



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

LOURENÇO MUTARELLI, A IMAGEM E A PALAVRA:
CONCEPÇÕES PÓS-AUTÔNOMAS SOBRE QUADRINHOS E
LITERATURA

ARTHUR DIAS DE SOUZA

São Carlos/ SP

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

LOURENÇO MUTARELLI, A IMAGEM E A PALAVRA:
CONCEPÇÕES PÓS-AUTÔNOMAS SOBRE QUADRINHOS E
LITERATURA

ARTHUR DIAS DE SOUZA

Bolsista: CAPES 07/2016 - 02/2017

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, Linguagens e Meios.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

São Carlos/ SP
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Arthur Dias de Souza, realizada em 19/04/2018:

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCar

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares
UFU

Profa. Dra. Juliana Santini
UNESP

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão da bolsa de financiamento de 8 meses, que possibilitou a minha dedicação exclusiva durante um período produtivo para a pesquisa.

Aos integrantes da banca, professores Juliana Santini e Leonardo Francisco Soares que, além de aceitarem o convite de avaliar este trabalho, me incentivaram desde o primeiro contato com o texto, apresentando suas sugestões e contribuindo de forma essencial para a pesquisa.

Em especial, à professora Rejane Rocha, pela orientação, pela amizade, pelo acolhimento de ideias e pelo debate aberto, que há alguns anos tem me incentivado a continuar descobrindo os caminhos do literário.

Ao grupo de pesquisa Literatura e Tempo Presente, pelas leituras e momentos de criatividade compartilhada, que dificilmente se desenvolvem da mesma maneira quando estamos sozinhos.

Aos demais professores do PPGLit, em especial à professora Luciana Salazar Salgado, pelas sugestões de leitura e pela aprendizagem durante a disciplina “Literatura e Mercado Editorial”.

Aos amigos que tenho feito na Casa do Pinhal, pelo companheirismo diário e trabalho pela preservação e compartilhamento da memória.

Aos amigos, Matteus Melo, Fabrício Urbaneja e Alex Córdova com quem compartilhei a casa e a vida em Campinas e aprendi que é possível fazer novos irmãos. Aos amigos Gabriel Capistrano e Caio Kellerman por momentos que dificilmente viverei novamente.

Aos amigos Rafael Borges, Douglas Graciano, Gustavo Primo, Hélio Pajeú, Carla Laureto, Mateus Paludetti, Brunno Felipe Simão pelos momentos de alegria e por tornarem a vida mais leve.

Ao amigo José Guilherme, pela alegria contagiante e pela amizade única.

À minha mãe, que me ensinou que a vida é quase sempre arte, meu maior exemplo de amor. Aos meus irmãos, Gustavo e Lucas, por quem eu tenho um carinho inexplicável e infinito. À minha prima/irmã, Gabriela de Souza, por quem eu tenho uma admiração gigante. À memória da minha tia que me chamava de Tuquinha.

Ao meu pai, que me ensinou a ter paciência e a amar acima de tudo. A vovó Neyde, ao vovô Joel, a vovó Zezé e ao vovô Zacheu, que ajudaram a inventar minha identidade.

À Natália, pela amizade incondicional, por lutar pela vida junto e me ensinar que é possível aprender sempre. Aos seus pais, Angela e Edward, que hoje são meus também e me ensinaram um mundo novo.

Quem procura delimitar em sua singularidade o ser da coisa literária esbarra em primeiro lugar na opacidade de um nome. A palavra literatura parece, realmente, dotada de notável capacidade de apagar as operações que a constituíram como objeto teórico. Historicamente, a noção se impôs como por surpresa num deslizamento de sentido, ínfimo o bastante em sua operação para que alguns possam simplesmente tê-lo ignorado, radical o bastante em seus efeitos para que outros possam ter feito da literatura um sacerdócio ou uma nova nobreza. (RANCIÈRE, 1995, p. 25)

RESUMO

Tendo em vista a ausência de conceitos universalizantes capazes de avaliar as transformações no campo artístico no período contemporâneo, esta pesquisa propõe formas de desenvolver o trabalho crítico por meio de um quadro teórico e metodológico que privilegia a descrição das produções artísticas para aproximação do fato estético (CANCLINI, 2016a). O objetivo geral desta pesquisa é decantar das problematizações da história em quadrinhos de Lourenço Mutarelli, intitulada *A caixa de areia: ou eu era dois em meu quintal* (2006), uma concepção de fazer artístico que permita o desenvolvimento de um instrumental de análise para o romance do mesmo autor, *O natimorto: um musical silencioso* (2009). Assim, pretende-se elaborar uma metodologia para apresentar o processo de constituição das produções de Mutarelli a partir de seu próprio fazer artístico, compreendendo como se estrutura o processo de formalização problemático desse artista, conceito proposto por Flora Sússekind (2013) para a análise da articulação de elementos verbais e não verbais na composição do texto literário. A partir do que a crítica identifica como um registro plástico suposto (SÚSSEKIND, 2013) presente no romance *O natimorto*, estabeleço caminhos de investigação para pensar as problematizações dos limites e fronteiras que desestabilizam a autonomia do campo artístico e a separação entre as diferentes artes. Para tanto, baseio-me na concepção de Jacques Rancière (2005) de partilha do sensível, de modo a investigar as relações entre a palavra e a imagem no interior do que o filósofo compreende como os regimes de identificação das artes. No período contemporâneo, está em funcionamento o regime estético das artes, responsável por uma desierarquização das relações entre a palavra e a imagem, entre a literatura e as outras artes. Nesse sentido, a noção de Florencia Garramuño (2014) de uma literatura entendida como um campo literário e crítico expandido, em que se entrecruzam meios e suportes diversos, auxilia esta pesquisa a pensar como o literário pode se configurar no cenário brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; História em Quadrinhos; Partilha do Sensível; Lourenço Mutarelli.

ABSTRACT

Considering the absence of universalizing concepts capable of evaluating the transformations in the artistic field in the contemporary period, this research proposes ways of developing critical work through a theoretical and methodological framework that privileges the description of artistic productions to approximate the aesthetic fact (CANCLINI, 2016a). The general objective of this research is to decant from the problematizations of the comic book of Lourenço Mutarelli, entitled *A caixa de areia: ou eu era dois em meu quintal* (2006), a conception of artistic making that allows the development of an instrument of analysis for the novel by the same author, *O natimorto: um musical silencioso* (2009). Thus, it is intended to elaborate a methodology to present the process of constitution of Mutarelli's productions from his own artistic work, understanding how the process of problematic formalization of this artist is structured, a concept proposed by Flora Süssekind (2013) for the analysis of articulation of verbal and nonverbal elements in the composition of the literary text. From what critics identify as a supposed plastic record (SÜSSEKIND, 2013) present in the novel *O natimorto*, I establish research paths to think about the problematizations of limits and boundaries that destabilize the autonomy of the artistic field and the separation of the different arts. To do so, I base myself on Jacques Rancière's (2005) conception of distribution of the sensible, in order to investigate the relations between word and image within what the philosopher understands as the regimes of identification of the arts. In the contemporary period, the aesthetic regime of the arts is in operation, responsible for a disarray of the relations between word and image, between literature and other arts. In this sense, Florencia Garramuño's notion of a literature understood as an expanded literary and critical field, in which different formats and medias are intertwined, helps this research on how the literary can be configured in the contemporary Brazilian scenario.

Keywords: Contemporary Brazilian Literature; Comic; The Distribution of the Sensible; Lourenço Mutarelli.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Capa da História em quadrinhos A caixa de areia	14
Figura 2 (MUTARELLI, 2006, p. 3)	15
Figura 3 (MUTARELLI, 2006, p. 7)	17
Figura 4 (MUTARELLI, 2006, p. 17).....	17
Figura 5 (MUTARELLI, 2006, p. 21)	18
Figura 6 (MUTARELLI, 2006, p. 23)	18
Figura 7 Detalhes do rosto dos personagens Carltons e Kleiton em diferentes páginas do Capítulo 1 de A caixa de areia.....	19
Figura 8 (MUTARELLI, 2006, p. 53)	20
Figura 9 (MUTARELLI, 2006, p. 42)	27
Figura 10 (MUTARELLI, 2006, p. 98)	27
Figura 11 (MUTARELLI, 2006, P. 62).....	28
Figura 12 Las Meninas - Velázquez. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez)	30
Figura 13 (MUTARELLI, 2006, p. 117)	38
Figura 14 (MUTARELLI, 2006, p. 83)	40
Figura 15 (MUTARELLI, 2006, p. 143)	44
Figura 16 (MUTARELLI, 2006, p. 144)	44
Figura 17 (MUTARELLI, 2006, p. 73)	46
Figura 18 (MUTARELLI, 2006, p. 74)	47
Figura 19 (MUTARELLI, 2006, p. 86)	53
Figura 20 (MUTARELLI, 2006, p. 104)	55
Figura 21 (MUTARELLI, 2006, p. 105)	55
Figura 22 Capa do romance O natimorto – Companhia das Letras, 2009.....	59

