos – aplicada em diferentes áreas como sociologia, psicanálise etc.; e representada na literatura, nas artes plásticas e na arte cinematográfica –, a temática do duplo mantém, ao longo dos séculos, junto a pesquisadores, artistas e quem consome arte, sua importância e fascínio sempre renovados.

Nicole Fernandez Bravo (2000, p. 261) – no *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel – destaca, dentre as suas diversas denominações (o gêmeo, alter ego, sócia etc.): o termo *Doppelgänger*, cunhado pelo escritor alemão Jean-Paul Richter em 1796. O termo significa literalmente “aquele que caminha do lado”, “companheiro de estrada”. Ou como o próprio Richter define: “pessoas que se veem a si mesmas”. Além destas, como destaca Bravo, outras formulações literárias desfrutarão certo sucesso: “‘je est un autre’ (eu é um outro) (Rimbaud), ‘el outro’ (o outro) (Borges)”.

Segundo a autora, o mito do duplo trata de “uma figura ancestral que na literatura terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico” (BRAVO, 2000, p. 261), e que continuará sendo bastante produtivo nos séculos seguintes. Cabe acrescentar que, como “figura ancestral”, “o mito do duplo faz parte de uma tradição arcaica oral, e está presente no imaginário humano desde os primórdios dos tempos” (CESARO, 2012, p. 25).

Recuando a épocas remotas, encontraremos o tema presente em antigas lendas nórdicas e germânicas – em que, segundo elas: “a libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte” (BRAVO, 2000, p. 262) –; na mitologia de divindades pré-colombianas; e no Egito antigo. No mito do Andrógino, presente no discurso de Aristófanes, em *O Banquete*, de Platão:

[...] O homem desdobrado, a mulher desdobrada ou o andrógino representavam a união primitiva, o estado de perfeição a que os homens põem fim quando ameaçam os deuses: a bipartição é o castigo infligido pelos deuses, determinando a representação do

45 Com exceção do título do capítulo que abre essa terceira parte da dissertação, todos os outros fazem referência a títulos de capítulos presentes nos quadrinhos de Mutarelli, dos 4 primeiros de sua carreira: *Transsubstanciação* (1991), *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994) e *A confluência da forquilha* (1997).

homem que se segue (cada um de nós não passa de um homem que foi cortado ao meio) (BRAVO, 2000, p. 262).

Já no mito da criação, em “Gênesis”, na *Bíblia*, iremos reencontrar a ideia contida no mito de *O banquete*: “o homem começa sendo um. Deus corta o homem em dois” (BRAVO, 2000, p. 262). Em diversos desses mitos, o homem é constituído por uma natureza dupla, particularmente, masculina e feminina.

Em *Ele que o abismo viu*, obra pertencente à literatura acádio-sumeriana que trata sobre a epopeia de Gilgámesh – considerada a obra de literatura mais antiga da humanidade – temos a história de Gilgámesh, rei de Úruk; e Enkídu, uma réplica de Gilgámesh (duplicata criada pela deusa Arúru a partir da argila). De rivais a amigos, unidos realizam inúmeras proezas. Com a morte de Enkídu, Gilgámesh parte “em busca de Uta-napíshti, o herói que, tendo sobrevivido ao dilúvio por ter fabricado uma arca, conforme as instruções do deus Ea, foi também recompensado pelos deuses com o dom da imortalidade. O que atormenta Gilgámesh é a certeza de que, como Enkídu, seu destino é a morte” (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2017). Segundo Bravo, é essa confrontação com o duplo mortal que faz com que Gilgámesh aprenda sobre “o destino do homem e sua dimensão metafísica” (BRAVO, 2000, p. 267).

Em outros campos, essa ideia de dualidade intrínseca à pessoa humana estará presente nas mitologias que darão destaque ao duplo aspecto do ser vivo: benéfico/maléfico; nas religiões, em suas figuras-símbolos (deus/diabo, anjos/demônios); no ocultismo, representado pelo símbolo da morte-renascimento (BRAVO, 2000, p. 262). A autora acrescenta ainda que “O tema da metamorfose e sua relação com o animal cruza-se aqui com o mito do duplo” (BRAVO, 2000, p. 281). Nesse último caso, os exemplos são diversos, tanto na literatura (que tem como exemplo maior a novela escrita por Kafka, *A Metamorfose*) quanto nas mitologias dos povos originais das Américas.

O mito literário do duplo, do período da Antiguidade até o final do século XVI, vai simbolizar o homogêneo, o idêntico. A partir de então: “o duplo começa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)”. A problemática do heterogêneo (do duplo e seus múltiplos) se manterá durante o século

XX nos estudos desenvolvidos em campos de pesquisa como, por exemplo, o da psicanálise e o da filosofia (BRAVO, 2000, p. 263-264).

Como visto, o tema do duplo possui uma longa tradição na literatura e os exemplos são vastos. Entre os mais conhecidos e celebrados estão: "William Wilson", de Edgar Allan Poe (1838); *O duplo*, de Dostoiévski (1846); *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson (1885); e *O Retrato de Dorian Gray* (1890). Cabe ainda mencionar outra obra, esta contemporânea – em que há a ocorrência do fenômeno do duplo, obra citada em certo momento de *O grifo de Abdera* por Mauro Tule Cornelli –, o romance *Clube da luta* (1996), escrito por Chuck Palahniuk. Na literatura brasileira, principalmente nos contos, o tema do duplo também se faz presente. Destaque para "Tigrela", em *Seminário dos Ratos* (1977), de Lygia Fagundes Telles; "Meu tio o lauretê", de João Guimarães Rosa (1969); "O espelho" de Machado de Assis (1882); e o microconto "Duelos", de Flávio Carneiro – publicado na antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* ("E agora, eu e você", disse, sacando o punhal, na sala de espelhos").

Bravo concentra sua pesquisa em obras do ocidente e se restringe ao estudo de textos em que surgem pistas linguísticas explícitas relacionadas ao termo "duplo" (e de suas variantes) e que tratam sobre a questão da identidade. Dos autores utilizados em sua pesquisa, e das teorias por eles levantadas, chama a atenção o estudo desenvolvido por Carl F. Keppler e de sua definição sobre o duplo que, segundo a autora, é uma das mais rigorosas quando comparada às demais definições por ela observada em outros autores. O duplo para Keppler:

[...] é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). De um e outro lado do desdobramento a relação existe numa tensão dinâmica. O encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original (BRAVO, 2000, p. 263).

Essa **oscilação** presente na definição de Keppler sobre o duplo – marcada por seus paradoxos (e presente também em outras definições desenvolvidas por outros autores) – seria uma característica inerente ao mito do duplo por se tratar, como

observado por Bravo (segundo a definição de Richter sobre o duplo: “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas”), de uma **experiência de subjetividade**. Além da definição, Keppler criou também um inventário com “sete modalidades diferentes de duplo: o perseguidor, o gêmeo, o(a) bem-amado(a), o tentador, a visão de horror, o salvador, o duplo no tempo” (BRAVO, 2000, p. 263).

Já a pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello (2000, p. 116), em “As faces do duplo na literatura”, citando o crítico francês Yves Pélicier – que busca no ensaio “La problematique du doublé” estabelecer uma tipologia para o duplo segundo a forma como o mito é representado em obras literárias – expande o conceito e vai além ao estabelecido por Keppler em seu inventário, e identifica seis tipos de duplo (a autora acrescenta ainda à tipologia criada por Pélicier uma sétima, que é a: da perda de uma parte de si mesmo, que ganha vida independente):

a) o duplo natural, o gêmeo homozigoto, fenômeno incomum e responsável por inúmeras lendas em diferentes culturas; b) o duplo como fenômeno físico, resultado de experiências em que a ótica entra em jogo, caso em que se inserem os fenômenos da sombra e do espelho, podendo-se incluir aqui o eco como fenômeno aparentado; c) a fabricação de um simulacro, incluindo-se o retrato, o figurino e a máscara; d) a fabricação de um outro ser – a criatura – que se inspira no ato divino ao insuflar vida a sua imagem em argila [...]; e) o fenômeno mais complexo, intitulado de “transgressão”, quando o duplo modifica o original, podendo haver migrações de alma e de pensamento, ou substituição, empréstimo, transferência; f) o duplo como resultado de transformação em que o original sofre uma metamorfose, surgindo para si mesmo e para os outros completamente diferente.

As características presentes na definição criada tanto por Keppler quanto por Pélicier (com o importante acréscimo de Mello) para o duplo caem como uma luva na trama desenvolvida por Mutarelli para *O grifo de Abdera*, mais especificamente, ao se investigar através delas a relação entre os protagonistas Mauro Tule Cornelli e Oliver Mulato: de como se estabelece o fenômeno entre os personagens (ou o que se pode especular a respeito dessa relação) e a forma como este fenômeno os afeta.

Em *O grifo de Abdera*, logo em seu início, surgem os primeiros indícios sobre o tema que será desenvolvido no decorrer de sua história; são narrados três casos de pessoas que tiveram algum tipo de experiência com seus duplos: o destaque fica por

conta do relato escrito pelo dramaturgo (ator, diretor e escritor) Antonin Artaud sobre seus múltiplos durante uma de suas internações em um manicômio.

Antes, porém, em sua camada mais aparente, já no próprio título do romance, o tema relacionado ao duplo surge na figura do grifo: “com cabeça, bico e asas de águia e corpo de leão”, a criatura mitológica, desde a constituição de sua imagem, contém em si diversas simbologias ligadas ao tema: “Possui dupla natureza: divina, representada pelo espaço aéreo, próprio da águia, e terrestre, representada pelo leão” (HOUAISS, 2009).

Ainda sobre o grifo (e a moeda, adquirida por Mauro, que carrega seu emblema), o narrador levantará, no decorrer da história, algumas questões: “Qual será o mais importante? A águia ou o leão? Se o Grifo é metade um metade outro, a importância deveria ser igual, não é mesmo?”; e continua: “Um fato curioso é que não sei dizer qual é a cara ou a coroa nessa moeda” (MUTARELLI, 2015a, p. 26).

Essas indagações feitas pelo narrador Mauro vão remeter: a) às discussões acerca do caráter híbrido da obra: “um álbum em quadrinhos pode ser um livro. Ao contrário, um livro nunca será um quadrinho” (MUTARELLI, 2015a, p. 29); ou seja, da importância de se fazer a leitura de XXX em conjunto com o restante da obra; e dessa forma, como dito anteriormente, não tornando sua leitura mais fragmentada: não tomando XXX como uma história em quadrinhos que possa ser lida separadamente, desmembrada do romance; b) e à história dos protagonistas e do fenômeno por eles compartilhado.

Posteriormente, essas questões terão influência sobre a forma escolhida por Mutarelli em estruturar seu romance, principalmente em relação ao protagonismo (ou sua disputa ou a alternância de protagonistas): a forma como Mauro narra a história de Oliver e ao mesmo tempo a sua própria: “Apesar do protagonista desta história ser Oliver, vou ter que falar de mim muitas vezes. Afinal, eu também sou ele” (MUTARELLI, 2015a, p. 19).

Nesses relatos iniciais de Mauro sobre sua conexão com Oliver Mulato (sobre as características de seu duplo e do fenômeno vivenciado por ambos), ficarão evidenciadas as diferenças e semelhanças entre ambos os personagens e a forma como o fenômeno afetou cada um deles:

Se alguém me desse ouvidos, saberia que, embora eu seja eu, também sou, ao mesmo tempo, Oliver Mulato. Oliver tem quarenta e oito anos e é professor de educação física. Eu me chamo Mauro Tule Cornelli e tenho quarenta e nove anos (MUTARELLI, 2015a, p. 16).

Depois de demonstrada a diferença de idade entre os personagens e, na sequência, das profissões que cada um exerce – Mauro revela ser escritor: “Fui escritor a vida inteira” (MUTARELLI, 2015a, p. 16) –, Mauro dará destaque às semelhanças que, supostamente, os dois possuem: “E, embora as pessoas não percebam, nós somos idênticos. Isso me espanta. Somos fisicamente idênticos e ninguém se dá conta disso” (MUTARELLI, 2015a, p. 19).

Por se tratar de uma análise bem particular de Mauro sobre o seu duplo (“uma experiência de subjetividade”), num primeiro momento obtemos de sua fala informações bastante interessantes a respeito de sua percepção sobre Oliver. Mauro reforça, e repete, a todo momento que Oliver é o seu duplo. Como na citação anterior, em que insiste, por duas vezes, que são idênticos e se surpreende pelo fato das pessoas não perceberem isso.

Mais à frente Mauro repete: “embora sejamos idênticos, ninguém parece notar” (MUTARELLI, 2015a, p. 27), e, no decorrer da narrativa, persiste em querer assegurar (acrescentando novas informações sobre seu duplo) que: “Oliver é idêntico a mim fisicamente. Embora ninguém perceba. Acho que a única diferença é que ele é mais lento. Parece mais calmo. Seus movimentos são mais contidos. Seu olhar, mais inocente” (MUTARELLI, 2015a, p. 193).

Mauro acrescenta ainda mais duas informações: a de que Oliver nada sabe sobre ele: “embora eu seja também Oliver, ele desconhece a minha existência. Sei que tudo parece estranho, mas é assim que é” (MUTARELLI, 2015a, p. 27). Portanto, a forma como o fenômeno opera e é percebido por ambos não se apresenta como uma via de mão dupla. É a consciência de Mauro a “dominante”⁴⁶. Sobre sua

46 Guardadas as devidas proporções, essa experiência vai remeter, em parte – uma vez que o fenômeno em *O grifo de Abdera* ocorre entre dois “seres vivos” –, às histórias de metempsicose: em que personagens se deslocam pelo espaço-tempo, atravessando a barreira que separa a vida e a morte, por meio de transmigração da alma (consciência): “O mito do duplo torna-se o meio de expressar o contato, para além do eu, entre duas vidas, entre duas culturas” (BRAVO, 2000, p. 283), em lugares e épocas distintos.

experiência em “compartilhar” a consciência com Oliver e os efeitos causados pelo fenômeno, Mauro comenta que:

Não é nada fácil expressar como é, e principalmente como foi sentir esse desdobramento, ser dois. Ou, ao menos, ter a sua própria consciência e a consciência de outro. No início, ter a cognição de Oliver me paralisava e quase me enlouqueceu. (MUTARELLI, 2015a, p. 29).

A compreensão de Mauro sobre a existência de um duplo seu surge a partir de um momento kafkiano: “Após um cochilo pesado, acordei com a consciência de que eu era também Oliver Mulato” (MUTARELLI, 2015a, p. 27); porém, o evento, supostamente, responsável por desencadear o fenômeno entre os personagens se iniciaria, horas antes, no momento em que Mauro recebe de um estranho no metrô uma moeda de prata com a imagem de um grifo⁴⁷. Os primeiros efeitos do fenômeno (e suas consequências) surgem para Oliver quase que instantaneamente. Na quadra do colégio em que trabalha, durante sua aula de educação física, Oliver, involuntariamente, profere frases obscenas em espanhol. Episódio que lhe custará o emprego e primeiro de sua queda em desgraça. Incidente que irá se repetir em sua casa durante um jantar de negócios entre sua esposa e o patrão dela, e que provocará o fim de seu casamento, fazendo com que Oliver se mude e vá morar sozinho num esqualido quarto de pensão. Dos primeiros sintomas de sua doença – Oliver foi diagnosticado como sendo portador da síndrome de *Tourette*⁴⁸ – à sua recuperação – auxiliado principalmente por Gilda, uma antiga colega com quem havia trabalhado (que sempre demonstrou interesse romântico por ele) – Oliver enfrentou o período de um ano de provações.