Figura 23 (MUTARELLI, 2009, p. 4).....	59
Figura 24 Uma das imagens que passou a ter presença obrigatória nos maços de cigarro brasileiros a partir da Resolução RDC 104, de 31 de maio de 2001, do Ministério da Saúde. Fonte: http://www.anvisa.gov.br	78
Figura 25 (MUTARELLI, 2006, p. 15).....	93
Figura 26 (MUTARELLI, 2006, p. 17).....	93
Figura 27 (MUTARELLI, 2006, p. 37).....	94
Figura 28 (MUTARELLI, 2006, p. 57).....	94
Figura 29 (MCCLOUD, 1995, p. 8).....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1. O FAZER ARTÍSTICO DE LOURENÇO MUTARELLI	13
1.1 1ª Realidade limite do quadrinho	18
1.2 2ª Realidade limite do quadrinho	26
1.3 O fazer artístico e as potencialidades do regime estético	36
1.4 A Decantação como Metodologia.....	40
1.4.1 1ª Categoria: a manifestação artística iminente	43
1.4.2 2ª Categoria: o pensamento estranho a si mesmo	51
CAPÍTULO 2. UM MUSICAL SILENCIOSO	57
2.1 O registro verbal e as categorias de análise	62
2.2 O processo de formalização problemático	67
2.3 O registro plástico na constituição do romance	75
CAPÍTULO 3. O MEDIUM E AS MEDIAÇÕES: ENTRE QUADRINHOS E LITERATURA	85
3.1 O medium nos quadrinhos e no romance.....	89
3.2 O conceito de medium	96
3.3 As mediações: autonomias táticas	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

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

O AGENTE – Somos contemporâneos.

A VOZ – Contemporâneos?

O AGENTE – É isso que somos, nada mais que isso. Pode ficar tranquila, não quero nada mais de você além de sua contemporaneidade.

(MUTARELLI, 2009, p. 81)

Esta pesquisa de mestrado procura evidenciar alguns aspectos das constatações teórico-críticas sobre as transformações ocorridas no campo artístico nas últimas décadas, na medida em que os artistas apostariam cada vez mais em um trabalho que questiona os limites de suas capacidades criativas, em relação aos materiais e aos gêneros artísticos utilizados na elaboração de seus produtos. Desse modo, o objetivo desta dissertação é estabelecer um quadro teórico e metodológico capaz de investigar duas produções do artista contemporâneo Lourenço Mutarelli: uma história em quadrinhos intitulada *A caixa de areia: ou eu era dois em meu quintal* (2006) e um romance intitulado *O natimorto: um musical silencioso* (2004, 2009). Para tanto, um dos trabalhos desenvolvidos por esta pesquisa é avaliar as relações entre a palavra e a imagem nas duas produções, bem como o modo como Mutarelli representa e projeta a si mesmo no processo de seu fazer artístico.

A trajetória do artista Lourenço Mutarelli inicia-se nos anos 80, com a produção de histórias em quadrinhos para *fanzines* e publicações *undergrounds*. Após a publicação de seu primeiro álbum, *Transsubstanciação* (1991), Mutarelli passa a produzir outros álbuns de forma mais regular, experimentando cada vez mais em relação aos temas e formas de seus quadrinhos, caracterizando um estilo próprio que passa a ser reconhecido pelos seus leitores. No ano de 2002, Mutarelli escreve o seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, de modo que nos anos seguintes publica outros dois romances em sequência: *O natimorto* (2004) e *Jesus Kid* (2004). Nesse período, após a versão fílmica de *O cheiro do ralo*, o artista passa a ser conhecido por um público cada vez maior. Esse processo está em consonância com o período em que Mutarelli publica *A caixa de areia*, em 2006, após um período de cinco anos sem publicar quadrinhos. Para este momento inicial da pesquisa, vale ressaltar que Lourenço Mutarelli ao longo dos anos foi se construindo como um artista múltiplo: autor, desenhista e ator; tanto no mundo dos quadrinhos, quanto na literatura, no teatro e no cinema. Essa gama de expressões artísticas constituem não apenas a trajetória de Mutarelli, mas está presente nas inovações formais de suas produções que mesclam gêneros e materiais artísticos diversos.

Na história em quadrinhos *A caixa de areia*, o artista Lourenço Mutarelli utiliza o registro verbal e o registro plástico do quadrinho para elaborar uma reflexão sobre como se constitui a sua criação artística, explorando os limites e o modo como se fundamenta sua prática enquanto artista. A partir dessa constatação, esta pesquisa utiliza o quadrinho como uma criação exemplar, uma chave de leitura, para a investigação do romance do mesmo autor, *O natimorto*. Dessa forma, o objetivo principal se desdobra em um trabalho metodológico de criação de categorias e ferramentas críticas, a partir da história em quadrinhos, que nos permitam compreender aspectos fundamentais do romance. Isto porque me baseio na hipótese de que o literário pode ser compreendido para além de um campo fechado e isolado em si mesmo, propondo que o trabalho com a imagem realizado por Mutarelli nos quadrinhos pode ser essencial para avaliar a sua prática como romancista, na qual estão ausentes os desenhos e o trabalho gráfico-plástico encontrado nos quadrinhos.

Nesse contexto, a partir de meus objetivos e hipóteses iniciais, o primeiro elemento a ser discutido sobre a escolha do tema desta pesquisa é de que maneira lidar com o fato de as produções serem consideradas como propriamente “recentes”. O termo comumente utilizado para a demarcação temporal das práticas artísticas desenvolvidas no final do século XX e início do XXI é “contemporâneo”. Dessa forma, esta introdução prepara a discussão para a elaboração conceitual sobre as produções e as demarcações temporais teórico-críticas de circulação dos produtos artísticos. Isso porque o termo contemporâneo, assim como outros que o antecedem, como moderno/modernidade/modernismo, pós-moderno/pós-modernidade/pós-modernismo, não deve ser aceito sem levar em consideração as problematizações atreladas às suas fundamentações teóricas.

Ao estudar as produções contemporâneas, geralmente é possível propor mais de um ponto de vista para a investigação das práticas desenvolvidas pelos artistas que tem ganhado projeção nas últimas décadas. Um dos pontos de vista é aquele que investiga o desenvolvimento das práticas artísticas como uma característica própria de seu tempo, de sua época. Isso pode envolver o modo como o/a artista lida com as formalizações materiais e o processo de inscrição de suas manifestações artísticas, bem como a maneira como propõe as relações entre a sua vida e o campo das práticas que podem ser entendidas ou não como artísticas, nos âmbitos estético, político e midiático. A noção de “formalização material” procura lidar com os questionamentos acerca da materialidade da criação artística e, mais especificamente, da criação literária. Ao se levar em

consideração a constituição material no processo de criação artística, deixa-se de naturalizar o material que seria próprio a cada arte ou gênero artístico. Muitas vezes, as características materiais são deixadas de lado nas análises críticas ou, até mesmo são tomadas praticamente como elemento essencial de determinada arte. Pode-se pensar, por exemplo, em todos os elementos simbólicos que a materialidade do livro impresso representa por meio do formato códice, do tipo de papel que é escolhido para a impressão, das fontes digitadas que são escolhidas para a fruição da narrativa e muitos outros elementos possíveis que ajudam a constituir o que se compreende por livro. Ao mesmo tempo, vale ressaltar como esses elementos não são levados em consideração em algumas investigações críticas ou são tomados como a única forma genuína de apresentação do literário.

De qualquer maneira, na medida em que se leva em consideração o processo que chamo de “formalização material”, passa-se a analisar a criação artística não mais apenas como a constituição de objetos fixos e bem delimitados. A noção de materialidade está aliada, nesta dissertação, às concepções de sensível, de Jacques Rancière (2005) e de “processo de formalização problemático”, de Flora Süssekind (2013). A pergunta a ser feita para lidar com os questionamentos provenientes desses/as produtores/as é saber se a forma e os materiais utilizados em seus trabalhos demarcam elementos propriamente contemporâneos para a teoria e para a crítica, ou seja, que passariam a ser necessariamente diferentes de como o olhar crítico era desenvolvido em períodos anteriores.

Por outro lado, há um segundo movimento que compreendo como parte constitutiva das pesquisas que se dizem contemporâneas, a saber, aquele que considera “recente”, contemporâneo, a forma de olhar para produções que podem ser anteriores ao período histórico da segunda metade do século XX e início do XXI. Essas pesquisas podem buscar produções que, ao longo de toda a história, estejam relacionadas com uma forma contemporânea de ver o mundo, tendo de repensar as bases teóricas para essa crítica.

Um trabalho filosófico que pensa essas relações e tem se tornado um dos principais pontos de referência para a discussão sobre o contemporâneo é o texto de Giorgio Agamben (2009) intitulado “O que é o contemporâneo”. Ao discutir uma proposição teórica para o que seja o contemporâneo, o filósofo Giorgio Agamben (2009) apresenta os termos em que se pode orientar o teórico que procure pensar a relação de um filósofo, de um artista ou de uma produção com o seu tempo presente. Mais do que limitar-se a uma proposição metodológica engessada, o texto de Agamben (2009)

investiga, por meio de breves teses, um modo sincrônico de se encarar o presente, abrindo-se para relações com o passado. Isto se desenvolve pelo fato de haver uma forma de agir que parece permitir a um artista posicionar-se frente tanto ao seu próprio tempo quanto a períodos passados como um contemporâneo. Veja como Agamben (2009, pp. 62, 63) define o contemporâneo abordando essa atitude em relação ao tempo:

(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

Vale reforçar que este modo de ver, inclusive fisiológico segundo a análise de Agamben (2009) acerca das *off-cells* presentes na periferia da retina a escuridão de seu próprio tempo, pode estar presente tanto nas produções artísticas quanto na visão crítica que se volta para elas. Segundo o pesquisador brasileiro Ricardo Barberena (2015), é possível enxergar nesta postura uma busca pela diferença cultural, pelas margens e pela periferia que ajuda a repensar o cânone literário. De qualquer forma, essa postura é apresentada pelo pesquisador como uma maneira de possibilitar à crítica literária uma visão interdisciplinar, baseada em um movimento classificado como “contrabandos epistemológicos” (BARBERENA, 2015, p. 80). Apesar de abrir caminhos, o texto de Agamben (2009) não pretende ser operacional, como geralmente ocorre com os trabalhos filosóficos que se voltam para os movimentos históricos. Entretanto, é possível começar a distinguir essas possibilidades pensadas para o contemporâneo das categorias temporais de moderno e pós-moderno.

Nesta pesquisa de mestrado, procuro problematizar as categorias de análise provenientes da modernidade, na medida em que ao longo dos três capítulos que se seguem propomos formas de pensar o campo literário que questionam os limites desse próprio campo. Desse modo, levo em consideração tanto os elementos que problematizam as características da prática e das produções artísticas que seriam próprias do período contemporâneo, quanto a elaboração de uma visão crítica que se propõe a investigar a arte aberta aos contrabandos epistemológicos. Para o antropólogo da cultura Nestor García Canclini (2016a, p. 23), em seu trabalho *A sociedade sem relato*, em um texto que oscila entre as dificuldades de categorização teórico-crítica e as problemáticas suscitadas pela prática artística.

Os artistas, que tanto batalham desde o século XIX por sua autonomia, quase nunca se deram bem com as fronteiras. Entretanto, o que se entendia por fronteiras mudou. Desde Marcel-Duchamp até o final do século XX, a transgressão foi uma constante na prática artística. Os meios de praticá-la, de certa forma, contribuíram para reforçar a diferença. A história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam.

A relação presente neste trecho entre os conceitos de autonomia e fronteira são tênues de serem analisadas, até mesmo pelo fato de fazerem parte da introdução do livro de Canclini (2016a), que procura enfrentar questões amplas das transformações históricas entre a arte e as categorias das ciências sociais que procuram entendê-las. Em um trecho que mais apresenta discussões do que define conceitos, nota-se que o autor está preocupado em mostrar como a autonomia do campo artístico, conceito consagrado pela teoria literária e artística que procura compreender as transformações do final do século XIX para o XX, se apresenta mais complexa do que pode transparecer. A argumentação de Canclini (2016) está justamente na possibilidade de mostrar um processo paradoxal de práticas que tiveram de extrapolar as barreiras pré-concebidas para a arte de forma a encontrar uma autonomia para os seus produtores. Por outro lado, conforme essa autonomia do campo artístico é estabelecida na conquista de um material próprio, a própria concepção do que sejam as fronteiras muda, na medida em que a tensão entre transgredir ou não esses limites se torna parte constituinte da discussão sobre a arte contemporânea.

Os apontamentos acima podem ser melhor explicitados a partir de uma das fundamentações de Canclini (2016a), um filósofo que também está preocupado com o problema das fronteiras. O que está por trás da discussão acerca das fronteiras e da autonomia do campo artístico é a própria noção de modernidade que parece organizar um pensamento próprio da prática artística em relação à diferença com outras práticas sociais. Dessa forma, esta pesquisa procura elaborar uma maneira de entender as produções artísticas como parte de um regime de funcionamento que não está limitado à categoria de modernidade. De acordo com os “contrabandos epistemológicos” (BARBERENA, 2015), a filosofia nos auxilia no estabelecimento dos conceitos necessários para pensar a arte para além de um campo fechado e autônomo. Isto porque, para Jacques Rancière (2005, p. 36), a noção de modernidade mais confunde do que auxilia a pensar o funcionamento das práticas artísticas, uma vez que o trabalho desempenhado pelos artistas desde o século XIX não se configura apenas como “decisões de ruptura artística”

em relação ao passado. Não se trata apenas da configuração de um material próprio à arte, nem de seu espaço, mas também não se restringe em uma busca por decisões para um destino da humanidade que seria dado pelas formas artísticas – movimentos que, segundo Rancière (2005), estariam atrelados ao conceito de modernidade. O material desenvolvido pelas práticas artísticas contemporâneas não define de antemão uma arte antirrepresentativa, não figurada e voltada apenas para si mesma, assim como o encontro com um pensamento próprio ao campo artístico não permite, de saída, a busca por formas de comunidade a serem implementadas por aquilo que historicamente se estabeleceu como vanguardas artísticas.

Ao investigar de forma retrospectiva a configuração estético-filosófica do final do século XVIII, atrelando as modificações provocadas pela estética kantiana e pelo idealismo alemão, bem como as produções do realismo do século XI, Rancière (2005) compreende a existência de um novo regime de funcionamento para as artes, chamado regime estético, em oposição à noção de modernidade. Dessa forma, as teorias histórico-filosóficas em que esta pesquisa se baseia permitem uma visão crítica aberta para os contrabandos epistemológicos, de modo que procuro investigar o processo de constituição dos objetos a partir de um campo literário expandido (GARRAMUÑO, 2014). Ao mesmo tempo, não se trata de um olhar que busca constranger a prática artística em categorias teóricas. É preciso perceber a singularidade de cada obra, na medida em que a teoria literária baseada em um campo fechado em si mesmo não permite a emergência de elementos próprios ao período contemporâneo, à escuridão do tempo presente.

Ao elaborar um panorama para lidar com essas questões relativas à produção brasileira contemporânea, a crítica Flora Süssekind (2013) estabelece a noção de formas corais para lidar tanto com a relação que estas manifestações propõem com outras artes quanto com seus deslocamentos na proposição de sentidos coletivos para a arte.

Nesse sentido, as formas corais, muitas delas propositadamente desfocadas, muitas envolvendo múltiplas formas de refiguração material (não adaptações) ou uma suspensão propositada da formalização, criam um problema para esforços de encaixe crítico imediatos e sem ajuizamento (pois a alocação das obras só prescinde de análise se as ‘gavetas’ de armazenamento se mostrarem inalteráveis), para compreensões restritivas de literatura que parecem não ir além de oposições binárias sistêmicas como as que opõem ficção e testemunho, sequencialidade e fragmentação, construtivo e expressivo, e assim por diante. (SÜSSEKIND, 2013)

Do mesmo modo que as manifestações artísticas problematizam as categorias da teoria da literatura, é preciso levar em consideração que não é somente o literário que enfrenta as transformações teóricas do período contemporâneo. A desestabilização das fronteiras e dos limites disciplinares da filosofia, da estética, das ciências sociais, da antropologia e da ciência também são relevantes no estudo da arte contemporânea. Entretanto, não se trata de uma desestabilização generalizada que inutilizaria todas as ferramentas de pesquisa desenvolvidas ao longo da história. Pelo contrário, para Canclini (2016a, p. 53) é preciso levar em consideração a existência de “saberes e estratégias metodológicas que continuam sendo úteis”, de modo que se trata de encontrar marcos analíticos em meio a um giro “transdisciplinar, intermedial e globalizado”.

Outro antropólogo que analisa a relação dessa falência disciplinar é Bruno Latour (2013), na medida em que procura mostrar como a própria constituição da noção de modernidade é baseada historicamente no estabelecimento de categorias que necessitavam da existência das exceções para a sua cristalização. Nesse sentido, nota-se uma descrição exemplar dessa relação entre as categorias e a análise de objetos que se baseia em uma noção de moderno, de modo que é possível compreender a tese de Latour (2013, p. 54) dada de antemão no título de seu longo ensaio, *Jamais fomos modernos*:

Digamos então que os modernos quebraram. Sua Constituição podia absorver alguns contraexemplos, algumas exceções, até mesmo alimentava-se disto; mas torna-se impotente quando as exceções proliferam, quando o terceiro estado das coisas e o terceiro mundo se misturam para invadir em massa todas as suas assembleias. Como Michel Serres, chamo estes híbridos de quase-objetos, porque não ocupam nem a posição de objetos que a Constituição prevê para eles, nem a de sujeitos, e porque é impossível encurralar todos eles na posição mediana que os tornaria uma simples mistura de coisa natural e símbolo social.

A problematização dos conceitos de sujeito e objeto, próprios à constituição moderna, explicita de que maneira não é apenas o campo literário que está em constante debate com uma noção de crítica fundada na mediação entre categorias binárias de análise. Para lidar com este cenário, a base antropológica de Canclini (2016a) permite um caminho que é o adotado no estabelecimento da metodologia desta pesquisa. A saber, a investigação dos contornos do que possa ser considerado o fato estético, o elemento que a teoria da arte busca encontrar para definir quando é possível dizer que há arte e quando uma produção não é artística. Para Canclini (2016a, p. 44), diferente do proposto pelas estéticas filosóficas e pela semiótica, que se perguntam, respectivamente, “o que é arte”

e “o que a arte diz e de que estamos falando quando falamos de arte”, “Segundo a terceira perspectiva, a antropológica, para definir a arte é necessário observar o comportamento dos artistas e ficar atento a como eles o representam.”.