47 Ou – segundo o próprio Mauro – teria se iniciado após ele comer uma omelete e sentir uma “sonolência mórbida” (da qual despertaria tendo acesso à consciência de Oliver): “Fruto da moeda, ou do ovo. Dá no mesmo. Nada explica nossa ligação” (MUTARELLI, 2015a, p. 252).

48 Já para Mauro – que tinha consciência que o problema de Oliver era mais um dos sintomas da estranha conexão entre eles – os problemas de Oliver eram resultado de um passatempo que ele, Mauro, possuía de colecionar frases obscenas em seu computador: “E tudo isso por minha culpa. Se eu pudesse imaginar que um pequeno hobby iria um dia chegar e se manifestar através de um, até então, estranho, nunca teria brincado com o Google Tradutor. [...] Ora digitava frases quando estava irritado, ora me excitava ao ouvir aquela voz dizendo coisas obscenas. As frases mais engraçadas eu copiava e colava no Word. Afinal, sou um escritor, e para um escritor tudo pode ser matéria-prima um dia, se ele souber guardar” (MUTARELLI, 2015a, p. 21). E que a cura de Oliver veio não através dos remédios e sim: “Quando deixei de brincar no Google Tradutor e, aos poucos, tudo o que eu um dia havia digitado se esgotou, Oliver melhorou” (MUTARELLI, 2015a, p. 59).

Como ressaltado anteriormente, Mauro não saiu ileso dos efeitos produzidos pelo fenômeno, principalmente os que se referem aos desdobramentos de consciência, que os afetaram física e psicologicamente:

[...] Como disse, no começo perceber o fenômeno me nauseava, e eu tinha que me deitar um pouco para reiniciar a máquina — nesse caso era como derrubar a ligação para interromper a linha cruzada. Então, acordava com uma dor de cabeça terrível e ânsias de vômito. Pontos prateados dançavam na frente de meus olhos. Enxaqueca, obviamente. E, se não me cuidasse, era como se eu fosse completamente absorvido pela consciência dele. Porque, de qualquer forma, minha consciência era sempre mais presente. Dominante. Mas eu sentia que, se não lutasse para voltar, provavelmente seria engolido por Oliver e meu corpo seria abandonado, eu morreria desnutrido em minha casa (MUTARELLI, 2015a, p. 56-57).

Mauro descreve um outro sintoma provocado pela conexão surgida entre ele e seu duplo, talvez, o único verdadeiramente compartilhado entre os personagens (embora seu efeito, em cada um deles, ocasione diferentes resultados), que passaram a sofrer de insônia:

[...] Imagino que vocês saibam os problemas gerados pela falta de sono. E saibam que tanto eu quanto Oliver vivemos isso simultaneamente. No meu caso, isso acarretou bloqueio criativo; para Oliver, o efeito foi o contrário, e dessa forma ele começou a produzir seu quadrinho XXX (MUTARELLI, 2015a, p. 35).

Segundo o próprio Oliver: “A única coisa que me tranquiliza é fazer minhas histórias, sem sentido ou com sentido profundo demais para que eu possa entender, em quadrinhos” (MUTARELLI, 2015a, p. 104). Oliver, inconscientemente, transmitia para os elementos contidos em seu quadrinho (em seus personagens, nos recordatórios e balões de fala) resíduos de sensações (e presságios) referentes ao fenômeno. Sobre XXX, Mauro acrescenta: “A primeira coisa é o fato, já mencionado, de que, mesmo Oliver não tendo a consciência de minha existência, ou melhor, de minha coexistência, sua HQ trata sobre o duplo” (MUTARELLI, 2015a, p. 74). Escrever seu quadrinho foi também uma forma de Oliver encarar sua doença: “Fazer isso me ajudou a enfrentar toda a crise, sabe?” (MUTARELLI, 2015a, p. 197). Assim como Oliver com seu quadrinho, para Mauro, escrever foi a maneira que ele encontrou em

lidar com toda a situação. No fim, o bloqueio criativo, ou a tentativa em se desvencilhar dele, resultou em seu romance, *O grifo de Abdera*: “Como disse, o trabalho me libertou. Triste lema” (MUTARELLI, 2015a, p. 57).

Ao ter conhecimento da situação de abandono na qual se encontrava o seu antigo colega de trabalho, Gilda, sensibilizada, se reaproxima de Oliver e o auxilia em sua recuperação. Com o tempo, após visitas regulares à pensão em que Oliver passa os seus dias, Gilda o convence a ir morar com ela na casa de sua mãe, Olga. Na medida em que Oliver refaz sua vida – se recupera aos poucos de sua doença: “Instruído por Gilda, Oliver gasta suas frases no banho. Como quem canta” (MUTARELLI, 2015a, p. 69); e volta a trabalhar: “Gilda consegue a vaga no FASES” (MUTARELLI, 2015a, p. 65) –, o sinal da conexão que possui com Mauro aos poucos vai se perdendo: “Conforme Oliver readquire a autoestima e esgota as frases no banho, perco o sinal. Deixo de ser ele. Deixo de ser ele quando ia começar a me divertir” (MUTARELLI, 2015a, p. 88).

Após alguns encontros fortuitos entre Mauro e Oliver, este lhe apresenta sua história em quadrinhos. Depois de ler o material, Mauro percebe que “Há um parentesco entre seu traço e o de Paulo. Paulo Schiavino, meu antigo parceiro. Isso me levou a pensar que talvez pudéssemos despertar o Mutarelli quadrinista” (MUTARELLI, 2015a, p. 218); e propõe a Oliver uma parceria. A ideia de Mauro era a de juntar o romance que ele estava desenvolvendo à história em quadrinhos já escrita por Oliver e, com isso, voltar a assinar com o pseudônimo de Lourenço Mutarelli.

Com a morte de Oliver (já anunciada desde a epígrafe contida na primeira parte do livro), Mauro decide, como homenagem, encartar em seu romance a história em quadrinhos desenvolvida por Oliver e, a partir disso, começa a compreender a intrincada relação que também possui com um outro personagem de *O grifo de Abdera*.

Segundo Bravo (2000, p. 280): “A busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana”, e que o encontro com o duplo: “simboliza a libertação de um outro eu, ao mesmo tempo que anuncia a morte próxima”. Keppler, baseando-se na psicologia de Carl Gustav Jung (conceito de “integração da personalidade”), irá caracterizar o duplo: “como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser” (BRAVO, 2000, p. 263). Como

poderemos conferir, ambas as perspectivas estão em parte caracterizadas na conexão entre os protagonistas, Mauro e Oliver; e na relação entre Mauro e outro importante personagem do romance, Raimundo Maria Silva, o Mundinho.

Mauro descobre que “Mundinho, a quem desprezava e por quem, devo assumir, sentia ódio, era na verdade o substituto de Paulo. Ou, ao menos, meu parceiro. [...] Foi nesse ponto que descobri que sou, quando e enquanto escrevo, mais Lourenço do que Mauro” (MUTARELLI, 2015a, p. 41). Episódio que marca a promessa de retorno de Lourenço Mutarelli, resultado da reconciliação entre Mauro e Mundinho, e de Mauro consigo mesmo e com seus múltiplos: “Mundinho olha pra mim. Eu olho pra ele. Somos o mesmo. Somos o mesmo” (MUTARELLI, 2015a, p. 264).

Ao aprofundar na análise de *O grifo de Abdera* como obra (incluindo-se todos os elementos internos e externos ao romance que até aqui viemos trabalhando), podemos constatar que alguns elementos contidos em seu enredo funcionam como alegoria a aspectos ligados à carreira de Mutarelli e às suas várias facetas artísticas: a escrita do romance, por exemplo, representaria uma espécie de busca feita pelo autor em reconciliar o Mutarelli escritor (Mauro) e o Mutarelli quadrinista (Paulo Schiavino / Oliver Mulato); e a forma como a figura de Mundinho é trabalhada no romance (representando um personagem na “vida pública”: adotando pra si – num acordo feito com dois artistas de quadrinhos – um pseudônimo⁴⁹), remete ao papel desempenhado por Lourenço Mutarelli como *performer*. Sob essa perspectiva, ao observar alguns itens da tipologia criada por Pélicier – incluindo-se, por exemplo, a característica acrescentada por Mello (“perda de uma parte de si mesmo, que ganha vida independente”) – o tema do duplo seria empregado no romance como metáfora para o trabalho criativo desenvolvido pelo artista: de sua relação consigo mesmo; das relações que se estabelecem entre ele, escritor, a sua criação (seus personagens) e com a própria literatura; entre realidade e ficção.

A literatura, segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2000, p. 123), tem o privilegiado poder de “tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade”. Seguindo essa

49 E aqui se trata de um movimento duplo: o pseudônimo criado por Mauro Tule e Paulo Schiavino é adotado tanto por Mundinho (que incorpora em sua “vida pública” o personagem Lourenço Mutarelli) quanto pela própria dupla de quadrinistas responsável por criar o material (as histórias em quadrinhos) que será atribuído a Mutarelli.

linha, Bravo (2000, p. 282) dirá que “A literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência”.

Renata Pires de Souza (2011, p. 21) vai acrescentar que a possibilidade de tratar o sujeito como múltiplo “ultrapassa também os limites do espaço e do tempo, sendo a dualidade espaço-temporal outra maneira de abordar o mito como, por exemplo, assumindo o passado e/ou o futuro como duplos do presente”. Ainda sobre essa questão, Bravo (2000, p. 283) esclarece: “O personagem pode viver simultaneamente em duas épocas, pode estar em dois lugares, vive duas ou muitas vidas ao mesmo tempo”.

O conceito de sujeito múltiplo em *O grifo de Abdera* vai além e extrapola outro limite, causando tensão, entre realidade e ficção. O resultado do projeto literário de Mutarelli, da integração dos elementos autobiográficos e performáticos que somam sentidos ao texto literário, faz desaparecer

[...] aquilo que demonstrava um enraizamento do eu no real, o imaginário prevalece sobre a realidade; já não se sabe quem é o original, quem é o duplo. A ficção adquire um carácter de realidade. O autor introduz-se na aventura narrada como sendo um dos personagens. (Bravo, 2000, p. 283).

Carla Cunha – no *Dicionário de termos literários* (online), de Carlos Ceia (org) –, sobre a problemática do mito do duplo, concordará com a ideia de que realidade e ficção se equiparam, tornando-se duplos entre si. Segundo a autora:

Na problemática do DUPLO, é frequente o desvanecimento entre os limites do Real e do fantástico. Assim, não é de estranhar que algo que até aí havíamos considerado como imaginário nos surja como real, ou que o DUPLO que representa e simboliza, se aproprie das totais competências e funções do “eu” de que é representação ou símbolo. Analogamente, devemos entender o DUPLO como uma entidade que evolui e se renova, actualizando o seu conteúdo, à medida que o “eu” se vai também desenvolvendo e criando em si-mesmo uma “consciência moral”. (CUNHA, 2009).

O efeito da “presença” de Lourenço Mutarelli como personagem – e tudo o que a figura do autor representa e carrega consigo – no romance (que nele aparece

primeiramente como farsa, um pseudônimo criado por dois artistas de quadrinhos, e depois como interferência) funcionaria não como um **espelhamento** da realidade na ficção ou vice-versa (“já não se sabe quem é o original, quem é o duplo”), mas sim como **eco**, reverberando continuamente entre essas duas instâncias: interferindo nelas, modificando e as (des)estabilizando momentaneamente.

Esse **eco** é também percebido, por exemplo, no efeito obtido com a presença de Mutarelli como *performer*. Se, no romance, temos a história de Mauro, um personagem fragmentado (que representaria uma das características do autor, a de escritor), que somente após a morte de Oliver alcança certa unidade, justamente quando passa a ter ciência de seus múltiplos; na performance de Mutarelli, temos o artista completo (multifacetado e múltiplo) “encarnando” seus personagens, trazendo, para o palco, características e falas de seus personagens e elementos contidos no enredo de seu romance (à época, ainda a ser publicado): “A realidade é duplicada pela ficção e sofre sua influência”; logo, Lourenço Mutarelli

[...] traz o imaginário para o real, em que de certo modo deixa sua marca [...]; sem com isso deixar de negar a dualidade da realidade e de sua representação na ficção e na arte [...]; encarna o que na literatura não tem substância, com a pretensão de viver no mundo real. (BRAVO, 2000, p. 267).

Os exemplos são diversos, a começar pelos anagramas que surgem no romance e que fazem um paralelo com personagens da ficção e de seus correspondentes na realidade: Lourenço Mutarelli é um anagrama de Mauro Tule Cornelli e Otávio Müller de Oliver Mulato (ou o contrário, em ambos os casos, dependendo da perspectiva escolhida para se analisar o caso). Neste último, temos Oliver Mulato como um dos protagonistas da história principal ao mesmo tempo que é personagem da narrativa que está sendo escrita por Mauro (que pensa em desistir em nomeá-lo com seu anagrama ao descobrir se tratar de um “personagem real”).

Durante a narração surgem outros paralelos com a realidade. As obras escritas por Mauro são homônimas às escritas por Lourenço Mutarelli ou fazem referência às mesmas. O livro de ficção científica escrito por Mauro (citado em diversos momentos no romance), *Uma ocasião exterior*, por exemplo, faz referência aos livros escritos por

Mutarelli para o projeto Amores Expressos⁵⁰: tanto ao *E Ninguém Gritava na Ponte* (rejeitado por seu editor) quanto ao *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (livro publicado posteriormente ao *O grifo de Abdera*).

Há também no romance diversas questões relacionadas à vida particular e profissional do autor (que nele surgem como desabafos seus, expressados através de seu narrador, Mauro). Mutarelli, por exemplo, nunca conseguiu se desvencilhar por completo de seu passado como quadrinista. O autor sempre deixou transparecer em suas falas uma certa mágoa em relação ao meio de quadrinhos: das dificuldades de produção, a baixa remuneração e a falta de reconhecimento.

Novamente, o que podemos observar no romance, em relação a tais fatos, não é simplesmente o reflexo do real na ficção. O episódio que marca sua transição de quadrinista para escritor de romances (ou, ao menos, que marca sua tentativa nesse sentido) é um ótimo exemplo de como se dá esse efeito de reverberação entre o campo do real e o da ficção, exemplificados, respectivamente, nos dois casos abaixo.

Em 27 de setembro de 2006, durante uma entrevista para o jornalista Diego Assis – após o sucesso de seu romance de estreia, *O cheiro do ralo*, publicado em 2002, e com uma promissora carreira de escritor de romances que se desenhava em seu horizonte – Lourenço Mutarelli anunciava o fim de sua carreira como quadrinista: “Já parei. (Fazer quadrinhos) estava virando uma obrigação, um certo desprazer. [...] Quero parar de desenhar também. Acho que já fiz minha parte e agora é preciso dar espaço para gente nova” (ASSIS, 2006). O autor declarou ser *A caixa de areia (ou eu era dois em meu quintal)*, trabalho que lançara no início desse mesmo ano, a sua última obra em quadrinhos.

No romance, em 30 de outubro de 2005, Mauro Tule Cornelli narra sobre o fim de sua longa parceria com Paulo Schiavino, interrompida devido à morte do desenhista. Episódio que ocorre um dia após terminarem *A caixa de areia*, último quadrinho produzido pela dupla de artistas. Com a morte de Paulo, Mauro abandona os quadrinhos e passa a escrever romances. *O cheiro do ralo* é o primeiro título de sua carreira solo, ainda sob o pseudônimo de Lourenço Mutarelli (que futuramente será abandonado, passando o autor a adotar o próprio nome em suas obras). A breve

50 Projeto idealizado pela produtora RT Features em parceria com a Companhia das Letras, que tinha como objetivo enviar escritores brasileiros para diferentes cidades do mundo com o intuito de incentivá-los a escrever romances contendo uma história de amor ambientada nestes locais.

passagem de Oliver pela vida de Mauro irá representar não só a oportunidade de retomar uma faceta perdida: de retornar com o pseudônimo de Lourenço Mutarelli e resgatar o Mutarelli quadrinista; mas a oportunidade de se encontrar consigo mesmo e de se enxergar como artista múltiplo.

Em *O grifo de Abdera*, a história dos protagonistas e a relação que se desenrola entre eles surgem como metáfora da ligação do autor com os quadrinhos, da busca por uma de suas identidades artísticas (a parte quadrinista abandonada pelo autor, representada pela figura do desenhista Paulo) e de sua reconciliação consigo próprio.

Para transitar entre esses dois mundos, Mutarelli traz a figura de Xipe Totec, personagem que – assim como o grifo, que representa a junção do mundo sobrenatural e do terreno – simboliza o componente responsável por intermediar a conexão entre o autor e os seus personagens, entre realidade e ficção. Esse agente intermediário servirá como metáfora ao trabalho criativo desenvolvido pelo artista/escritor, da relação de “simbiose” que se estabelece entre o autor e seus personagens. Sua atuação no romance ficará mais evidente no capítulo “Somos muitos”, que iremos analisar mais atentamente em breve (no qual continuaremos a investigar esse apagamento entre os limites do real e da ficção).

3.3. Deus está em todas as partes...

Em seu ensaio, *O Problema da Identidade de Uma Divindade Asteca: Xipe Totec*, a pesquisadora Ana Paula de Oliveira (2001) tenta responder uma dentre as inúmeras questões que definem o complexo quadro da cosmologia asteca: seria possível estabelecer quem é este deus? Quem é Xipe Totec? (OLIVEIRA, 2001, p. 113).

Oliveira inicia seu texto apresentando algumas informações acerca da história do povo asteca, que tem início por volta de 1376. Segundo a autora, devido às suas conquistas, os astecas possuíam extensas áreas no vale do México, dominando desse modo a maioria das riquezas da região. Voltada – inteira ou parcialmente – às atividades não-agrícolas (como serviço militar, sacerdócio, administração e artesanato), sua população se mantinha através de produtos adquiridos por meio de

trocas e dos impostos arrecadados nas províncias conquistadas (OLIVEIRA, 2001, p. 114).

Essa relação entre o povo asteca e os povos conquistados (assimilando destes suas características, porém, mantendo aspectos da sua própria cultura) terá grande relevância na forma como a sociedade asteca irá se estruturar e no modo como sua religião irá se configurar. Oliveira explica:

[...] De caráter politeísta e expansionista, a religião asteca se estabeleceu como uma das mais expressivas da América pré-colombiana. Em seu vasto panteão imperava o dualismo, onde divindades opunham-se a si mesmas, estando a gerar, por meio de forças da natureza, o mundo. Caracterizada como uma religião aberta, sempre que outros povos se viam conquistados, seus deuses eram anexados ao panteão. Esta estratégia de dominação gerou muitos problemas. Acredita-se até mesmo que os sacerdotes procuravam sintetizar, numa mesma figura, deuses diversos de inúmeras localidades, alegando tratar-se somente de diferentes manifestações de um mesmo ser (OLIVEIRA, 2001, p. 115).

Oliveira, em seu ensaio – ao qual, para explicações mais pormenorizadas, recomendamos ao leitor que se reporte –, irá analisar a complexa cosmologia asteca na tentativa de compor um quadro completo do caráter de Xipe Totec, que pela literatura atual vem sendo tratado “como uma forma multifacetada de aspectos de diferentes divindades, o que conduziu, conseqüentemente, a uma inevitável confusão”. A autora irá se concentrar na relação da divindade “com os diversos aspectos ou supostas ramificações de seu próprio ser nas tradições histórico-mitológicas dos astecas e grupos vizinhos” (OLIVEIRA, 2001, p. 115-116).

Para o presente trabalho, nos interessa, especificamente, trazer algumas interpretações sobre Xipe Totec mencionadas por Oliveira em sua pesquisa: o papel exercido pelo deus nas tradições mitológicas e históricas, principalmente, sobre as confusas deduções sobre sua identidade em relação às demais divindades; aspectos referentes aos sacrifícios (associados à festa dedicada ao deus) que envolvem o depelamento; e, por fim, a interpretação e conclusão que a autora tem sobre essa última questão.

Analisando a canção dedicada ao deus (Figura 37), Oliveira observa em seu último verso – algo que até então não havia despertado a devida atenção de outros

pesquisadores – uma possível associação de Xipe Totec às atividades bélicas (relação essa que irá guiar todas as discussões presentes em seu ensaio) (OLIVEIRA, 2001, p. 116).

Figura 37: Canto dedicado a Xipe Totec.

Noteuhoa centra	Meu deus de milho
coxaia	Com heróica face para o alto
iliviz çonoa	Cai de medo infundado
yioatzin	Eu o milho tenro
motepeiocpa	De cima da montanha em seu topo
moteuhoa de mjtzvalitta,	Seu deus o vê aqui,
vizquj	[Meu coração] será aliviado
n tlacatl achtoquetl tlaquava ia	O homem corajoso se desenvolve firme
etlcatquj iautlatoaquetl ovjia. ¹	O guerreiro nasceu.

Fonte: CODEX FLORENTINU5, v. 2, p. 240 (OLIVEIRA, 2001, p. 116)

Xipe Totec era o senhor da segunda festa ou mês do ano ritual Asteca (um ano possuía 365 dias, distribuídos em 18 meses de 20 dias cada) – chamada Tlacaxipehualiztli: o “depelamento” (ou a esfoladura) de homens. Durante seu período eram praticados diferentes tipos de sacrifícios em que um prisioneiro, numa luta desigual (atado ao centro de uma pedra plana, ele tinha que lutar em desvantagem contra outros guerreiros), caso fosse ferido, lhe extraíam o coração, sucedido do depelamento: “Seu “pelego” era então vestido por um sacerdote ou pessoa designada para o ofício, que dançava no meio do povo durante todo o tempo da festa” (OLIVEIRA, 2001, p. 117).

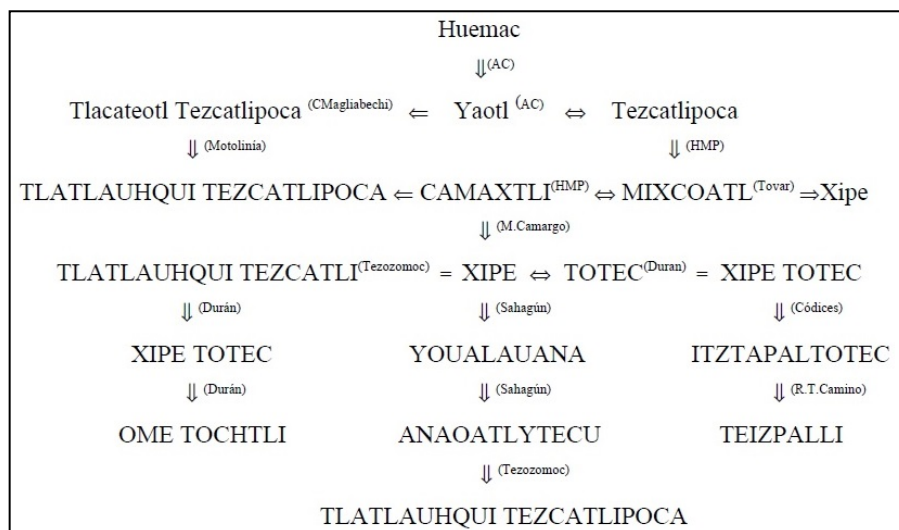
Na sequência, Oliveira comenta sobre as diferentes interpretações que Xipe Totec recebeu na literatura, entre as mais conhecidas, destacadas pela autora, estão a de Xipe Totec:

[...] como deus da primavera, representante da renovação da vegetação, mas já foi caracterizado também como deus da plantação, da colheita, da penitência, da guerra, da iniciação, da cura e do amanhecer. Foi relacionado a divindades da lua e ao planeta Vênus, considerado como um deus da aristocracia, dos ourives e, em certos casos, entendido como divindade universal. Interpretações semânticas do seu nome também suscitaram divergências no campo acadêmico. Xipe Totec foi traduzido como “nosso senhor, o depelado”,

mas também como “nosso senhor o depelador”, “nosso senhor o dono da pele” e até mesmo como “aquele que tem um membro viril”. Na tradução literal do Nahuatl para o português Xipe significa “pele” e Totec “senhor”. Para complicar ainda mais, Xipe é identificado na literatura com diferentes divindades como Tlatlauqui Tezcatlipoca, Tlatlauqui Tezcatli, Iztapaltotec, Youhalauana, Camaxtli-Mixcoatl, Yaotl, Huemac, Anaoatlytecu e Ome Tochtli, entre outros. (OLIVEIRA, 2001, p. 117-118).

Para explicar essa última questão, Oliveira tenta resumir num quadro (Figura 38) a complexa relação entre a figura de Xipe Totec com à de outros deuses e informa que: “O que se apresenta é uma corrente de associações, na qual aspectos específicos de certas divindades são interrelacionados, de modo a caracterizar qualidades e atribuições semelhantes em diferentes deuses”; nesse caso o de divindades potencialmente guerreiras (OLIVEIRA, 2001, p. 143).

Figura 38: Um problema de identidade.



Fonte: OLIVEIRA, 2001, p. 142.

Valendo-se da principal fonte para os estudos da mitologia asteca, a *Historia de los Mexicanos por sus pinturas* (escrita por autores anônimos do México Central entre os anos de 1535-47), Oliveira descreve como são narrados a criação do mundo, o nascimento dos deuses primordiais e a criação dos homens e da guerra na mitologia asteca. Momento em que tem “início a trama da criação do mundo, dos elementos naturais e das demais divindades”. Etapa que atravessa quatro eras primordiais, que compreenderá um período aproximado de dois mil, seiscentos e vinte e oito anos,

marcado pela rivalidade (e conseqüente reconciliação) entre dois deuses, Quetzalcoatl e Tezcatlipoca; e por ciclos de extermínio e recriação da humanidade e do próprio firmamento (OLIVEIRA, 2001, p. 120-121).

Após essa etapa, restaurados o céu e a terra após a destruição das quatro eras primordiais, tem início mais um ciclo de novas criações: do fogo e do sol. Em uma das versões da história mitológica asteca, os deuses, em comum acordo, chegam à conclusão de “que o sol teria que ser alimentado com sangue e corações humanos. Para isso era necessário a guerra e homens para que nela lutassem” (OLIVEIRA, 2001, p. 122).

Nas duas etapas (muito resumidamente) descritas acima, como em toda a história da mitologia asteca, Xipe Totec não é mencionado em nenhum momento, assim como as formas de sacrifícios relacionadas a ele, como as já mencionadas: o sacrifício gladiatório (tlauauanaliztli) e o depelamento de pessoas (tlacaxipehualiztli). Xipe Totec tem sido identificado através de três de seus diferentes aspectos: Tlatlauhque Tezcatlipoca, Camaxtli e Mixcoatl. Porém, Oliveira alerta que os: “Elementos que possam justificar a relação entre estas divindades não são, contudo, revelados em nenhum momento”. Ao que tudo indica, cabe reforçar, foi a relação comum entre esses personagens com a guerra “que supostamente fomentou as inferências que poderiam ser aspectos diferentes de uma única divindade” (OLIVEIRA, 2001, p. 125).

Na tradição histórica, iremos no deparar com “depoimentos sobre a intervenção dos deuses na vida comum dos homens, invenção de certas formas de sacrifícios e referências sobre o princípio das festas anuais”. Caracterizado pela autora como “ponto delicado” na historiografia mesoamericana, nela encontraremos personagens importantes adquirindo nomes e status de divindades, ou se transformando, postumamente, em divindades a partir da consagração de seus atos. Novamente, os personagens são “Tlatlauhqui Tezcatlipoca, Camaxtli e Mixcoatl, acompanhados aqui por Huemac, Totec e Yaotl. Todos personagens ativos tanto na mitologia, quanto nas tradições históricas, estando relacionados em diversas obras a Xipe Totec” (OLIVEIRA, 2001, p. 126).

Na tradição asteca, em específico, o que tem orientado as pesquisas são: o nome do deus, propriamente dito, Xipe Totec; o nome de sua festa, Tlacaxipehualiztli;

sua associação com Tlatlauhqui Tezcatli, como divindade representante da festividade; e as formas de sacrifícios.

Nas descrições históricas, Xipe Totec aparece como título sacerdotal; como deus protetor dos ourives: uma das teorias é a de que o depelamento seria uma espécie de punição ou forma de amedrontar aqueles que pretendiam roubar o ouro ofertado ao deus pelos artesãos durante a festa de Tlacaxipehualiztli (OLIVEIRA, 2001, p. 141); como responsável pela transmissão e cura de certos tipos de doenças de pele e dos olhos: divindade “conhecida por sua crueldade, principalmente com aqueles que não o honrassem ou praticassem sacrifícios” (OLIVEIRA, 2001, p. 141); como indumentária, imagem ou autorretrato de alguns soberanos: o ornamento com o “pelego” utilizado pelos soberanos correspondia exatamente ao traje de guerra de Xipe Totec (OLIVEIRA, 2001, p. 139).

Nos momentos finais de seu ensaio, Oliveira nos fornece sua interpretação com relação ao problema em se caracterizar Xipe Totec como deus universal sendo que tal característica não é endossada por nenhuma fonte primária. Segundo a autora:

[...] a chave para todo este impasse centra-se, única e exclusivamente, no caráter simbólico do "pelego", determinante de dois aspectos: enquanto instrumento de ligação entre os mundos natural e sobrenatural, e como elemento transformador do mundano ao sagrado. Através do ato de se vestir a pele do sacrificado, que durante quarenta dias personificou a divindade, os sumo-sacerdotes se transformavam em deuses, adquirindo sua força e qualidades. Do mesmo modo, o homem comum, quando se vestia com o mesmo, adquiria a coragem e a energia dos guerreiros sacrificados, bem como a cura almejada. Entendo, por fim, esta universalidade, não como uma característica de Xipe, mas sim de sua festa, quando todos, deuses personificados, sacerdotes, nobres, artesãos, comerciantes, agricultores e as pessoas mais comuns comemoravam juntas uma confraternização universal, regidos cada qual por seus motivos mais individuais. Talvez Xipe (a pele) não seja nem mesmo uma divindade específica, mas sim um instrumento transformador (OLIVEIRA, 2001, p. 148-149).