O caminho metodológico traçado por esta dissertação de mestrado, além de utilizar as discussões teóricas das estéticas filosóficas, procura realizar as discussões a partir de como o artista Lourenço Mutarelli representa a sua própria prática artística. Tendo em vista as problematizações que venho apresentando acerca de categorias universalizantes, nos propomos a realizar uma descrição do quadrinho de Lourenço Mutarelli para elaborar um instrumental de análise a ser utilizado para investigar o romance do mesmo autor. Esse é o percurso proposto para lidar com as problemáticas da autonomia das disciplinas científicas, estabelecendo o próprio autor como elemento de entendimento das suas criações. Desse modo, em relação aos artistas, sustento que

(...) talvez seu interesse maior resida no fato de que aquilo que comporta conhecimento em suas obras exige modificar a noção de ciência e os métodos com os quais procuramos conhecer. Estamos longe da arte como caminho do saber oposto à racionalidade científica ou como ilustração de ideias políticas ou filosóficas. Os artistas apresentam-se como pesquisadores e pensadores que desafiam, em seus trabalhos, os consensos antropológicos e filosóficos sobre as ordens sociais, sobre as redes de comunicação ou os vínculos entre indivíduos e seus modos de se agrupar. (CANCLINI, 2016a, p. 50)

Para poder investigar o trabalho artístico de Mutarelli enquanto um pesquisador e pensador que elabora por meio de suas produções um modo singular da prática artística, inclusive com a utilização de filósofos como Platão e Schopenhauer, esta pesquisa procura realizar uma descrição dos elementos constituintes de seu quadrinho. Trata-se de pensar ao longo dos capítulos como os conceitos filosóficos são utilizados como material do trabalho artístico, de formalização e uso da metáfora, como uma maneira de refletir acerca do caráter da prática artística.

Da mesma maneira que propõe a investigação de como os artistas representam o seu comportamento enquanto criadores, Canclini (2016a) fornece ferramentas produtivas para como uma pesquisa pode elaborar um caminho que, mais do que explicar os objetos, procura descrevê-los, repensando como geralmente se faz as mesmas perguntas para esses objetos. A descrição da constituição dos objetos é uma alternativa para as pesquisas que procuram trabalhar de modo imediato com a associação entre as criações e o estabelecimento de seus contextos. Dessa forma, não pretendo partir de concepções próprias do que seria a arte no período contemporâneo para começar as elucidações sobre

a prática artística de Lourenço Mutarelli, nem mesmo utilizar o artista como um único caminho para explicitar características essenciais da prática artística contemporânea. Interessa-me realizar uma descrição das produções de Mutarelli para repensar os limites do que seja a prática artística, como ela é representada pelo seu produtor e de que modo esse trabalho repensa as categorias do que seja a arte e como ela se relaciona com outras práticas no período contemporâneo.

Em uma conversa entre um orientador e um pesquisador, Canclini (2016b) apresenta um caminho que poderia auxiliar as pesquisas acadêmicas no momento de escolher um quadro teórico. Para o orientador, não se trata de escolher apenas uma teoria, mas aproveitar os contrastes entre aquilo que elas não podem explicar e uma descrição do objeto. Tendo em vista a falência da autonomia das disciplinas, juntamente com a necessidade de não abandonar a produtividade de alguns saberes e categorias dessas disciplinas, esse movimento metodológico da descrição pode ser produtivo para encontrar, a partir do processo de constituição do objeto, as perguntas e os quadros teóricos a serem utilizados.

- (...) A moldura, ou o contexto, é exatamente a soma dos fatores que não incidem nos dados, algo que todos sabemos sobre as molduras. Se eu fosse você, abster-me-ia completamente das molduras. Simplesmente descreva o estado das coisas em questão.

- “Simplesmente descreva.” Desculpe perguntar, mas não é muito ingênuo isso? Não é o tipo de empirismo ou realismo contra o qual já nos alertaram? Pensei que seu raciocínio fosse...é...mais sofisticado.

- Porque você acha que é fácil descrever? Deve estar se confundindo, suponho, com sequências de clichês. Para cada cem livros de comentários e argumentos, há só um de descrição. Descrever, estar atento ao estado concreto de coisas, encontrar a única forma adequada de descrever uma situação dada sempre foi incrivelmente difícil para mim. (CANCLINI, 2016b, p. 122)

Ao invés de utilizar as categorias de análise e argumentação baseados na separação moderna entre sujeito e objeto, na mediação entre quase-objetos que se alimentam das exceções do encaixe crítico imediato, realizo uma descrição do “processo de formalização problemático” (SÜSSEKIND, 2013) de Lourenço Mutarelli tendo em vista esse contexto pós-autônomo das artes e das disciplinas teórico-críticas. O funcionamento do regime estético de Jacques Rancière (2005), ao invés de fornecer categorias de análise prévias, permite uma elaboração complexa da relação entre os materiais e meios das produções artísticas e as maneiras em que podem ser recebidos. Isso porque o funcionamento da arte no regime estético se caracteriza por desfazer o laço

representativo existente entre as intenções de um artista e o agenciamento de ações que causariam afetos esperados de antemão nos espectadores. Essa possibilidade atrelada à utilização de materiais, elementos e caracteres antes considerados não-artísticos, ou melhor, como excluídos da dignidade da economia da criação artística, abre um espaço crítico imenso para os responsáveis por descrever a constituição da prática artística contemporânea e as suas formas de olhar para a escuridão do presente e de outros tempos.

No regime estético das artes há esse desacordo entre as formas sensíveis produzidas em/por uma produção e os modos como devem afetar o público, seus espectadores, chamada por Rancière (2012a) e aceita por Canclini (2016a) como a capacidade de gerar dissenso. Se tenho isto em mente, e procuro descrever as obras contemporâneas dessa maneira, como achar o fio da meada que seja mais relevante para uma descrição realizada pelo crítico? O que quero dizer é: qual se torna o papel do crítico, em meio a tantos caminhos que podem ser estabelecidos entre o público e as formas sensíveis/materiais das manifestações artísticas? Se pudesse arriscar da maneira mais segura e por meio dos próprios passos de Jacques Rancière (2012a), eu diria que trata-se de um processo de tradução que não pode ser “explicadora”, uma vez que não há nada que revelar que esteja oculto, ou que explicar que seja inacessível para o espectador.

O capítulo 1 apresenta uma descrição da história em quadrinhos *A caixa de areia*, explicitando o modo como Mutarelli pensa o seu fazer artístico e elaborando os contrastes necessários entre as possibilidades e limites do uso do registro plástico e do registro verbal no período contemporâneo. Desta forma, as três primeiras sessões desse capítulo realizam descrições iniciais do quadrinho, contrastando-as com análises acerca da relação entre a palavra e a imagem elaboradas por Foucault (1999) e Rancière (2005), contrapondo aspectos da produção de Mutarelli com trabalhos de artistas como Magritte e Velásquez. Assim, o trabalho de formalização dos materiais sensíveis na inscrição do quadrinho, a utilização do registro plástico e do registro verbal, faz parte da elaboração metodológica a que me proponho nesse momento da dissertação. Essa descrição inicial fornece os elementos para que esta pesquisa estabeleça uma metodologia própria nas três últimas sessões do capítulo, visto que é o momento em que apresento duas categorias de análise que foram criadas a partir de *A caixa de areia*, como formas de compreender a prática artística de Lourenço Mutarelli. A primeira categoria se desenvolve a partir da página 49 desta dissertação e explicita o trabalho de Mutarelli com a formalização de suas produções artísticas: o modo como os materiais são elaborados no quadrinho *A caixa de areia* indicam uma obra que questiona a sua própria existência e possibilidade de se tornar obra

fechada. A segunda categoria é desenvolvida a partir da 57, me permitindo mostrar como as produções de Lourenço Mutarelli discutem em sua criação a delimitação do que é arte e do que não é arte, por meio do artifício do pensamento estranho a si mesmo.

Em um segundo momento, as categorias de análise decantadas a partir do quadrinho são utilizadas para propor uma segunda descrição, a do processo de constituição do romance *O natimorto*. Dessa forma, o Capítulo 2 desta dissertação realiza uma descrição desenvolvida diretamente a partir das categorias decantadas do quadrinho, propondo aproximações e distanciamentos necessários em relação à utilização do plástico e do verbal no romance produzido por Mutarelli. Tendo em vista a caracterização do plástico e da imagem no campo literário expandido, realizo algumas investigações a partir do romance sobre os discursos em torno da imagem e de suas possibilidades críticas no contexto pós-autônomo das artes.

Para desenvolver esse romance, Lourenço Mutarelli realiza um trabalho com as imagens presentes nos maços de cigarro brasileiros, que advertem as pessoas para os perigos causados pelo fumo. Dessa forma, o Capítulo 2 apresenta algumas hipóteses para lidar com o fato de a prática artística poder promover deslocamentos de objetos, imagens e práticas da vida cotidiana. Investigando a forma de atuação dos artistas no campo social e no mundo artístico, Canclini (2016a, pp. 138, 139) avalia as relações fluidas que são possibilitadas pelas produções contemporâneas do dissenso:

Alguns destes artistas do dissenso ou da experimentação social continuam atuando também no mundo artístico. Não acreditam na concepção binária que, em outros períodos, opunha a arte hegemônica à alternativa, porque os movimentos e as instituições que representariam essas opções não constituem universos compactos e coerentes. É neste momento que convém atentar para os estudos antropológicos que captam sua diversidade interna e seus vínculos externos. Necessitamos dessas descrições detalhadas para precisar o que estamos falando quando nos referimos ao campo da arte. (Canclini, 2016a, pp 138, 139)

Após as descrições dos trabalhos de Lourenço Mutarelli, o Capítulo 3 investiga alguns sentidos possíveis para lidar com as caracterizações das histórias em quadrinhos e do literário no período contemporâneo. Somente nesse capítulo discuto os sentidos atrelados à expressão histórias em quadrinhos, mostrando porque escolhi esse termo para a pesquisa ao invés de termos muito utilizados atualmente como *graphic novel*, narrativa gráfica, novela gráfica e romance ilustrado. Esse capítulo procura avaliar as tensões baseadas nas diferenças de inscrição/circulação próprias ao entendimento de cada

medium, quadrinho e romance. Para tanto, investigo as relações entre quadrinhos e romance na constituição do campo literário e em seus movimentos de legitimação. De antemão, em um contexto pós-autônomo das artes é possível constatar que não há elementos artísticos predefinidos como próprios a cada medium. Assim, apresento uma descrição detalhada dos vínculos externos, que chamo de mediações, entre as produções de Mutarelli nos quadrinhos e nos romances. A partir do contexto pós-autônomo das artes, surge nessa discussão a noção de “autonomias táticas”, proposta por Canclini (2016a), como forma de entender os usos de cada medium estrategicamente de acordo com o funcionamento e a movimentação dos sentidos no campo literário expandido.

Desse modo, apresento a análise de trechos de entrevistas em que Lourenço Mutarelli fala sobre seu fazer artístico como produtor de histórias em quadrinhos e como produtor de romances, procurando entender como o artista se movimenta no espaço público juntamente com a movimentação de sentidos sobre suas produções. Os momentos finais do Capítulo 3 continuam a explorar as discussões teóricas sobre o contexto pós-autônomo, em um texto que procura recolocar perguntas, contraponto questionamentos que surgiram a partir do conceito de medium com elementos que surgiram das mediações entre quadrinhos e literatura. O caminho desta dissertação chega ao fim ao avaliar o modo como essas pressuposições teóricas, que permitiram uma descrição dos processos de constituição de nossos objetos, se deixam legitimar ou entram em conflito com aquilo que entendo como campo artístico *pós-autônomo*¹ e seus limites, com a delimitação de quando há arte, mais do que com a definição do que seja a arte.

¹ De acordo com Canclini (2016a, p. 24): “Com este termo refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas baseadas em *contextos* até chegar a *inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética.*”. Os grifos são do autor.

CAPÍTULO 1. O FAZER ARTÍSTICO DE LOURENÇO MUTARELLI

O conceito de representação se apresenta como um dos mais complexos a serem investigados pelas teorias que analisam manifestações literárias e artísticas. Nesta pesquisa de mestrado, procuro mostrar como as relações entre a realidade e os produtos das práticas artísticas podem ser historicamente investigadas, na medida em que sustento que não há um modo essencial ou natural de se compreender quais são as práticas em funcionamento ao se pensar na mediação entre arte e realidade. Dessa forma, proponho a investigação de um jogo que se produz a partir das noções de presença e ausência, a ser analisado tendo em vista as relações das práticas artísticas com as outras formas de práticas da vida social e política. A partir das concepções histórico-filosóficas de Jacques Rancière (2005) e Michel Foucault (1999), procuro mostrar que a representação se organiza a partir de uma prática artística que evidencia determinados modos de visibilidade que podem ser percebidos enquanto presença. Ao mesmo tempo, é preciso demarcar que a presença dificilmente se delimita de modo inequívoco, uma vez que os elementos sensíveis que se fazem presentes somente produzem sentido e deixam de produzi-lo quando aquilo que se apresenta como ausência também os significa.

Neste primeiro capítulo da dissertação realizo um recorte que privilegia a descrição das relações entre o que chamo de registro verbal e registro plástico em uma história em quadrinhos de Lourenço Mutarelli, desenhista e escritor brasileiro contemporâneo. Para tanto, as noções de “prática artística” e “fazer artístico” me auxiliam

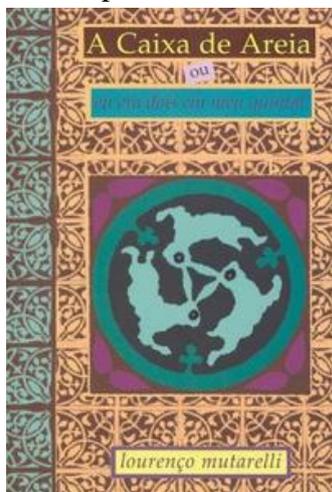


Figura 1 Capa da História em quadrinhos *A caixa de areia*

na construção teórica desta dissertação, pelo fato de ser mais abrangente que a concepção de representação, historicamente delimitada. Além disso, os próprios limites da prática artística apreender a realidade são o tema central da história em quadrinhos que faz parte do *corpus* desta pesquisa: *A caixa de areia: ou era dois em meu quintal* (2006).

A partir desta produção artística de Mutarelli me proponho a apontar de que maneira ele compreende e constrói o seu fazer artístico. Neste sentido, vale ressaltar a dificuldade da crítica brasileira em lidar com o espaço das histórias em quadrinhos no cenário contemporâneo: por tratar-se de uma forma artística² que utiliza

²Nos capítulos iniciais desta dissertação utilizo termos variados para falar de quadrinhos: medium, meio de inscrição, manifestação e produção artística, bem como forma artística. O objetivo é não cristalizar no início da pesquisa o *corpus* em categorias fixas de análise. O leitor pode ter acesso a algumas discussões mais específicas no Capítulo 3, em que discuto mais especificamente a noção de medium, que abarca os elementos materiais e técnicos de uma produção, bem como os elementos que configuram uma produção

tanto o registro plástico, sem delimitar-se unicamente como artes plásticas, quanto o registro verbal, sem delimitar-se, ao mesmo tempo, como unicamente literário.

Para além do ponto de vista que procura delimitar as especificidades das formas artísticas, me importa pensar como a relação entre as práticas ditas estéticas estabelece historicamente diferentes modos de compor, afastar e contrapor os sistemas de representação formados pelas palavras e/ou pelas imagens - sistemas que trabalho nesta dissertação na chave do que classifico a partir dos termos: *registro verbal* e *registro plástico*³.

Historicamente, cada material e elemento de composição, como a palavra e a imagem, foi utilizado nas práticas artísticas de maneira a tornar presente ou ausente um tipo de visibilidade específico. Neste capítulo, por exemplo, observo como, para Rancièr (2005), a palavra - e a lógica da inteligibilidade que a acompanha na estética ocidental - instaurou um regime que estabeleceu uma relação hierárquica com a imagem até

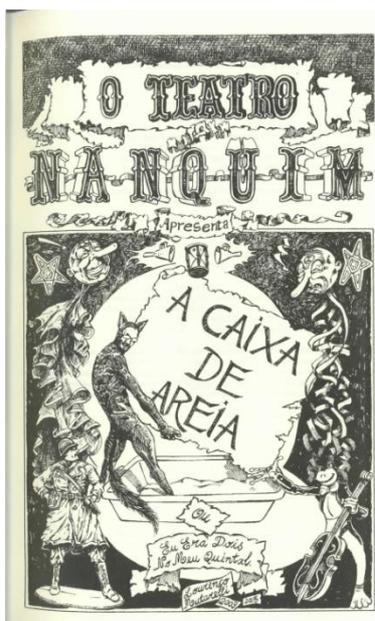


Figura 2 (MUTARELLI, 2006, p. 3)

mudanças que começaram a ocorrer na passagem do século XVIII para o XIX. A partir disso, percebe-se como se privilegia um sentido específico para a forma com que cada material pode ser utilizado em diferentes gêneros de produção, dando um sentido próprio às lógicas de organização do fazer artístico, permitindo, assim, uma delimitação específica para a interpretação de seus materiais de composição: definindo também quem poderia participar e quem teria as ferramentas capazes de desvendar os seus sentidos. Contrariamente a isto, é preciso demarcar logo de saída de que maneira o registro plástico e o registro verbal constituem, em *A caixa de areia*, materiais utilizados de maneira

autônoma. A autonomia dos materiais permite que eles formem dois sistemas que ora se

artística por meio de uma lógica de sensorialidade, uma partilha do sensível. Nesse capítulo, também apresento a noção de mediação, que se trata dos movimentos de institucionalização e legitimação das formas artísticas em diferentes campos e áreas de atuação. Por enquanto, vale ressaltar que a noção de forma artística é utilizada de modo mais amplo do que *medium*, que traz consigo as discussões de Jacques Rancièr (2011).