Para finalizar, cabe somente destacar um momento curioso (simbólico e significativo, ao menos para o nosso trabalho) da mitologia asteca. Após a criação do último sol, depois da destruição das quatro eras primordiais, o deus Camaxtli, suposto Xipe Totec, fracassa em sua tentativa – através da guerra e sacrifício dos homens – de alimentar o sol. Em seguida, a mitologia fala sobre a criação de quatrocentos

chichimecas⁵¹ e das penitências praticadas pelo deus “para que seus primeiros filhos retornassem à terra a fim de destruírem os chichimecas e com isso alimentar o sol”. Os chichimecas, embriagados por Camaxtli, são destruídos pelos quatro filhos do deus. Como explica Oliveira sobre a história mitológica, nesse momento ela toma um rumo complexo, uma vez que um dos três chichimecas sobreviventes é o próprio deus Camaxtli (Xipe Totec) transformado (OLIVEIRA, 2001, p. 123-124).

3.4. Como em um baile de máscaras

Auxiliado por Gilda, Oliver se muda para casa de sua amiga e adquire uma nova rotina de vida ao mesmo tempo em que se recupera, aos poucos, de sua doença. Com o convívio diário, surge entre esses dois personagens, embora breve, um envolvimento mais íntimo (que terá significados sentimentais mais profundos para Gilda do que para Oliver). Marina – professora de português no colégio FASES – surgirá como um novo interesse romântico de Oliver, o que despertará os ciúmes de Gilda: sentimento que irá evoluir para o ódio e, alimentado pelo ressentimento, resultará em crime passional.

Esse é o contexto básico para que possamos entrar em “Somos muitos”, décimo terceiro e último capítulo da primeira parte de *O grifo de Abdera*. Capítulo que começa com Mauro narrando uma segunda viagem que Oliver, Gilda e Olga fazem para Peruíbe; momento que marca o início da perda da conexão entre os protagonistas: “Quando começo a perder a conexão, sou invadido pela tristeza. [...] Me esforço para reaver o contato. Me sinto sozinho. Absurdamente sozinho” (MUTARELLI, 2015a, p. 96), e, mais adiante, o término de fato: “Tudo acaba na praia. [...] Perco totalmente o sinal. Contra a minha vontade. Me esforço para me manter ligado a Oliver”. (MUTARELLI, 2015a, p. 97).

Sobre o fim de semana na praia, pouco é narrado; não obstante: “Tudo o que se escreve é profético. O que não foi, será. De um jeito ou de outro” (MUTARELLI, 2015a, p. 98). O que é descrito sobre o desgaste da relação de amizade entre Oliver e Gilda, por exemplo, serve à trama futura, ao trágico fim de Oliver: “O olhar de Gilda

51 Segundo a lenda asteca, os chichimecas foram antepassados da grande civilização de Tenochtitlan, capital dos astecas.

me enche de medo. Ela golpeia a areia com o palito do sorvete enquanto olha Oliver brincando nas ondas. As nuvens encobrem o céu. Venta” (MUTARELLI, 2015a, p. 97).

Capítulo que antecede o momento de virada no romance – da mudança de linguagem: da prosa para a história em quadrinhos –, sua estrutura se mostrará uma das mais complexas e intrigantes da narrativa, que será marcada pela introdução de novos elementos na trama e pela mudança de narradores (que indicará a divisão do capítulo em três partes) e do foco narrativo (a primeira e a terceira partes sendo narradas em primeira pessoa e a segunda parte em terceira pessoa).

Com relação à mudança de narradores, tais desdobramentos, antes de realmente se efetivarem, serão precedidos por uma certa instabilidade (em momentos pontuais no romance e de maneira mais constante em “Somos muitos”) no modo como se dará a narração por parte de seu narrador, Mauro.

No sétimo capítulo de “O livro do fantasma”, intitulado “Vociferações e sentimentos obscuros”, por exemplo, ocorre algo nesse sentido. Ao descrever a pensão em que Oliver estava morando: sobre a rotina dos moradores e sobre Almeida, o dono da pensão; Mauro narra – para se referir a Oliver e aos outros moradores da pensão – não na terceira, e sim, na primeira pessoa do plural:

A pensão é um aglomerado que o português Almeida foi construindo num antigo terreno em que morou com os filhos. Ele ainda vive por lá. É ele quem atende à campainha. Os moradores carregam suas chaves e Almeida não gosta que **recebamos** visitas (MUTARELLI, 2015a, p. 60, grifo nosso).

Algo semelhante acontece em “Junto e misturado”, capítulo anterior a “Somos muitos”. Como o próprio título já anuncia, o capítulo funciona como prévia a essa característica presente na narração de Mauro que se intensificará em “Somos muitos”. Nele, Mauro descreve um dos encontros entre Oliver e Mundinho no Bar do Marujo. Sob influência do fenômeno, Mauro se coloca na mesma posição ocupada por Oliver. Para demonstrar isso no texto o recurso utilizado é o da mudança de pessoa, da terceira do singular para a primeira (recurso que substitui a descrição explícita por parte do narrador – eliminando assim sua repetição – da ocorrência do fenômeno compartilhado entre ele e Oliver naquele instante): “**Me aproximo**. Mundinho percebe, mas vê Oliver. / E aí, patrão, vamos fazer uma fezinha? / Eu preciso da sua ajuda. /

Pode falar, do que tá precisando?, Mundinho diz, enquanto **me leva** para fora do bar” (MUTARELLI, 2015a, p. 91, grifos nossos).

Em “Somos muitos” essa instabilidade na narração fica evidente desde seu início, no momento em que, de seu quarto, Mauro narra – aproveitando-se ainda do pouco do contato que ainda possui com Oliver – sobre a viagem a Peruíbe: “**Ligo** o computador e **volto** pra cama. **Dirijo. Olho** pra Gilda. **Prometo** a Olga que pintarei a casa” (MUTARELLI, 2015a, p. 96, grifos nossos). O que temos, novamente (semelhante ao exemplo anterior), é Mauro se colocando na mesma posição de Oliver; ocupando dois corpos (ao mesmo tempo e em espaços diferentes) através da conexão mental que ainda se mantém ativa: “**Dirijo** enquanto **olho** para o teto” (MUTARELLI, 2015a, p. 96, grifos nossos).

Essa instabilidade – que no decorrer do romance surge como um dos sintomas do fenômeno compartilhado entre Oliver e Mauro – aqui manifesta-se como uma espécie de disputa pelo protagonismo, com a consciência de Oliver querendo vir à tona. Em decorrência dessa aparente disputa, elementos (do passado e do futuro da trama) que fazem referência a cada um dos protagonistas surgem no texto de forma alternada e contínua: na sequência em que assuntos já trabalhados no romance retornam, o texto é invadido por frases contidas em XXX, frases que se intercalam vertiginosamente e se misturam ao conteúdo do texto, ainda narrado por Mauro. Espécie de fluxo de consciência, o texto de “Somos muitos” se compara, em certos momentos, à forma como a narrativa em XXX é construída.

O efeito produzido por essa oscilação de discursos – os quais, cabe ressaltar, o leitor só poderá identificar em sua totalidade, como sendo peculiar e pertencente a cada um dos protagonistas, após avançar na leitura do romance (e mais especificamente na leitura de XXX) – é o de, num primeiro momento, apagamento transitório de Mauro como narrador.

Perto de atingir o ponto em que estipularemos ser o fim da primeira parte do capítulo, momento em que ocorrerá a mudança de narrador, assim como a do foco narrativo, Mauro recupera – momentaneamente em “Somos muitos” – sua autoridade como narrador e aproveita, em um dos momentos-chave do romance, para descrever um novo fenômeno (como veremos mais à frente, também já experienciado por Oliver): a manifestação de Xipe Totec:

[...] Viro. Quase petrificado, sinto algo às minhas costas. Vulto. Como se tivesse alguém aqui em meu quarto. Alguém parado, de pé, me observando escrever. Disforme. Quase chego a vê-lo. Mas ele desaparece quando ia identificá-lo. (MUTARELLI, 2015a, p. 98).

Característica importante de *O grifo de Abdera*, que precisa ser evidenciada, é a forma como o romance é narrado. Ao que já foi apresentado da história, Mauro, seu narrador, avança, retrocede e retoma determinados assuntos e a eles acrescenta novas informações. O narrador se repete, o enredo se apresenta em espirais e, aos poucos, a cada volta, vai ganhando novos contornos e significados.

Para demonstrar a presença de Xipe Totec em “Somos muitos”, e com isso avançar na pesquisa, é necessário que façamos o mesmo movimento: o de recuarmos para que possamos recuperar algumas informações acerca do personagem fornecidas ao público pelo próprio Mutarelli em uma de suas entrevistas e na palestra do *Quartas ao cubo*. A primeira delas é a forma escolhida pelo artista em representar Xipe Totec.

Dos vários registros fotográficos feitos pelo jornalista Caio Luiz durante a entrevista feita com Mutarelli para o site *IdeaFixa*, dois desses exibem a imagem de Xipe Totec: a primeira, a do deus asteca retirada de um dos livros de pesquisa do escritor; a outra imagem (a que nos interessa), uma versão ilustrada – colorida e já finalizada pelo autor – do personagem (Figura 39). Já no evento do *Quartas ao cubo*, Xipe Totec é apresentado aos poucos, no decorrer da palestra, em uma das ilustrações desenhadas por Mutarelli no grande painel colocado no palco (Figura 40). Cabe ressaltar que – diferentemente do que ocorre, posteriormente, no *Quartas ao cubo*, em que o autor diz ter criado um personagem baseado em Xipe Totec – nesta entrevista, Mutarelli revela que o personagem estará presente em *O grifo de Abdera*.

Figura 39: Ilustração colorida de Xipe Totec.



Fonte: Fotos por Caio Luiz, para o site *IdeaFixa*.

Figura 40: Xipe Totec desenhado por Mutarelli no *Quartas ao cubo*.



Fonte: Lourenço Mutarelli – *Quartas ao cubo* (2015), *Youtube*.

Por meio dessas ilustrações (e algumas informações) de Xipe Totec apresentadas pelo artista ao seu público (cabe sempre lembrar, em eventos ocorridos antes da publicação de *O grifo de Abdera*), que descobrimos se tratar de um mesmo personagem presente em *XXX*. E é na forma como Xipe Totec se manifesta e se comporta na história em quadrinhos desenvolvida por Mutarelli/Oliver: de maneira soturna, sempre à espreita, ao fundo dos cenários e às costas de outros personagens

que estão em primeiro plano (Figura 41); que descobrimos se tratar de Xipe Totec o vulto parado, de pé, às costas de Mauro.

Figura 41: As várias aparições de Xipe Totec em XXX.



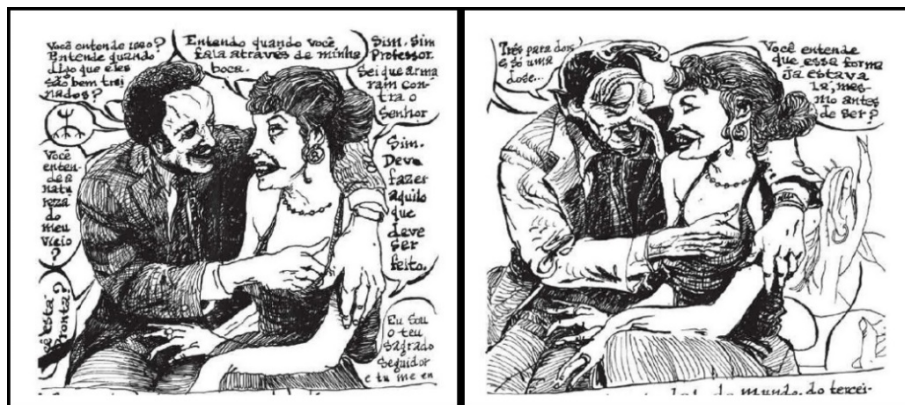
Fonte: MUTARELLI, 2015a.

Alguns detalhes contidos na descrição de Mauro sobre seu estranhamento ainda podem levantar algumas questões quanto à real identidade do vulto. Em sua breve descrição, Mauro diz que quase chega a vê-lo, mas que desaparece no momento em que iria identificá-lo. Mauro acrescenta ainda o fato de esse “Alguém parado, de pé” em seu quarto, lhe observando escrever, ser “disforme” em sua aparência. Para responder a essa questão, é necessário que novamente recorramos à XXX.

Assim como no texto em prosa, características também presentes na estrutura de XXX são as repetições (totais ou parciais) das várias ilustrações que a compõem: “Tudo fica recontecendo” (MUTARELLI, 2015a, p. 28). Geralmente essas repetições são marcadas por detalhes modificados nos desenhos e nos elementos da narrativa gráfica presentes na estrutura dos quadros. Modificações que vão desde a supressão ou adição de textos (nos balões, nas legendas e nos recordatórios), à variação no estilo dos desenhos (para um traço mais, ou menos, detalhado).

Outro detalhe presente nesses requadros que se repetem em XXX – ponto que nos interessa – é a da alteração dos personagens em cena (ou de alguma de suas características), que servirão para indicar e demonstrar as manifestações e o modo como se manifesta Xipe Totec (Figura 42).

Figura 42: Manifestações de Xipe Totec em XXX.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 60 e 61.

Para reforçar essa questão, a de que essas repetições não retratam momentos distintos (aconteceriam no mesmo tempo e espaço de um “mesmo” quadrinho), fala constante dos personagens de XXX é a de se recordarem de um momento no instante que o mesmo está sendo vivenciado: “Eu me lembro disso, embora esteja acontecendo agora” (MUTARELLI, 2015a, p. 75).

Em outra passagem, em mais uma de suas manifestações, o personagem aparece alterando suas formas. É demonstrado, acompanhando a narrativa sequencial das imagens, o seu processo de transformação, espécie de metamorfose: já sem algumas de suas características, disforme, Xipe Totec se encontra à frente de um personagem masculino, que é desenhado com um traço mais fino (intencionalmente falhado e menos detalhado), que remete a um efeito de apagamento de sua figura. Na sequência, é demonstrado Xipe Totec ainda se adequando às formas da personagem feminina, que surgirá, completa em sua aparência, no quadro final (Figura 43).

Figura 43: As transformações de Xipe Totec.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 50.

Retornando ao estranhamento de Mauro, o fato de ele quase identificar o vulto não elimina a possibilidade de se tratar de Xipe Totec. Como podemos observar, através dos dois exemplos acima retirados de XXX, o quase reconhecimento do vulto por Mauro vem justamente da capacidade de Xipe Totec em poder se transformar em qualquer pessoa. A questão que fica no ar é: qual seria a forma que Xipe Totec possuía quando surpreendido por Mauro? Ou seria ainda o caso de Xipe Totec, no momento em que é flagrado, se encontrar em meio ao processo de alteração de suas formas? Este último caso explicaria a figura “disforme” vislumbrada por Mauro.

Cabe ainda uma última observação contida na descrição de Mauro, que é o fato de ele perceber a presença da figura em seu quarto, justamente no momento enquanto ele exerce a principal atividade de seu ofício de escritor: “Alguém parado, de pé, **me observando escrever**” (MUTARELLI, 2015a, p. 98, grifo nosso). Xipe Totec surge aqui, como já havíamos antecipado, como espécie de agente intermediário. Sua presença no romance servindo como metáfora ao trabalho criativo desenvolvido pelo artista/escritor. Não à toa, o personagem surge momentos antes da mudança de narrador e do foco narrativo: segunda parte do capítulo que será narrada

em terceira pessoa e trará em seu conteúdo as memórias de infância de um **personagem** não nomeado, identificado apenas como “menino”. Retornaremos a essa questão mais à frente; antes, porém, para encerrarmos qualquer dúvida com relação à identidade (identificação/participação) de Xipe Totec, é necessário, primeiramente, avançar para a outra ponta de “Somos muitos”, para a terceira parte do capítulo, essa narrada por Oliver.