³ Ao discutir o panorama da literatura brasileira contemporânea em um ensaio intitulado “Objetos verbais não identificados”, Flora Sússekind utiliza os termos “registro plástico” e “registro suposto” para investigar algumas características do trabalho de Lourenço Mutarelli. Neste sentido, adoto estes termos com vistas a especificar o trabalho de análise do *corpus* desta dissertação, em contraposição aos outros termos mais gerais, como “palavra e imagem” ou “signo verbal e representação visual” provenientes das concepções teóricas de Rancièr e Foucault (1999, 2009) que nos ajudam na delimitação de nosso objeto de pesquisa.

afastam, ora se aproximam, em um jogo de presença e ausência que desenvolve a narrativa por meio de uma construção sensível da reflexão. O quadrinho de Mutarelli é iniciado a partir de uma primeira página em que o autor proclama que a história se trata d’“O Teatro de Nanquim”, o que sustento que deve ser encarado como potencialização da autonomia das relações entre o visível e o invisível, entre os materiais e as formas artísticas, proposta a partir do jogo que se inicia entre o teatro e os quadrinhos.

Em páginas amareladas, iniciam-se as aproximações do ambiente visual e imaginativo proposto pelo quadrinho/palco criado por Mutarelli. O desenho de pequenas dunas de areia compõe a parte superior da página e contrasta com um espaço plano e vazio, aplainado propositalmente, dessa mesma areia. Um deserto cortado em dois, organizado. No interior de uma sarjeta⁴ que engloba a página inteira, a imagem tem a sua parte inferior desvanecida aos poucos, em um apagamento sutil que nos remete à dispersão da areia. Sem uma separação clara, há um texto abaixo do desenho do deserto escrito com uma letra cursiva e bem delimitada, caligraficamente agradável aos olhos. A mensagem verbal não diz nada que tenha uma relação imediata com o registro plástico e isto continua ao longo das páginas dessa seção da história, que possui a função de prólogo. De saída, o registro plástico dessa página lembra o fruidor que está em contato com o quadrinho da areia presente no título da história e o registro verbal estabelece um jogo com a árvore genealógica dos homens que fazem parte da ascendência e descendência do próprio autor, não em seus sobrenomes, mas em seus nomes próprios: Lourenços e Franciscos. O que vale ressaltar de início é a polissemia permitida por uma relação que se estabelece a partir da autonomia de cada um dos registros, entre o plástico e o verbal.

Essa autonomia dos registros presente neste quadrinho não é algo particular a esta produção de Mutarelli, de modo que está relacionada com a noção de *medium* e como este pode ser entendido no interior do regime estético (RANCIÈRE, 2005), que vem se desenvolvendo desde a abertura a novas formas de sentir e pensar há pelo menos duzentos anos, nas relações entre as diversas práticas artísticas. Após apresentar a noção de regime estético no primeiro e segundo capítulos desta dissertação, abordo de que modo a noção de *medium* pode ser entendida por meio de relações entre os materiais utilizados em uma produção, a lógica de visibilidade instaurada na produção enquanto meio sensorial e, por

⁴ Sarjeta é o nome dado para o retângulo que ajuda a delimitar e organizar o material sensível que compõe o que comumente se chama de “quadrinho”, podendo ocupar uma página inteira ou ser subdividida em várias sarjetas diferentes em uma mesma página.

fim, uma discussão sobre o que pode ser considerado arte e o que não pode ser considerado como arte.

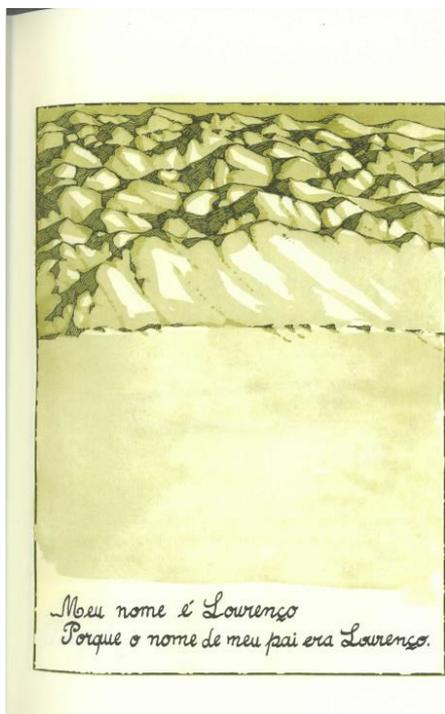


Figura 4 (MUTARELLI, 2006, p. 7)

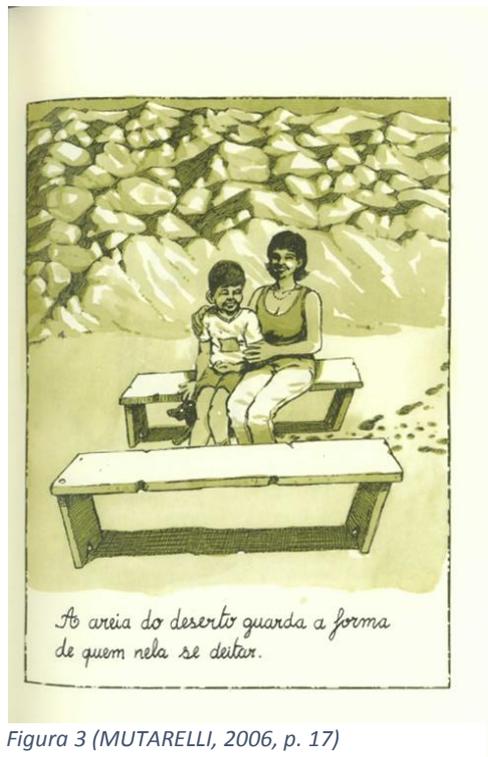


Figura 3 (MUTARELLI, 2006, p. 17)

O prólogo de *A caixa de areia* se desenvolve a partir destes registros autônomos, funcionando por uma mesma lógica que nos remete à figura da enumeração, de modo que novos elementos vão sendo acrescentados a cada página. No registro plástico, surgem bancos de madeira onde se sentam/apresentam os personagens da história em quadrinhos; no registro verbal, a ordem temporal regida pela ordem da árvore genealógica do autor provoca um imbricamento entre passado, presente e futuro: não se sabe se os nomes do passado possibilitaram o presente ou se é o presente que permite que os nomes do passado sejam lembrados (Ver Figuras 3, 4, 5 e 6). O registro plástico parece se ater a uma ordem confusa do espaço da história, em que personagens que o fruidor ainda não conhece ou identifica passam a se estabelecer em um espaço improvável, uniforme, onde todos podem ser recebidos – a areia do deserto. Este prólogo não pode ser compreendido de início e essa é a sua função, potencializar os capítulos seguintes do quadrinho. A areia do deserto se configura como um palco fajuto a ser dividido por esses personagens que não se conhecem e se separam logo em seguida, a partir dos capítulos que se seguem ao prólogo. Os personagens apresentados são separados radicalmente por capítulos paralelos, organizados em espaços diferentes, em realidades com ordens de

funcionamento díspares e personagens que estão adequadas a esses regimes de compartilhamento do espaço de uma forma particular.

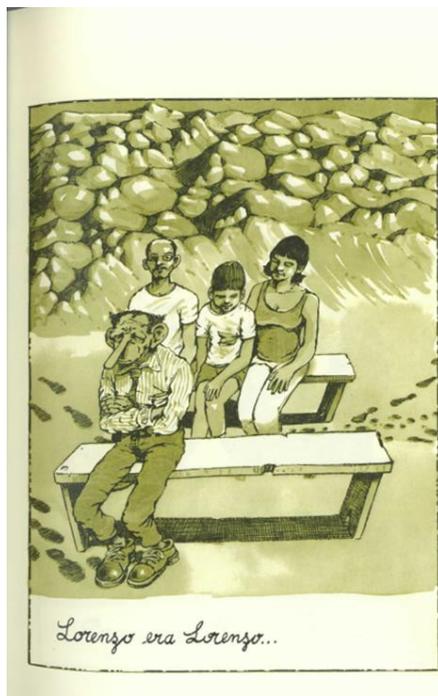


Figura 5 (MUTARELLI, 2006, p. 21)

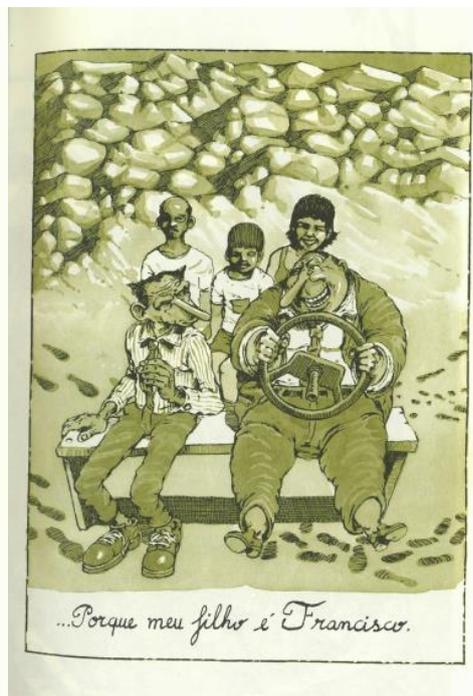


Figura 6 (MUTARELLI, 2006, p. 23)

Neste capítulo, o objetivo é apresentar de que maneira o paralelismo dos núcleos de personagens cria dois tipos de realidade diferentes, que constroem uma problematização do jogo entre presença e ausência, constituindo o trabalho de criação artística de Mutarelli. Para compreender o que Mutarelli revela no processo de sua prática artística é preciso, em primeiro lugar, estabelecer como o trabalho desse artista somente se torna possível a partir do momento em que registro verbal e plástico podem ser articulados de forma autônoma.