Ao contrário do que ocorreu na primeira parte de “Somos muitos”, da oscilação presente na narração de Mauro, aqui não há qualquer instabilidade ou interferência de outros narradores. Oliver é facilmente identificado como narrador logo em suas primeiras linhas. Em primeira pessoa, ele relata sobre assuntos – já apresentados no decorrer do romance – que se referem a sua pessoa. Entre eles, os que tratam sobre a sua doença e o fim de seu casamento.

No que diz respeito ao conturbado relacionamento com Martha, sua ex-esposa, Oliver se diz arrependido de, desde o início quando a conheceu, ter forçado uma relação (a isso, também acrescenta que ter se apaixonado por Marina foi um erro; em suas palavras, uma repetição do que ocorrera com Martha). Quanto à síndrome de *Tourette*, Oliver se ressentia das pessoas que lhe viraram a cara, por acreditarem que ele fosse capaz de dizer as coisas que disse durante suas crises, isso inclui, principalmente, sua ex-esposa (que mesmo sabendo, após diagnosticado, de sua doença, continuou a culpá-lo por proferir as frases obscenas em espanhol durante um jantar de negócios).

Sobre as “coisas execráveis” ditas durante suas crises, Oliver afirma que não era ele a proferir “Aquelas coisas desagradáveis e cruéis”, e sim, “Outra coisa”: “Não era eu. Não era eu. Era outro” (MUTARELLI, 2015a, p. 102). A princípio, o texto nos leva a crer que esse “outro” de quem ele fala seja Mauro, uma vez que este se diz o verdadeiro culpado pela doença de Oliver (devido à suposta influência que o seu *hobby* – o de colecionar frases obscenas em espanhol no seu computador – exerceu sobre Oliver). Porém, através da descrição de Oliver acerca de sua sensação sobre a “presença” e o modo de agir desse “outro”, descobrimos tratar-se (em mais um momento-chave de “Somos muitos”) de mais uma das manifestações de Xipe Totec.

Além da forma escolhida por Mutarelli em representar Xipe Totec – em sua versão particular do deus asteca –, uma outra informação acerca do personagem, fornecida ao seu público, é o conceito por trás do ser mitológico: de aspectos referentes aos sacrifícios, que envolvem o depelamento/esfoladura de homens, dedicados à deidade e o caráter simbólico da utilização do "pelego".

Ao jornalista Caio Luiz, Mutarelli relata duas experiências místicas, a princípio, distintas, das quais vivenciou, e que em *O grifo de Abdera* terão uma relação bem próxima às experiências vividas pelos protagonistas do romance. A primeira em 2008 no Museu de Arte Pré-Colombiana, no Chile. Enquanto desenhava o deus Xipe Totec em um de seus *sketchbooks*, Mutarelli teve uma enxaqueca e passou a visualizar a ilustração que desenvolvia naquele momento em padrões pré-colombianos. Sobre Xipe Totec, Mutarelli explica se tratar de: “uma entidade criadora associada à morte. Na lenda, ele vem à terra e usa o corpo de um homem morto menor que ele como roupa. O intuito é se disfarçar, mas a “fantasia” fica toda esticada” (LUIZ, 2014).

A outra experiência mística ocorreu quando Mutarelli, durante a preparação de atores para a adaptação de seu romance *O Natimorto* para o cinema, ao fazer os exercícios vendados, sentiu uma forte presença imaterial ao seu lado⁵².

Em sua palestra no *Quartas ao cubo*, Mutarelli repete alguns detalhes fornecidos anteriormente nesta entrevista e acrescenta outros a sua descrição sobre Xipe Totec. Segundo Mutarelli, existem várias versões de Xipe Totec: “numa delas se veste com o corpo de um escravo, em outra com o corpo de um macaco ou de uma pessoa que foi oferecida em sacrifício. A entidade se veste com esses corpos na tentativa de entrar em nosso mundo”. Ainda segundo o autor, as peles desses corpos que vestem Xipe Totec são menores que seu corpo, logo, é possível ver através da boca ou dos olhos da pele que lhe serve de vestimenta, a sua figura (MUTARELLI, 2016).

Sobre a deidade e principalmente sobre o uso da pele das pessoas sacrificadas, o conceito comentado por Mutarelli vai ao encontro dos fornecidos pela pesquisadora Ana Paula de Oliveira (2001): conceito que trata do caráter simbólico do uso da pele dos sacrificados, o de “instrumento de ligação entre os mundos natural e

52 O que remete à experiência vivida por Mauro (novamente tal fenômeno/sensação surge num momento ligado à criação, à arte); demonstrando que nada do que é dito publicamente pelo artista é por acaso.

sobrenatural, e como elemento transformador do mundano ao sagrado”. Aqui, como estamos tratando nessa segunda parte do trabalho – e como iremos reforçar, e nos aprofundar, mais à frente, quando formos entrar na análise da segunda parte de “Somos muitos” e de seu narrador –, a presença de Xipe Totec representa a ligação entre o real e a ficção, e o uso da pele como metáfora ao exercício que o autor realiza ao entrar na pele de seus personagens.

Retornando à descrição de Oliver sobre a manifestação desse “outro”, para, finalmente, encerrarmos a questão quanto à identidade de Xipe Totec e de sua participação em “Somos muitos”, o personagem relata a presença que sentiu antes de ser acometido por sua doença:

Pouco antes disso tudo começar, eu senti algo estranho. Sentia uma presença. Como se algo me observasse. Essa presença, às vezes, parecia que me invadia. Me invadia e subia de meu estômago. Subia de meu estômago e espreitava por minha garganta. Por isso, eu ficava com a boca aberta. Era essa presença quem abria a minha boca para espreitar. E, então, falava. Falava por minha boca. E isso gelava o meu corpo e me enchia de fantasias sombrias. Acredito que foi isso que me levou a desenhar (MUTARELLI, 2015a, p. 102-103).

As semelhanças, em relação ao fenômeno vivido pelos protagonistas, se referem à maneira como a presença de Xipe Totec é sentida por ambos: como se algo os observasse. Para Mauro essa presença surge em um momento de criação, enquanto escreve; já para Oliver a experiência o levará a desenvolver seus quadrinhos: “Acredito que foi isso que me levou a desenhar” (MUTARELLI, 2015a, p. 103). No entanto, é novamente na maneira como se dá o fenômeno, no modo como age esse “outro”, essa presença, que descobrimos se tratar de mais uma das manifestações de Xipe Totec: invadindo e ocupando o interior de Oliver, como se estivesse “vestindo” o seu corpo, atravessando sua garganta, espreitando e falando através de sua boca, como se tentasse entrar em seu mundo.

Para que possamos compreender (o que demarcamos como sendo) a segunda parte do capítulo é necessário, primeiro, a) identificar o personagem apresentado ao leitor somente como “menino”, personagem do qual nos são narrados episódios de sua infância; segundo, b) questionar o motivo e quais os objetivos das mudanças de

narrador e do foco narrativo nesse momento da trama; e, por fim, c) tentar detectar e entender (ou ao menos especular sobre) a forma como o personagem Xipe Totec atua nesse ponto da narrativa de “Somos muitos”. Para nos auxiliar nessas questões, recorreremos, de início, a uma (reveladora) entrevista concedida por Mutarelli intitulada: *A estranha arte de produzir efeito sem causa*⁵³.

Após o episódio em que Mauro sente a presença de algo em seu quarto e percebe às suas costas um vulto que o observa escrever, a primeira parte do capítulo chega ao seu fim. Demarcando essa fronteira, está a frase enigmática dita por Mauro (que acreditamos, como narrador – **nos moldes como até então ele vinha se apresentando** –, ser a sua última em “Somos muitos” e no próprio romance): “Mas foi naquele dia que comecei a me dar conta de onde eu termino e, então, começa **você. Já não há aspas**” (MUTARELLI, 2015a, p. 98, grifos nossos).

As primeiras perguntas que surgem a partir dessa informação fornecida por Mauro são as seguintes: a quem o personagem se refere como “você” logo após surpreender e ser surpreendido por Xipe Totec? A conclusão mais óbvia é a de que Mauro esteja se referindo a Oliver e ao fenômeno do duplo, compartilhado entre ambos. Para reforçar essa ideia, no próprio material produzido por Oliver em XXX encontra-se (quase fielmente) reproduzida essa mesma frase dita por Mauro (Figura 44).

Figura 44: A frase dita por Mauro repetida em XXX.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 42.

53 É possível, e muito provável, que tenham escapado durante nossa pesquisa outros materiais que possuem as mesmas (e/ou mais) informações semelhantes às que utilizamos e que foram retiradas da entrevista em questão. Nesse momento, como poderá ser constatado logo na sequência, o material do qual fazemos uso – embora sendo uma fonte única de informação – se mostrará bastante significativo, e suficiente, para a interpretação dos elementos presentes no capítulo analisado.

No entanto, levando-se em conta o momento da narrativa no qual aparece essa informação, as dúvidas que surgem são as seguintes: estaria a fala de Mauro se referindo realmente (e somente) a Oliver? Ou estaria Mauro indicando a presença de um terceiro elemento? Para reforçar esses questionamentos, o que significaria o “Já não há aspas” anunciado por Mauro no instante que antecede o início da segunda parte do capítulo, além de indicar as mudanças de narrador e do foco narrativo que ocorrerão no decorrer de “Somos muitos”? A referência a Oliver continua sendo a mais evidente, pois, com a mudança de seu *status*: de personagem protagonista para narrador-protagonista, já não haveria a necessidade de ele se colocar “entre aspas”⁵⁴.

Todavia, a presença de Oliver como narrador-protagonista somente ocorre, como já evidenciado, na terceira parte de “Somos muitos”. Na segunda parte do capítulo, o que se verifica é uma espécie de desaparecimento estratégico do narrador, que atua de forma oculta, disfarçado pela mudança do foco narrativo, por meio da narração em terceira pessoa.

Abruptamente, na sequência (e no mesmo parágrafo) da fala de Mauro, tem-se início a segunda parte do capítulo e com ela a história do personagem identificado apenas como “menino”. Os episódios (num total de seis) narrados sobre o personagem darão conta de breves (porém marcantes) eventos de sua infância.

Num desses episódios, em que são narrados as brincadeiras e os castigos resultantes das brigas que o “menino” tinha com seu irmão mais novo, encontraremos pistas (ou dicas) de uma das possíveis formas de se interpretar essa segunda parte de “Somos muitos”.

Depois de ver sua mãe jogar seus brinquedos fora, o “menino” e seu irmão ficam observando, por horas, impotentes, seus brinquedos no lixo. Refreando os desejos de seu irmão, o “menino” o impede de abrir o saco de lixo e resgatar seus bonecos: “Assim são as regras. Devem obediência” (MUTARELLI, 2015a, 102).

54 O recurso do uso de aspas é utilizado, especificamente no texto literário, para (dar voz e) registrar a fala de personagens. No decorrer do romance, o emprego de tal recurso é feito eventualmente, de forma muito pontual, pelo narrador, assim como o uso de outras formas convencionais, como: o verbo de elocução e os dois-pontos. A escolha do narrador, na maioria dos casos, é por uma transição, de sua narração para as falas dos personagens, sem marcações. Logo, muitas vezes não há no texto uma distinção muito clara entre essas duas instâncias: as linhas de diálogo ocasionalmente são antecedidas por dois-pontos, e, na maior parte dos casos, pelo ponto parágrafo.

Incidente que, segundo prognóstico do narrador, seria um presságio do que ocorreria com os irmãos em suas vidas adultas:

Curiosamente, mais de trinta anos depois desse incidente o menino escreveria uma história em que todos os seus brinquedos perdidos reaparecem na **caixa de areia** de seus gatos. Quanto ao irmão, depois desse mesmo lapso estaria catando lixo nas ruas em busca de latas, ferro ou papel para trocar por pedras de crack (MUTARELLI, 2015a, 102, grifo nosso).

As pistas ficam por conta, primeiro, da alusão feita ao álbum de quadrinhos *A caixa de areia (ou eu era dois em meu quintal)*: história em que “Lourenço Mutarelli é um quadrinhista buscando registrar um período de sua vida com seu trabalho e desvendar um mistério: como seus brinquedos de infância estão aparecendo na caixa de areia de seu gato”. De acordo com o próprio autor, não se trata de uma história biográfica, e sim, “uma falsa autobiografia” (CÉSAR, 2006). No entanto, essa pista (que servirá apenas como dica) perde sua aplicação à interpretação que (a partir desse ponto se mostra bastante clara ao que) pretendemos utilizar em nossa análise, uma vez que a autoria do quadrinho *A caixa de areia* pode também ser atribuída ao personagem Mauro.

Contudo, o mesmo não ocorre com relação à revelação feita sobre o futuro do irmão mais novo do “menino”, assunto este que não é abordado em nenhum outro momento de *O grifo de Abdera* nem faz menção a qualquer um dos personagens do romance (a não ser o próprio “menino”), mas que encontrará paralelo nos relatos autobiográficos de Lourenço Mutarelli recuperados de uma entrevista concedida pelo autor à revista *Ide - psicanálise e cultura* – realizada na Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo e publicada em 2008. O mesmo ocorrerá a vários outros episódios narrados nessa segunda parte de “Somos muitos”, dos quais destacaremos os mais significativos. Episódios da ficção que encontrarão paralelos aos relatos autobiográficos confidenciais por Mutarelli durante a entrevista.

A entrevista *A estranha arte de produzir efeito sem causa* – que apesar do título, claramente influenciado pela publicação, naquele ano de 2008, do romance de Lourenço Mutarelli chamado *A arte de produzir efeito sem causa* – irá se concentrar nos detalhes de criação do romance *O cheiro do ralo* e na sua adaptação para o cinema (consequentemente, sobre sua produção e participação do autor, como ator,

no filme). O fio condutor da entrevista, segundo os próprios entrevistadores, é o de buscar por um possível elo entre a psicanálise e a criação literária de Lourenço Mutarelli e entender como a psicanálise tem sido um instrumento indireto de sua criação ficcional (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 170).

No conteúdo da entrevista há algumas informações relacionadas à carreira de Mutarelli (fornecidas pelo próprio autor) que, posteriormente, se repetirão em outras de suas aparições públicas como, por exemplo: o exercício de mergulhar dentro de si (durante sua palestra no *Quartas ao cubo*, o autor explica que esse mergulho serve para “atingir frases e ideias que não são suas, mas que são ancestrais e estão misturadas em seu DNA”); o seu gosto musical (a música como forma de alcançar um estado de concentração que atinja determinadas áreas de seu cérebro ligadas à criatividade); os perigos em se tornar escravo de uma técnica (artística: de desenho, atuação...) etc.

Logo em sua primeira resposta – na qual o autor menciona as adversidades enfrentadas durante a sua depressão (de como a escrita de sua *graphic novel*, *Transubstanciação* (1991), funcionou para ele como uma terapia) – encontramos o primeiro paralelo entre os relatos contidos nessa entrevista e os episódios narrados em “Somos muitos”. Ao falar do relacionamento que tem com seu filho – em que o autor confessa os medos que possui de ser pai e de como, através do diálogo, auxilia o seu filho a enfrentar os reveses da vida –, Mutarelli comenta sobre seu irmão:

Eu tenho um histórico familiar complicado e ele, desde pequeno, acompanha um irmão meu muito problemático, esquizofrênico, viciado em crack, que já virou mendigo, vive preso e internado. Desde muito pequeno meu filho percebeu isso e, desde então, a gente conversa sobre isso, porque ele presenciou cenas muito fortes quando criança. Meu irmão não mora comigo, não mora com ninguém, vive internado ou nas ruas (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 170).

As características descritas pelo autor de seu irmão coincidem com o que foi narrado sobre o irmão do “menino” em “Somos muitos”. Com essa informação em mãos, abre-se a possibilidade de identificar os personagens presentes nesse ponto da narrativa e associar o personagem apresentado como “menino” como sendo o próprio Lourenço Mutarelli. E aqui não se trata de uma interpretação definitiva e única sobre essa possibilidade, pois tal associação, como veremos a seguir, não certifica

como sendo verdadeiramente autobiográficos os relatos contidos na entrevista e, conseqüentemente, os episódios narrados no romance. Não podemos ignorar a possibilidade de que tais informações tenham sido fabricadas/elaboradas pelo autor com a intenção de que, em algum momento, o leitor em posse delas fizesse tal associação.

No decorrer da entrevista, ao analisar a fala de Mutarelli que antecede seus relatos, tais possibilidades de fabulação (fabricação/elaboração) por parte do autor ficam bastante evidentes⁵⁵. Ao ser perguntado sobre o que pensa sobre a relação entre a dor e a criação, Mutarelli muda o foco da questão. Desviando-se do assunto (embora a direção buscada por ele e o destino final de suas elucubrações sejam sempre a sua arte), Mutarelli explica que vem trabalhando muito em seus personagens uma sensação a qual vinha tendo. Diz dormir pouco e sentir dificuldade de recordar seus sonhos, mas que durante o processo de sair e entrar em vigília teve a seguinte impressão: a de que as pessoas, assim que acordam, passam por um processo de reinvenção, e não rememoração, da história de suas vidas. Devido a isso, afirma confiar cada vez menos em suas lembranças, que acredita sofrerem uma grande manipulação de sua parte. Uma amostra de como tal processo de manipulação estaria “floreando” seu passado, consistiria no fato de sua vida, sempre tão difícil, estar melhorando. Concluídas suas reflexões, o autor, de maneira ambígua, como advertência, finaliza: “Vou contar exemplos do que eu acredito serem verdades” (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 172).

Os relatos contidos na entrevista e os episódios narrados em “Somos muitos”, quando comparados, podem causar, por serem bastante semelhantes (e complementares), certa confusão dependendo da maneira como são apresentados no texto. Como forma de organização, optamos por apresentar primeiro os relatos da entrevista e logo na sequência os episódios contidos no romance.

Os dois primeiros relatos, que tratam sobre o convívio do autor com sua mãe, no primeiro deles, Mutarelli conta a história da época em que tinha dez anos de idade,

55 Possibilidades que não escaparam à percepção dos entrevistadores que formularam ao fim da entrevista, após todos os relatos, o seguinte parecer: “Você passou por coisas que, **se são invenções ou não**, não importa, já que a história se reconta a cada momento” (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 179, grifo nosso).

do tapa que levou no rosto de sua mãe ao dizer que queria, como presente de aniversário, ir a um psiquiatra. O motivo, segundo o autor, desse seu desejo, era

[...] porque tinha umas coisas na cabeça, tinha umas sensações, via umas coisas muito **coloridas**, via umas coisas com **halos**... Eu sentia que precisava ver o que era. **Uma vez fiquei perdido em um lugar aonde a gente sempre ia. Perdi totalmente o senso de direção**, então eu achava que precisava de alguma ajuda. E quando pedi isso, ela me deu um tapa na cara, que a minha cabeça deu quase três voltas, porque naquela época psiquiatra era coisa de louco (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 172-173, grifos nossos).

No romance, como espécie de complemento ao exposto por Mutarelli em seu relato, é narrado o que poderia ser considerada a origem a tais transtornos sofridos pelo autor, que nascem de uma “brincadeira” entre o “menino” e o seu pai, “numa estrada de terra num clube em Itapevi, interior de São Paulo” (MUTARELLI, 2015a, p. 99). A brincadeira – que consiste no “menino” ficar sobre o estribo de um fusca, se agarrando na lateral do carro, enquanto seu pai dirige o veículo – acaba quando o “menino” se desequilibra e cai, batendo com a cabeça no chão. Na sequência são narradas, devido à pancada, as sensações percebidas pelo “menino” que se assemelham às relatadas por Mutarelli em sua entrevista:

[...] O carro, seu pai e sua mãe desaparecem na poeira. O menino levanta e percebe que tudo, cada uma das coisas, passa a irradiar um halo. Um **halo multicolorido. Sofre um lapso de memória. Não sabe onde está**. Não sabe onde está seu pai, sua mãe. Sente medo e corre na estrada empoeirada. Segue a nuvem de pó, mas não sabe o que tenta alcançar. Cansado, toma o rumo contrário. Perdido. Assustado. Confuso. Sozinho.

Aos poucos recobra a consciência, apesar de permanecer no mesmo estado. Aos poucos os halos vão sumindo, mas, desse dia em diante, às vezes as coisas voltarão a exteriorizar suas cores em halos (MUTARELLI, 2015a, p. 99, grifos nossos).

Na segunda comparação, Mutarelli conta acerca da advertência que recebia de sua mãe antes de dormir e a brincadeira na qual se imaginava ser astronauta (o que poderia ser, segundo as informações fornecidas pelo autor, um reflexo de seus sentimentos à época: “Eu era muito rejeitado. Então, por isso, não me sinto à vontade

em lugar nenhum. Sou completamente estrangeiro”) (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 176):

Uma história que gosto de contar é a de quando eu era pequeno e minha mãe me dizia para não comer bananas, porque dava pesadelo. Eu dormia na parte de cima de um beliche e, às vezes, dizia que ia tomar água, ia andando até a cozinha, tinha um corredor assim, e comia duas bananas. **Era como se estivesse indo para a Lua**, adorava ter pesadelos, porque assim eu acordava e a vida era melhor do que o pesadelo. Então, **acho importante fazer as pessoas entrarem em um pesadelo, porque quando se sai dele, a pessoa vê que a vida é tão boa...** (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 176, grifos nossos).

De maneira análoga ao relato da entrevista, no romance estão presentes: a advertência ignorada pelo “menino”, o seu desejo de se deparar ao despertar com um mundo melhor que o de seus pesadelos, e a sua criatividade imaginativa (que funcionam como escapismo aos percalços enfrentados durante a sua infância):

Sua mãe sempre avisava para que não comessem banana à noite porque dá pesadelo. O garoto do espaço ouvia sua mãe. Por isso, quando ia se deitar, dizia que ia tomar água e comia uma ou duas bananas às escondidas. **Depois caminhava de forma engraçada, se imaginando trajado de astronauta.** Ao chegar ao beliche, subia as escadas de sua astronave. **O garoto adorava ter pesadelos e depois acordar num mundo melhor** (MUTARELLI, 2015a, 101, grifos nossos).

Dentre todos os relatos, que em sua maioria abordam, como vimos nos exemplos anteriores, o relacionamento do autor com as pessoas de sua família, os mais impactantes são os que expõem a conturbada relação que o autor possuía com o seu pai (assunto recorrente tanto na obra quanto nas entrevistas concedidas pelo autor). As últimas comparações irão se concentrar nessa relação.

O primeiro relato abordado apresenta as possíveis origens do perfil violento do pai do autor, que têm como fontes: a sua frustração como artista; e a sua formação, e atuação, como policial. Relato que servirá de complemento ao relato seguinte, que irá expor os casos de violência – física e psicológica – sofridos na infância por Mutarelli.

Mutarelli diz que somente depois de adulto e, principalmente, depois que o seu pai se aposenta, o relacionamento entre os dois se tornou mais próximo. Um dos elos dessa maior intimidade entre pai e filho eram as histórias em quadrinhos produzidas por Mutarelli. Um dos motivos da decisão dele em abandonar a sua carreira de quadrinista foi a morte de seu pai. Segundo o autor, continuar produzindo histórias em quadrinhos não fazia mais sentido, pois o fazia para seu pai. Porém, Mutarelli não se abstém em comentar sobre o passado de seu pai que, segundo o autor, era: “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”. Mutarelli conta que, com dezessete anos, seu pai o levou à delegacia para assistir a uma sessão de tortura. Junto com dez outros policiais, o seu pai lhe apresentou uma pessoa e disse que “aquele era um homem inocente e que ia me mostrar como se transforma um inocente em culpado”. O som alto da música que tocava durante a sessão não impediu que Mutarelli escutasse “uma pessoa chorando e muitas outras rindo”. A tortura “durou até a pessoa se converter em culpado para eles” (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 172).

No relato seguinte, tão impressionante e violento quanto o anterior, o autor conta sobre as agressões sofridas durante a infância, quando era espancado por seu pai:

[...] 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. Pedi 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 (SAMPAIO; PASTORE; ROSSI, 2008, p. 172).

Assim como contado por Mutarelli em seu relato, passagem praticamente idêntica estará presente no episódio narrado em “Somos muitos”: a brincadeira praticada por seu irmão e primo (com exceção à advertência feita pelo “menino” e

ignorada pelos dois: “Vocês vão quebrar a cama e o papai vai ficar bravo”); a sua preocupação em ficar sempre à vista de seu pai e, principalmente, a reação deste quanto ao resultado da brincadeira.

Quando comparados o episódio da ficção ao relato, é perceptível notar – embora muito semelhantes – os detalhes que os diferenciam. Dentre estes detalhes é possível destacar a forma como são narrados esses episódios por parte do narrador no romance que, através de repetições, ao abordar o caso de violência, se prolonga, evidenciando e fazendo transparecer uma espécie de sadismo por parte do pai agressor.

Assim que escuta um estrondo, o pai do “menino” corre ao quarto. Instantes depois, o “menino” é chamado e o seu pai lhe conta sobre o ocorrido e diz estar muito bravo. Ele continua e explica que não poderia bater em seu irmão por ele ser “muito pequeno e iria machucá-lo muito. Também não posso bater no seu primo porque ele não é meu filho”. E, “com sua voz grave e aparentemente calma”, sentencia:

[...] Mas eu estou com muita raiva, por isso vou bater em você, está bem?

O menino faz sim com a cabeça. Agora vocês dois sumam daqui! O pai fecha a porta, dirige o menino até o meio do quarto e então o espanca com uma violência medonha. Enquanto bate, adverte: Olha nos meus olhos! O menino não consegue. Tem medo, mas isso só deixa o pai ainda mais furioso. O pai só não bate na cara. O menino não olha em seus olhos, contempla a pequena peça-gaveta que é dele, só dele.

Olha nos meus olhos! Você não está olhando nos meus olhos! O pai continua a bater até se sentir saciado. Depois deixa o quarto (MUTARELLI, 2015a, 100).

Encontramos em “Somos muitos” método semelhante adotado por Lourenço Mutarelli em suas exposições públicas como, por exemplo, na palestra no *Quartas ao cubo*. Nesta, o autor: “fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público” (PAVIS, 2008, p. 284-285), enquanto, de forma velada, cede espaço à ficção: dando voz aos personagens presentes em seu romance ao incorporar suas falas e seus comportamentos no palco. No romance, mais especificamente, nessa segunda parte do capítulo analisado, há uma inversão desse método: é a ficção, também secretamente, quem dá vez/voz ao artista (como pudemos constatar quando da comparação entre o conteúdo do romance e os relatos

autobiográficos retirados da entrevista à revista *Ide - psicanálise e cultura*). Isso irá gerar, concomitantemente à mudança de narrador e do foco narrativo, várias possibilidades de se interpretar essa parte de “Somos muitos”.

A primeira delas, a mais direta – que resulta da possibilidade de agora podermos identificar o personagem até então mencionado no texto como “menino” – é a de enxergarmos no movimento escolhido por Mutarelli (o de se inserir no romance ao mesmo tempo em que opta pela narração em terceira pessoa) sua tentativa de criar, a partir dessa sua escolha, um distanciamento de si mesmo ao narrar fatos pessoais como se fosse ficção.

No entanto, entendendo que o caminho a ser empreendido (ou uma outra possibilidade para se interpretar a segunda parte de “Somos muitos”) deve ser o inverso, ou seja, partindo da ficção, o foco de nossa análise recai no desafio de – após identificar e demonstrar duas de suas manifestações – tentar detectar a forma como o personagem Xipe Totec atua nesse ponto da narrativa, o que, acreditamos, irá nos auxiliar a obter repostas tanto em relação ao que motivou as mudanças do foco narrativo e de narrador, quanto a possível identidade desse narrador, que estrategicamente se oculta, disfarçado em terceira pessoa.

Dentro da narrativa, Xipe Totec surge em momentos específicos. Como nunca é nomeado, sua influência manifesta-se: representado nos desenhos de XXX; como interferência direta no texto, durante a narração de Mauro no decorrer dos capítulos; e através de vislumbres ou sensações descritas pelos protagonistas. Destacados esses momentos ocorridos durante a narrativa, cabe agora localizá-los dentro da estrutura do romance.

Dividido em três partes, o romance é constituído, respectivamente, pelos livros: “O livro do fantasma”, “O livro do duplo” e, por fim, “O livro do livro”. É provavelmente em “O livro do duplo”, portanto, nas páginas de XXX – história em quadrinhos escrita por Oliver Mulato, localizada no **meio** de *O grifo de Abdera* – que figura a forma mais “identificável” e “aparente” de Xipe Totec no romance (uma vez que o personagem teve sua imagem previamente revelada, em entrevistas e no *Quartas ao cubo*, pelo autor).

Com um total de vinte e cinco capítulos (considerando XXX como um único capítulo), “Somos muitos”, o décimo terceiro, em sentido amplo, é o **capítulo central**

do romance. Momento que registra as mais importantes manifestações de Xipe Totec, entre elas, até aqui, a sua aparição para Mauro e a sua presença sentida, outrora, por Oliver (como descrita pelo próprio personagem).

Se até então as manifestações de Xipe Totec haviam provocado interferências no texto, o que ocorre nessa segunda parte de “Somos muitos” é uma quebra. Como agente intermediário, transitando entre a realidade e a ficção, Xipe Totec simboliza o componente responsável por intermediar a conexão entre o autor e os seus personagens.

Cabe nesse ponto evidenciar que Xipe Totec não exerce em “Somos muitos” ou em qualquer parte do romance o papel de narrador. Xipe Totec também não é protagonista, o personagem é sempre coadjuvante, o que não diminui sua importância dentro da trama. Ser coadjuvante é essencial (e um feito para um personagem que em nenhum momento é nomeado) para sua construção e função dentro do romance: sempre oculto, “influenciando” outros personagens.

Se o enredo de *O grifo de Abdera* se apresenta em espirais, as manifestações de Xipe Totec, dentro da estrutura do romance, acontecem num caminho inverso. A cada giro, sempre em direção ao interior do romance, elas ultrapassam o limite entre a ficção e a realidade (fronteira simbolizada pela segunda parte de “Somos muitos”), alcançando o seu núcleo.