1.1 1ª Realidade limite do quadrinho

Seria ultrapassar os limites de uma abordagem teórico-crítica aproximar um dos núcleos de personagens do contemporâneo Lourenço Mutarelli aos homens presos no interior de uma caverna, como desenvolve Platão em sua Alegoria da caverna, presente no livro VII da *República*? Dois homens sentados no interior de um automóvel: parecem estar presos tanto no interior desse carro – pois somente saem desse local quando um deles sonha – quanto em um imenso deserto, no qual o automóvel parece não se mover em nenhum momento. Esses dois homens possuem os nomes de Carlton e Kleiton e,

assim como seus nomes, apresentam rostos mais caricaturais - representados por características exageradas, como é o caso de seus narizes - que vão ganhando, ao mesmo tempo, aspectos expressionistas, mais tristes ou mais maldosos, conforme se queira enfatizar em uma cena. Apresento abaixo recortes de algumas páginas que mostram detalhes do rosto de Carlton e de Kleiton (Ver Figura 8). Apesar de se assemelharem aos homens da caverna de Platão, há aqui uma inversão de um elemento que é fundamental para compreender a realidade em que eles estão inseridos, aspecto que desenvolvo ao longo desta dissertação e que é construído pelo quadrinho: os dois personagens possuem voz e são as histórias que um deles conta que permitem a constituição de uma realidade. Na Alegoria da caverna o personagem de Sócrates constrói a imagem de homens que passaram suas vidas presos a grilhões e voltados à parede de uma caverna⁵, entretanto, em *A caixa de areia*, Carlton e Kleiton falam por si mesmos. Ao analisar a relação da voz desses personagens com a realidade em que eles estão inseridos, pode-se começar a investigar como o registro plástico e o registro verbal estão em relação nesta manifestação artística.



Figura 7 Detalhes do rosto dos personagens Carltons e Kleiton em diferentes páginas do Capítulo 1 de *A caixa de areia*

⁵ Observe de que maneira Sócrates se refere na Alegoria aos homens da caverna e à sua capacidade de fala: “Sócrates: Então, se eles pudessem conversar, não acha que, nomeando as sombras que vêm, pensariam nomear seres reais?” (PLATÃO, 2000, 514-a).

No capítulo 1 do quadrinho, em que se pode acompanhar o mundo de Carlton e Kleiton, o primeiro narra uma história sobre a qual não é possível afirmar à primeira vista se se trata de um tempo presente ou passado. De início, pode parecer ao leitor que se trata de um passado longínquo, que vai se atualizando, e do qual Carlton aproxima do momento presente da narrativa, como no momento em que ele afirma, ao contar sobre um antigo caso de amor: “Namoramos por cinco anos, dos vinte aos vinte e cinco...Nascemos no mesmo dia, mês e ano.”. No quadro seguinte da história, Carlton continua: “Desde que rompemos, nunca mais nos vimos. Isso até ontem...trinta anos depois.” (MUTARELLI, 2006, p. 30). Até esse momento da narração de Carlton, ainda não se sabe que o automóvel com os dois personagens está parado no meio de um deserto interminável e o registro verbal parece estar em comunhão com o registro plástico – que apenas mostra o interior do carro. No entanto, a partir do final do capítulo 1 e principalmente a partir do capítulo 2, percebe-se que a construção que se utiliza de dois registros diversos, opta por entrelaçá-los para elaborar fraturas na relação entre os dois.

No registro plástico, nota-se o automóvel com os pneus que aparentam estar

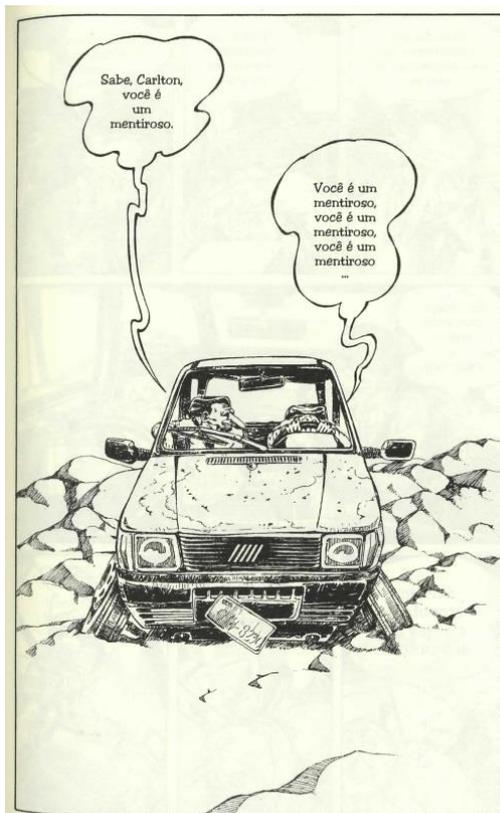


Figura 8 (MUTARELLI, 2006, p. 53)

quebrados e arqueados para os lados; Carlton parece ser incapaz de enxergar acima do volante e dirigir; além de se descobrir, a partir deste momento, o principal elemento para que o absurdo esteja completo: os dois sempre estiveram neste lugar, presos, brigando, com Carlton contando histórias ininterruptamente. Antes mesmo de a fratura se apresentar a partir do discurso de Kleiton, a imagem desse deserto interminável e todo o imaginário das dificuldades materiais de se sobreviver no deserto se fazem presentes e não permitem que as histórias de Carlton tornem completamente visíveis o que não está ali (Ver figura 8).

Algumas considerações de Michel Foucault (2009) sobre a modernidade e sobre o cachimbo de René Magritte podem ser

produtivas para pensar no absurdo proposto por Lourenço Mutarelli em seu quadrinho. No texto “Isto não é um cachimbo”, Michel Foucault (2009) procura compreender de que

maneira Magritte se insere, juntamente com outros artistas como Paul Klee e Kandinsky, no interior de um período delimitado por ele como modernidade. Para Foucault (2009, p. 251), nas diferentes versões da obra de Magritte “Isto não é um cachimbo”, nota-se de que maneira dois sistemas de representação, a palavra e a imagem, são mobilizados para, reconfigurando-se como um caligrama desfeito⁶, “[...] perturbar com isso todas as correspondências tradicionais da linguagem e imagem.”. Vale ressaltar como Foucault (2009) procura mostrar que Magritte, em oposição à Klee e Kandinsky, parece manter em suas obras diversos aspectos da semelhança para levá-la a um nível de dispersão que os outros dois artistas não apresentam em suas produções.

Tanto Klee quanto Kandinsky foram importantes na constituição de uma modernidade que se constrói, para Foucault (2009), na contraposição ao período histórico anterior, no qual a representação se constitui como *epistême* que fundamentou toda a elaboração do saber de uma época. O primeiro pintor trouxe mudanças para a arte na medida em que aboliu o que Foucault (2009, p. 256) chama de um plano que hierarquizava as relações entre signo verbal e representação visual:

Um plano sempre os hierarquiza. Este é o princípio cuja soberania Klee aboliu, fazendo valer em um espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo folha de livro e tela, plano e volume, quadriculado de caderno e cadastro de terra, história e mapa) a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos.

Por outro lado, a importância do segundo artista plástico, Kandinsky, se estabelece não apenas na dispersão deste plano hierarquizante do período da representação, mas justamente na dispersão do elo essencial que existia entre a similitude e a afirmação, que quer dizer: “Que uma figura se assemelhe a uma coisa (ou a qualquer outra figura), que haja entre elas uma relação de analogia, e isto basta para que se introduza no jogo da pintura um enunciado evidente (...)”. (FOUCAULT, 2009, p. 256). Diferentemente desses dois pintores, que ajudaram a mesclar de tal forma signo verbal e representação visual, Magritte separa drasticamente palavra e imagem, de modo que é a partir desta separação total que o artista cria uma dispersão infinita de relações para a arte moderna. Para Foucault (2009, pp. 256, 257):

⁶ “E, agora, o desenho de Magritte. Ele me parece ser feito dos pedaços de um caligrama desfeito.” (FOUCAULT, 2009, p. 251). Não pretendo reconstituir nesta dissertação toda a argumentação de Foucault sobre como o caligrama desenvolvia por meio de uma conjunção entre palavra e imagem, um todo coeso que “(...) pretende apagar ludicamente as mais antigas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e denominar; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.” (FOUCAULT, 2009, p. 250). Outrossim, procuro apresentar as consequências que Foucault extrai a partir do desmonte de um caligrama que ele considera ter sido realizado por Magritte.

Pintura mais do que qualquer outra determinada a separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico: se acontece de serem sobrepostas como o são uma legenda e sua imagem, é na condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, e o nome que se pretende lhe dar.