Comparando aos momentos em que o personagem se manifesta para os outros protagonistas, esse é o da aparição (influência ou presença sentida) de Xipe Totec para Lourenço Mutarelli. Momento em que Xipe Totec invade o seu mundo. E como resultado, os efeitos no texto são imediatos: as mudanças do foco narrativo e de narrador; a exposição de determinados assuntos relacionados à intimidade do próprio autor do romance; e a própria composição do terceiro livro do romance, “O livro do livro”.

Atingindo este ponto, Xipe Totec repete sua forma de agir: sempre à espreita, observando, ocupando corpos e **“falando” através de suas bocas**. O que nos leva à conclusão (ou à possibilidade) de que o narrador dessa segunda parte de “Somos muitos” seja o próprio Lourenço Mutarelli, que surge (sempre implicitamente e de forma mais contundente em “O livro do livro”) como um novo protagonista. “Já não há aspas”, portanto, para Oliver, que além de protagonista é também narrador; e para

Lourenço Mutarelli quando narra (sob influência de Xipe Totec) parte de sua própria história de vida.

Como será demonstrado no próximo capítulo, a soma das vozes desses três personagens (representada pelos recursos que por eles são utilizados em *O grifo de Abdera*: a prosa, a linguagem das histórias em quadrinhos e os elementos autobiográficos presentes no conteúdo do romance) influenciará na forma como “O livro do livro” se constituirá.

3.5. Fúria e morte

Em “O livro do livro”, o enredo se concentra em contar a história de Oliver: de sua recuperação total; do início e do fim da parceria entre ele e Mauro (dos seus planos frustrados em se tornar quadrinista); da sua decisão de voltar a morar sozinho devido, principalmente, às desavenças surgidas entre ele e Gilda (movidas pelo ciúme desta); e de sua morte.

Em vários momentos, nesta última etapa do romance, Mauro lamenta a perda do sinal com Oliver, do fim da conexão entre os dois. Ele também confessa que se vale das reuniões que trava com Oliver – para tratarem do projeto que irão desenvolver em parceria: a adaptação de seu romance, *Uma ocasião exterior*, para as histórias em quadrinhos – para preencher as lacunas existentes em seu próximo livro, que se chamará *O grifo de Abdera* e terá como um de seus personagens o próprio Oliver Mulato. Revelação feita por Mauro e que irá gerar uma reação inesperada de Oliver, que não aceita que sua vida seja contada num romance (mesmo tendo seu nome substituído por um anagrama, Otávio Müller, e mesmo com a desculpa de Mauro de que tudo se trata de uma homenagem).

Esses últimos capítulos estarão focados na vida cotidiana de Oliver, em que serão retratadas suas conquistas: o desaparecimento dos sintomas associados à sua doença, a síndrome de *Tourette*; a reaproximação com seu filho; e a sua independência. Porém, serão também retratadas algumas de suas decepções: o abandono precoce de sua carreira de quadrinista, ao se desapontar com a descoberta do quanto recebe (10%!) um escritor; o fim de seu relacionamento com Gilda; e as investidas não retribuídas por Marina, seu interesse romântico.

Mauro aproveita esses momentos finais do romance para tentar reconstruir os últimos passos de Oliver, montar o cenário de sua morte e apresentar os motivos que levaram Gilda a, premeditadamente, assassiná-lo. Os episódios marcados por discussões entre o casal, movidos pelos ciúmes de Gilda, logo evoluem para perseguições, assédios e provocações no ambiente de trabalho. Ignorada por um breve período por Oliver – após ele sair de sua casa e ir morar sozinho –, os seus ciúmes se transformam num misto de ódio e ressentimento, principalmente quando – ao contrário do que ocorre com Marina e seus outros colegas de trabalho – não é convidada por Oliver, depois de tudo o que ela havia feito por ele, ao seu novo apartamento.

Em sua última noite, Oliver recebe a visita inesperada de Gilda em seu apartamento. Na tentativa de desfazer os equívocos do passado e quebrar o gelo, Oliver apresenta para Gilda sua nova casa e a convida para um jantar improvisado, preparado por ele. A noite, marcada pelas antigas mágoas e um constrangimento presente, termina com a sequência: dos dois transando; Oliver dormindo em sua cama; Gilda montada nele, o esfaqueando trinta e nove vezes; os dois entrando em transe (Oliver disparando frases em “espanhol do Google” e Gilda falando “nomes de capitais de países e cidades”); e Oliver morto.

Por fim, sobre o fatídico episódio, Mauro narra as tentativas frustradas de Gilda em se livrar do cadáver e cita partes do inquérito policial que descreve outros detalhes do crime e que será usado no julgamento de Gilda, no qual será condenada (MUTARELLI, 2015a, p. 238).

Em “O livro do livro” estarão presentes o resultado e os efeitos das manifestações de Xipe Totec que, no decorrer da análise de “Somos muitos”, confluíram em direção a um ponto central, evidenciando um terceiro elemento na trama: a presença sutil de um terceiro protagonista.

Assim como descrito anteriormente a respeito de certas instabilidades e interferências existentes durante a narração de Mauro – ocorridas em “Somos muitos” e nos capítulos que o antecedem –, em “O livro do livro” verifica-se algo semelhante, que se dará por meio da interposição e junção das vozes dos protagonistas (dos tipos de linguagens por eles utilizados e de temas que se ligam a eles).

Um primeiro exemplo – de interposição e junção entre prosa e linguagem de quadrinhos (e da referência mútua e constante que ocorrerá entre elas, como num efeito de espelhamento ou eco) – ocorre no sétimo capítulo, intitulado “Pequenos quadros”, em que o texto, narrado por Mauro, é invadido por uma ilustração que apresenta características de uma história em quadrinhos (Figura 45).

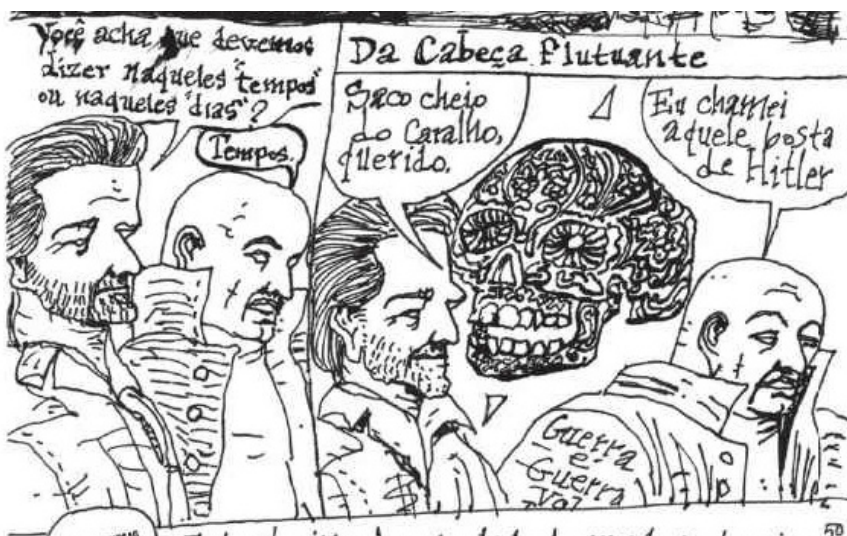
Figura 45: Imagem presente em “Pequenos quadros”.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 231.

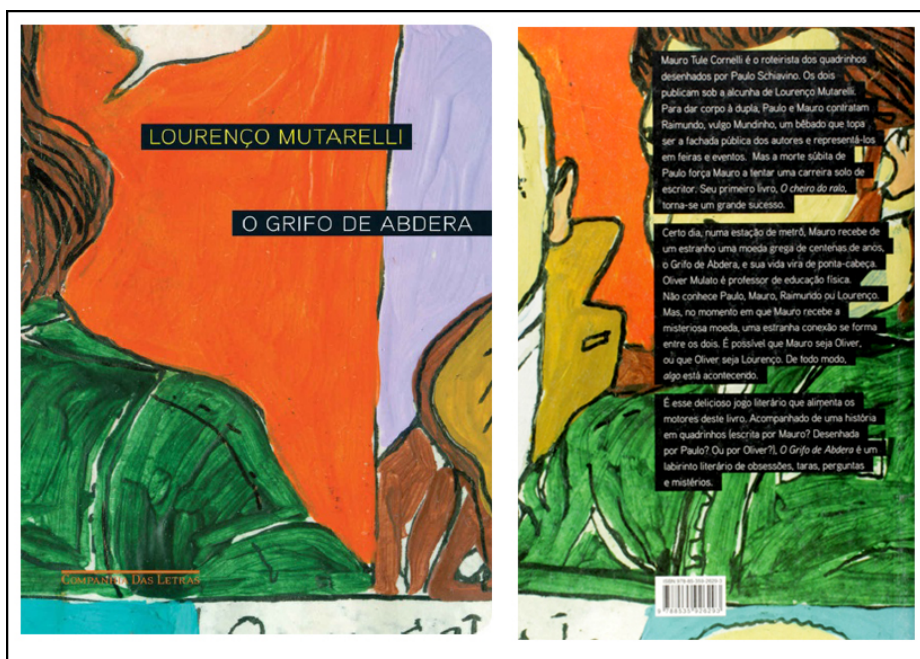
A imagem que, sugestivamente, aparece após Mauro afirmar (no capítulo anterior a “Pequenos quadros”) que irá encartar no romance: “as poucas páginas que resultaram dessa tentativa de adaptar ‘Uma ocasião exterior’” (Mutarelli, 2015a, p. 224) – parte do projeto em quadrinhos desenvolvido por ele e Oliver –, na verdade, o que ela reproduz (com mais detalhes, texturas e apuro, se comparado aos desenhos de Oliver) é um dos personagens presentes tanto em *XXX* (Figura 46) quanto na capa de *O grifo de Abdera* (Figura 47).

Figura 46: Recorte retirado do quadrinho XXX.



Fonte: MUTARELLI, 2015a, p. 50.

Figura 47: Capa e quarta capa de *O grifo de Abdera*.



Fonte: MUTARELLI, 2015a.

Por sua vez, o próprio quadrinho – na oração contida dentro do segundo balão de fala – faz referência a um diálogo entre Mauro e Mundinho, presente no último capítulo de “O livro do livro”: “É. Depende pra que deus você reza” (Mutarelli, 2015a, p. 261). Estes detalhes (o modo como são trabalhados em *O grifo de Abdera*) servem

para demonstrar o caráter híbrido e ao mesmo tempo íntegro, uno, do romance escrito pelo autor: de como os diferentes tipos de linguagens se interligam e se entrelaçam.

Há no último capítulo, intitulado “Fim”, outras ocorrências de interposições e junções das vozes dos protagonistas no texto. Em mais de uma ocasião, por exemplo, o discurso de Mauro é entrecortado por frases em espanhol, semelhantes às disparadas involuntariamente por Oliver Mulato durante suas crises: “Polla en mi culo. ¡Al diablo con ese montón de mierda, hijo de puta! **Diria Oliver. Digo eu**” (MUTARELLI, 2015a, p. 255-256, grifo nosso).

A presença imanente de Lourenço Mutarelli – como autor e narrador-protagonista – se torna mais frequente nesta última parte do romance e retorna com mais força em “Fim”. Capítulo do qual já não podemos mais considerar Mauro como único narrador (ou como o narrador que nos foi apresentado em “O livro do fantasma”), pois, entremeado a sua narração estão também presentes os temas, de forte teor autobiográfico, ligados à carreira e à vida de Lourenço Mutarelli, que ressurgem com mais intensidade neste último capítulo. Elementos autobiográficos que indicam a possibilidade de uma interpretação da narrativa estabelecendo pontos de contato entre o ficcional mobilizado no romance e certas particularidades da vida do autor.

Em “Fim”, a narrativa em espiral avança agora mais poderosa, arrastando e unindo toda a matéria até então apresentada no romance, o movimento de contração, antes empreendido em nossa análise até um ponto central em “Somos muitos”, aqui se expande e atravessa novamente os limites da ficção, atingindo o ponto alcançado anteriormente, que não é o mesmo, mas que liga essas duas pontas do romance, revelando novamente a presença da figura de Lourenço Mutarelli.

Capítulo marcado por resoluções, despedidas e reminiscências. Por desabafo relacionados às obras e aos projetos inacabados. Acontecimentos que estabelecem um paralelo entre o personagem de Mauro Tule Cornelli e a figura do autor Lourenço Mutarelli. Capítulo marcado pela conciliação entre os protagonistas e reconciliação do autor consigo mesmo.

Em seus aspectos pessoais e simbólicos, *O grifo de Abdera* é fruto da decisão do autor de parar de tomar remédios antidepressivos após 28 anos de uso contínuo. O romance marca o seu momento de libertação e encerramento de um ciclo, representando um ponto final aos transtornos desencadeados pelo evento traumático

narrado em *Réquiem*. Do mesmo modo que o homem comum asteca adquiria a coragem e a energia dos guerreiros sacrificados ao vestir o seu “pelego”, bem como a cura almejada, Lourenço Mutarelli se investe da ficção para alcançar esses mesmos objetivos. A ficção serve ao autor – assim como o papel de Xipe Totec serve a sua narrativa –, além de um instrumento de ligação entre os mundos natural e sobrenatural, como elemento transformador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de pesquisa efetuado sobre *O grifo de Abdera* e, inevitavelmente, sobre o seu autor e outras de suas obras, se mostrou uma tarefa desafiadora e estimulante, incentivada, em especial, por cada descoberta de novos elementos existentes na intrincada narrativa criada por Lourenço Mutarelli para o seu romance que, como demonstrado ao longo do presente estudo, apresentou uma narrativa inconstante, oscilando entre realidade e ficção. Porém, o esforço empreendido em tentar estabelecer limites, demarcar de forma precisa um marco inicial ao objeto estudado e, principalmente, o seu ponto final, se revelou algo inalcançável devido, sobretudo, às idiossincrasias do autor e de sua produção artística. Cada novo trabalho publicado por Mutarelli: um novo romance, uma exposição de arte em sua homenagem ou organizada por ele e, conseqüentemente, a avalanche de entrevistas e novos episódios e incidentes decorrentes dessas suas exposições públicas, tinham como resultado o surgimento de novos materiais de pesquisa e o sentimento de que algo de significativo estaria ficando de fora.

Iniciamos o trabalho resgatando uma obra do autor do início de sua carreira (*Réquiem*, de 1998), estabelecendo um paralelo entre ela e o romance analisado, com o intuito de compreender as estratégias executadas pelo autor em ambos os casos. Após alguns esclarecimentos e a exposição dos objetivos da pesquisa, presentes na introdução, demos início à primeira parte do trabalho trazendo algumas informações sobre a vida e a obra de Lourenço Mutarelli, com o propósito de obter uma leitura e análise mais produtivas de seu romance. Na sequência, apresentamos os eventos mais significativos, que tiveram a participação do autor antes da publicação de *O grifo de Abdera*, e que fizeram parte de seu projeto literário, seguido por uma breve resenha do romance. Na segunda parte, tendo como base os estudos sobre a performance – após trazer um breve histórico sobre a performance, gênero artístico consolidado desde a década de 1970 – relacionamos os eventos anteriormente apresentados (as exposições públicas: entrevistas, palestra etc.) à obra do autor. Utilizando a teoria da arte da performance, demonstramos se trataram de atos performáticos pensados e executados pelo autor. Relacionando-se diretamente às análises e aos resultados obtidos dessa etapa, na terceira e última parte do trabalho, nos concentramos na análise do capítulo intitulado “Somos muitos” e em demonstrar a presença do

personagem Xipe Totec em seu conteúdo, além do papel metafórico de sua presença no romance que irá remeter ao papel desempenhado pelo autor, das relações que se estabelecem entre ele e seus personagens, entre realidade e ficção.

Como demonstrado na pesquisa, o trabalho de Lourenço Mutarelli explora a potencialidade e muitas das possibilidades das novas tecnologias, se valendo bastante da internet e dos suportes nela contidos. Portanto, cabe uma explicação quanto ao material produzido na/para internet utilizados na dissertação: a de que reconhecemos as fragilidades existentes no ambiente virtual e a possibilidade de que todo e qualquer material (fotos, vídeos, entrevistas, desenhos, ilustrações, material publicitário etc.) nela publicado é passível de edição, alteração, exclusão etc. Portanto, tentamos ao máximo converter esse material retirado da internet em, de fato, registros, acrescentando às informações exigidas nas citações, fontes e referências, outros dados, sempre que possível.

Ao longo da dissertação, nos concentramos em relacionar a teoria da arte da performance entre o conteúdo do romance e os elementos externos a ele. Embora tenhamos abordado e nos dedicado a temas pertencentes ao campo artístico, acrescentamos ao texto passagens que tratam sobre problemas sociais e econômicos, apresentadas em determinados momentos, ou que surgem de maneira sutil, no decorrer da dissertação. Impossível, por exemplo, não relacionar a situação do artista, de sua desvalorização, citada a todo instante no romance, e fora dele, encarada muitas vezes como piada (“de mau gosto”), à forma como a cultura, sobretudo na conjuntura atual, é desvalorizada no país. Aliás, a relação que poderia ter sido feita entre a teoria da performance e o contexto atual, por exemplo, ao comportamento de certas figuras do cenário político-jurídico e midiático brasileiro, está no fato de não concordarmos que o que fazem seja performance (o que praticam é crime, não arte). Porém, compreendemos que não se pode ignorar a apropriação de algumas das características da performance por parte dessas figuras. Nossa relutância em fazer tal associação, o que de fato não fizemos, se encontrava no risco de citarmos certos nomes que viessem a conspurcar nosso trabalho, que fica, ao menos, como contribuição, auxiliando na identificação de alguns dos métodos por eles empregados.

Dando continuidade à breve justificativa iniciada na introdução quanto às nossas escolhas, concluímos que analisar *O grifo de Abdera* por meio da teoria da arte da performance nos mostra que a presença física do artista muda a experiência de leitura do romance. A performance funcionaria como estratégia usada pelo artista na construção de sua *persona* pública, e, também, através dela se daria a própria composição de parte do material literário. Analisar o romance sob esse viés também nos autoriza a tratar todos os elementos exteriores ao romance e que possuem ligação com o mesmo, não como complementos, e sim, como parte integrante da matéria ficcional desenvolvida por Lourenço Mutarelli. Elementos que demonstram que o centro da experiência de leitura não estaria somente no romance. O livro torna-se um objeto poroso, permeável e que “raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, [...] mas que em todo caso o cercam e o prolongam” (Genette, 2009, p. 09).

Numa perspectiva contemporânea, compreender que as palestras, entrevistas, participações em feiras literárias, leituras públicas do livro pelo autor, a promessa de uma futura adaptação do romance para o cinema fazem parte da construção do romance como obra mais abrangente, como rede, em que todos esses elementos (internos e externos ao romance) estão interligados e entrelaçados e que possuem o mesmo grau de importância na obtenção de uma leitura mais produtiva e na construção do projeto literário elaborado por Lourenço Mutarelli para *O grifo de Abdera*.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Carol. ENTREVISTA [LOURENÇO MUTARELLI]. *Suplemento Pernambuco*, 2015. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1485-entrevista-louren%C3%A7o-mutarelli.html>>. Acesso em: 27 de abr. de 2020.
- ALMEIDA, Joaquim; MUTARELLI, Lourenço. *Máscaras - Quando o desenho ganha volume: personagens e auto-retratos*. *IdeaFixa*, 2018. Disponível em: <<http://www.ideafixa.com/posts/as-muitas-cabecas-de-lourenco-mutarelli>>. Acesso em: 10 de out. de 2019.
- ALMEIDA, Joaquim; MUTARELLI, Lourenço. *Máscaras - Quando o desenho ganha volume: personagens e auto-retratos*, 2018. Disponível em: <https://docs.google.com/presentation/d/1HcwinlOcEQAfKibqGYA1vM6DjKHEN6LFKJJNPigfBv8/edit#slide=id.g3ebadfe852_0_40>. Acesso em: 10 de out. de 2019.
- ACCONCI, Vito. *Following Piece* (1969). Disponível em: <http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/following-piece-1969/>. Acesso em: 19 de set. de 2019.
- ASSIS, Diego. Lourenço Mutarelli afirma que vai parar de fazer quadrinhos. *Globo*, 2006. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,AA1288702-7084,00.html>>. Acesso em 11 de out. de 2017.
- ASSIS, Diego. Lourenço Mutarelli, o homem que aprendeu a voar. *Rolling Stone*, 2008. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar/>>. Acesso em 21 de mar. de 2019.
- BALBI, Clara. 'Eu sou a obra', diz Marina Abramovic, que prepara ópera sobre Maria Callas. *Folha de São Paulo*, 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/eu-sou-a-obra-diz-marina-abramovic-que-prepara-opera-sobre-maria-callas.shtml>>. Acesso em: 16 de nov. de 2020.
- BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada. Tradução da CNBB. Segunda edição. São Paulo: Edições Loyola, p. 1193, 2002.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. 3. ed. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BROUWN, Stanley. *Stanley Brouw - This Way Brouwn* (1960 - 1964). *Are.na*. Disponível em: <<https://www.are.na/travess-smalley/stanley-brouwn-this-way-brouwn-1960-1964>>. Acesso em: 24 de set. de 2019.
- CAMPOS, Mateus. A vida de Lourenço Mutarelli depois do antidepressivo. *Globo*, 2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-vida-de-lourenco-mutarelli-depois-do-antidepressivo-1-17729524>>. Acesso em 21 de fev. de 2019.

CÉSAR, Mário. A CAIXA DE AREIA (OU EU ERA DOIS EM MEU QUINTAL). Universo HQ, 2006. Disponível em: <<http://www.universohq.com/reviews/a-caixa-de-areia-ou-eu-era-dois-em-meu-quintal/>>. Acesso em: 11 de jul. de 2020.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Vilma. Múltiplos caminhos. Rascunho, Curitiba – PR, n. 194, p.10, jun. 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. Lourenço Mutarelli. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa401298/lourenco-mutarelli>>. Acesso em: 18 de out. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

FAEDRICH, Anna. O CONCEITO DE AUTOFICÇÃO: DEMARCAÇÕES A PARTIR DA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. UFF – Universidade Federal Fluminense. Niterói – RJ. Itinerários, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

FLORO, Paulo. Mutarelli, apenas um cara normal. *Suplemento Pernambuco*: nº 51. Pernambuco, maio 2010, p. 16 e 17. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/70-perfil/177-mutarelli- apenas-um-cara-normal.html>>. Acesso em: 21 de out. de 2019.

FOIS-BRAGA, Humberto. Projeto Amores Expressos: polêmicas editoriais e a narrativa de viagem nos romances Cordilheira e Do fundo do poço se vê a lua. *Litterata – Revista do Centro de Estudos Hélio Simões (Ilhéus)*, v. 5, n. 1, pp. 120-139, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1009>>. Acesso em: 18 de nov. de 2020.

FREIRE, Marcelino. Os cem menores contos brasileiros do século. São Paulo: Ateliê. 2004.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê editorial, 2009. 376 p. (Artes do Livro: 7)

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Tradução Renato Cohen. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson. Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GUSMAN, Sidney; NARANJO, Marcelo. Lourenço Mutarelli: um artista na acepção da palavra. *Universo HQ*, 2001. Disponível em: <<http://www.universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/>>. Acesso em: 25 de set. de 2019.

HOUAISS. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008. p. 11-30.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 10ª. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LIMA, Felipe Crespo de. *O cruzamento de linguagens e o espaço biográfico na obra de Lourenço Mutarelli*. UERJ. Rio de Janeiro, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. *Diário da catástrofe brasileira II - a pulsão de morte no poder*. Edição Kindle, 3ª versão, 2019. (E-book). Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/Di%C3%A1rio-cat%C3%A1strofe-brasileira-II-puls%C3%A3o-ebook/dp/B07PQNH49D>>. Acesso em: 18 de out. de 2019.

LOPES, Antonio Herculano. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, [s/d.]. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf>. Acesso em: 21 de out. de 2019.

LUIZ, Caio. Esquizofrenia mutarellica. *IdeaFixa*, 2014. Disponível em: <<http://www.ideafixa.com/oldbutgold/esquizofrenia-mutarellica>>. Acesso em: 21 de ago. de 2019.

MARTÍ, Silas. Pioneiro da performance, Chris Burden morre aos 69 em Los Angeles. *Folha de São Paulo*, 2015. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1627244-pioneiro-da-performance-chris-burden-morre-aos-69-em-los-angeles.shtml>>. Acesso em: 25 de abr. de 2020.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. "As faces do duplo na literatura". In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo (org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MENEZES, Thales de. Lourenço Mutarelli publica seu livro favorito, pelo qual sofreu horrores. *Folha de São Paulo*, 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/lourenco-mutarelli-publica-seu-livro-favorito-pelo-qual-sofreu-horrores.shtml>>. Acesso em: 12 de dez. de 2019.

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

MUTARELLI, Lourenço. *Capa Preta*. São Paulo: Comix Zone, 2019.

MUTARELLI, Lourenço. *Desgraçados*. São Paulo: Editora Vidente, 1993.

MUTARELLI, Lourenço. *Diomedes: a trilogia do acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MUTARELLI, Lourenço. Drauzio Entrevista | Lourenço Mutarelli. *Youtube*, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lo7rWcnZFcY>> Acesso em 14 de maio de 2019. Entrevista concedida a Drauzio Varella em outubro de 2015.

MUTARELLI, Lourenço. Estúdio Invertido recebe Lourenço Mutarelli. *Youtube*, 2015b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BkTLxDHhG0U>>. Acesso em: 05 de set. de 2019.

MUTARELLI, Lourenço. *Mundo pet*. São Paulo: Comix Zone, 2020.

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

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

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

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

MUTARELLI, Lourenço. *Over-12*. São Paulo: Comix Zone, 2020.

MUTARELLI, Lourenço. Para além da adaptação: diálogos entre quadrinhos e outras formas de expressão artística. *Youtube*, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=81CufJ_Ty74>. Acesso em: 31 de jul. 2019. Palestra gravada em abril de 2015, no Itaú Cultural, no evento *Quartas ao cubo*, em São Paulo/SP.

MUTARELLI, Lourenço. *Réquiem*. Porto Alegre: Edições Tonto, 1998.

NASCIMENTO, Carla. "Transubstanciação" faz dez anos e 2ª edição é lançada na Bienal. *Folha de São Paulo*, 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13632.shtml>>. Acesso em: 21 de mar. de 2019.

OLIVEIRA, Ana Paula de Paula L. de. O Problema da Identidade de Uma Divindade Asteca: Xipe Totec. *Numen: revista de estudos e pesquisa da religião*, Juiz de Fora, 2001, v. 4, n. 2, p. 113-152. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/numen/article/view/21699>>. Acesso em 20 de jan. de 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

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*. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em

<http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2008/ppgte_dissertacao_242_2008.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2017.

PAZ, Liber. Os quadrinhos de Lourenço Mutarelli, por Liber Paz. *Itiban*, 2015. Disponível em: <<https://itibancomics.wordpress.com/2015/10/15/os-quadrinhos-de-lourenco-mutarelli-por-liber-paz/>>. Acesso em: 09 de out. 2017.

RAMOS, Nuno. Minuano (diário de um trabalho). In: *Ensaio geral*. São Paulo: Globo, 2007, p. 222.

REIS, Fernanda. As mil faces de Lourenço Mutarelli. *Risca Faca*, 2015. Disponível em: <<http://riscafaca.com.br/perfil/as-mil-faces-de-lourenco-mutarelli/>>. Acesso em: 19 de jun. de 2019.

RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Org.) *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, pp. 9-23.

RIBEIRO, Renato Janine. As múltiplas facetas da arte performativa de Marina Abramovic. IEA/USP. Entrevista a Flávia Dourado, em 07/11/2014. Disponível em: <<http://iea.usp.br/noticias/marina-abramovic>> Acesso em: 24 abr. 2020.

ROCHA, Polyanna Morgana Duarte de Oliveira. *Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção*. Universidade de Brasília, 2014.

ROCHA, Susana. Pressentimentos de morte na Performance contemporânea: queda, risco e violência. In: *O Chiado da dramaturgia e da performance*. Faculdade de Belas Artes. CIEBA - Lisboa, 2014, p. 192-209. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/11026?locale=en>>. Acesso em: 24 de abr. de 2020.

SAMPAIO, Camila Pedral; PASTORE, Jassanan Amoroso Dias; ROSSI, Cláudio. A estranha arte de produzir efeito sem causa. *IDE – psicanálise e cultura*, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200026>. Acesso em: 17 de set. de 2019.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance?. *O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética*. Tradução Dandara. Rio de Janeiro, Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Alvaro Costa e. O Rosa encarnado. *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/alvaro-costa-e-silva/2019/02/o-rosa-encarnado.shtml>>. Acesso em: 16 de nov. de 2020.

SILVA, Flaviano Souza. Ator ou Performer? Cena em Movimento (N. 4). UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre – RS, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/28784>>. Acesso em: 23 de set. de 2019.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgámesh. Tradução do acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SIVIERO, Maria Vitória Laurindo. O Discurso da Performance Art: estudo semiótico dos regimes de manifestação da arte performática. Universidade de São Paulo (FFLCH), São Paulo, 2016.

SOBOTA, Guilherme. Exposição retoma o trabalho do Lourenço Mutarelli artista visual. *Estadão*, 2018. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,exposicao-retoma-o-trabalho-do-lourenco-mutarelli-artista-visual,70002605405>>. Acesso em: 02 de jul. de 2019.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUZA, Renata P. Recortes de um projeto de docência: possíveis (re)leituras do mito do duplo na literatura. UFRGS, 2011.

TIBET, David. David Tibet discusses INVOCATION OF HALLUCINATORY MOUNTAIN (Some Gnostic Cartoons) #1. *Youtube*, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t7uFFF51uqk>>. Acesso em: 07 de dez. 2017.

TIBET, David. David Tibet discusses INVOCATION OF HALLUCINATORY MOUNTAIN (Some Gnostic Cartoons) #2. *Youtube*, 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-vztk9fqGng>>. Acesso em: 07 de dez. 2017.

VIANA, Rodolfo. Lourenço Mutarelli subverte a própria identidade em novo livro. *Folha de São Paulo*, 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/10/1692256-lourenco-mutarelli-subverte-a-propria-identidade-em-novo-livro.shtml>>. Acesso em: 12 de dez. de 2019.

YÉPEZ, Heriberto. Escrever no século 21. *Sibila*, 2015. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/escrever-no-seculo-21/11986>>. Acesso em: 21 de out. de 2017.