Para esta pesquisa, a posição de Magritte é explicitamente mais produtiva para compreender o fazer artístico de Mutarelli, ao passo que em seu quadrinho não está abolida uma separação entre signo verbal e representação visual, nem mesmo a presença de uma noção de semelhança. Devido à posição que considero paradigmática da análise de Foucault (2009, p. 257), essa obra de Magritte pode ser produtiva para investigar o quadrinho de Mutarelli na medida em que aquele artista permite pensar em uma não relação, ou ainda, em uma autonomia que inaugura formas de relacionar os registros plástico e verbal: “A exterioridade, tão visível em Magritte, do grafismo e da plástica, é simbolizada pela não-relação – ou, de qualquer maneira, pela relação bastante complexa e problemática entre o quadro e seu título.”. De qualquer modo, interessa-me também pensar de que maneira essa análise de Foucault (2009) desvela alguns aspectos mais gerais relativos às suas concepções sobre a representação artística.

No desenvolvimento de seu ensaio sobre Magritte, Foucault (2009) apresenta como a imagem, em contraposição aos títulos elaborados pelo artista, estabelece uma relação complexa com a palavra e emerge acima de uma horizontalidade estabelecida pela palavra. Sustento que a concepção de Foucault (2009) é central para que se estabeleçam quais são as relações possíveis entre registro verbal e registro plástico nas produções artísticas do período contemporâneo. Entretanto, as conclusões a que Foucault (2009) chega em relação a este trabalho de Magritte podem ser reconsideradas a partir do que propõe o filósofo Jacques Rancière (2005) acerca do regime artístico vigente no período contemporâneo. Para tanto, observe como Foucault descreve os caminhos permitidos pelo procedimento artístico proposto por Magritte (2009, p. 262):

Daí em diante, a similitude é remetida a ela própria – desdobrada a partir de si e redobrada sobre si. Ela não é mais o índice que atravessa perpendicularmente a superfície da tela para remeter a uma outra coisa. Ela inaugura um jogo de analogias que correm, proliferam, propagam-se, correspondem-se no plano do quadro, sem nada afirmar nem representar.

A dispersão a que chega a arte no período moderno, para Foucault (2009), parece tornar evidente o fato de que as práticas artísticas chegam a um procedimento

autorreferente, na medida em que inauguram uma experiência do pensamento na qual o jogo entre presença e ausência produzido pelas obras deixa de remeter a algo que esteja fora do quadro, realizando o que Foucault quer dizer com a máxima: “a pintura deixa de afirmar”. Ao articular signo verbal e representação visual, Magritte consegue propor uma quantidade de relações que rompem com a noção de semelhança que, segundo Foucault (2009, pp. 259, 260), foi central como organizadora da representação clássica:

A antiga equivalência entre similitude e afirmação, Kandinsky a dispensou com um gesto soberano e único; ele libertou a pintura de ambas. O procedimento de Magritte é a dissociação das duas: romper seus liames, estabelecer sua desigualdade, fazer atuar uma sem a outra, manter aquela que depende da pintura, e excluir a que está mais próxima do discurso; buscar tanto quanto possível a continuação infinita das semelhanças, mas aliviá-la de qualquer afirmação que tentasse dizer com o que elas se assemelham.

A partir dessa proposição de que as relações entre pintura e palavra se tornam mais dispersas no período moderno, pode-se discutir o modo como Jacques Rancière (2005) compreende o período contemporâneo, diferenciando-se em alguns aspectos de Foucault (2009). Isto porque Rancière (2005) altera o registro de sentido de que a arte moderna seria mais dispersa e, ao não estar ligada a uma noção de semelhança, estaria voltada apenas para si mesma. Rancière (2005) pode ser relacionado ao modo como Foucault propõe uma concepção de representação delimitada a partir de um desenvolvimento histórico específico das formas de pensar e sentir.

Entretanto, diferentemente da noção de um sistema de saber, ou *epistême*, proposto por Foucault, Rancière (2005) chama essa construção histórica das formas de sentir e pensar de regime de funcionamento, que estabelecerá tanto uma partilha do sensível quanto as regras que compõem a relação entre as artes e as outras formas de experiência. Nessa chave que se deve compreender o período histórico da contemporaneidade para Rancière (2005), momento em que se estabelece um regime de identificação das artes específico, denominado pelo filósofo de regime estético. A partilha do sensível, para Jacques Rancière (1995, pp. 7, 8), pode ser definida enquanto relação entre uma constituição estética e as formas de dar visibilidade a determinados elementos que constituem o corpo político, do seguinte modo:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a

separação, a distribuição dos quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve, por sua vez, em uma configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.

É possível perceber uma cisão entre o pensamento de Rancière (2005) e de Foucault (2009) na medida em que o primeiro não aceita a noção comumente trabalhada pelos teóricos por meio do conceito “modernidade”. Esse ponto de divergência não é apenas uma luta ineficaz pelo uso de termos diferentes, visto que traz consequências para a forma de ver as potencialidades da arte no período contemporâneo. Nesse sentido, Rancière (2005, p. 21) recusa o termo modernidade para distanciar-se de uma noção da arte que se sustenta apenas na autonomia das inovações de um material e/ou de um medium específico para cada forma artística (pintura, cinema, fotografia), distanciando-se também de uma noção do que ele chama modernitarismo, ou seja, a busca por aliar as formas do regime estético a um destino que seria próprio da modernidade.

O discurso modernista apresenta a revolução pictural abstrata como a descoberta pela pintura de seu ‘medium’ próprio: a superfície bidimensional. A revogação da ilusão perspectivista da terceira dimensão devolveria à pintura o domínio da sua superfície própria. Mas precisamente essa superfície não tem nada de ‘própria’. Uma ‘superfície’ não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível.

Neste trecho, nota-se uma relação com o discurso de Foucault (2009) que procura elencar as transformações provocadas pelas produções de Klee e Kandynski na medida em que eles estabelecem a descoberta de uma pintura que ressalta seu medium próprio e se desvencilha da relação entre similitude e afirmação. No entanto, o mais essencial é como Rancière (2005) recusa a noção de uma arte moderna que se tornaria autônoma e autorreferente. Para este último, trata-se sempre de perceber como a materialidade e as formas artísticas estabelecem uma partilha do sensível, ou seja, uma maneira de relacionar as práticas artísticas com o funcionamento das outras práticas da vida: “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). O regime estético, que pode ser demarcado do século XIX, pelo menos, até o

momento presente, é entendido como aquele período em que se descobriu o medium próprio da arte, o que não a prendeu a isto, mas lhe permitiu imiscuir em suas práticas ou tornar-se presente em qualquer outro âmbito da vida:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2005, pp. 33, 34)

A partir da perda de toda hierarquia de temas, gêneros e artes, o período contemporâneo não se caracteriza por uma dispersão que não teria nenhuma relação com as outras práticas sociais e políticas. Pelo contrário, para Rancière (2005), essa perda dos liames que estabeleciam as regras do regime representativo permite à arte uma potencialidade que está ligada à sua capacidade de se tornar democrática, não delimitando de saída quem pode produzi-la, quem pode ser contemplado por ela e quais são os afetos a serem agenciados pelas práticas artísticas contemporâneas. A dificuldade está em perceber de que maneira cada trabalho é uma produção singular que exige uma descrição detida dos modos como os materiais sensíveis são postos em relação:

Assim, a perda da medida comum entre os meios das artes não significa que daí em diante cada qual fique no seu compartimento, outorgando-se sua própria medida. Isso quer dizer sobretudo que toda medida comum doravante é uma produção singular, e que essa produção é possível somente à custa de afrontar, na sua radicalidade, o sem medida da mistura. (RANCIÈRE, 2012b, p. 52)

As proposições de Rancière (2005) acerca do período contemporâneo se contrapõem às de Foucault (2009) principalmente no que diz respeito à autorreferência da arte e sua liberdade de dispersão. Entretanto, para compreender as particularidades das proposições de Rancière (2005) é preciso investigar como esse filósofo compreende que o período histórico das produções artísticas contemporâneas se contrapõe ao modo como ele mesmo analisa o período clássico ou representativo. A partir do que tenha sido o período anterior e suas regras é que as potencialidades da arte contemporânea ganham maior sentido. Na sessão seguinte deste capítulo, contraponho mais especificamente

como funciona o período representativo para Rancière (2005) e Foucault (1999), ao passo que analiso o segundo núcleo de personagens do quadrinho de Lourenço Mutarelli.

Por ora, vale ressaltar como o núcleo de personagens de Carlton e Kleiton permite pensar algumas mudanças da arte no último período histórico, permitindo a identificação de um aspecto importante do fazer artístico de Mutarelli, a saber, que há uma busca por explorar as tensões entre o verbal e o plástico. No entanto, é preciso abordar de que maneira o fazer artístico do autor se estabelece a partir de uma concepção de partilha do sensível própria às suas produções, formalizada de modo singular em cada um de seus trabalhos. A escolha pelo posicionamento teórico de Rancière (2005) se faz na medida em que este último propõe um funcionamento diverso das relações entre a palavra e a imagem no período representativo, como passo a investigar nas próximas sessões deste capítulo.

1.2.2ª Realidade limite do quadrinho

A partir do escopo de pensamento desses dois filósofos franceses, proponho um segundo contato descritivo com o quadrinho *A caixa de areia*, de modo que o segundo núcleo de personagens dessa produção é central para desenvolver a sua relação com o regime estético de Rancière (2005). No núcleo de personagens paralelo ao dos homens do deserto está presente a família do autor Lourenço Mutarelli, composta por ele, transformado em personagem ficcional, sua mulher Lucimar Mutarelli e seu filho Francisco. De saída, a realidade desse núcleo narrativo não parece ser tão absurda e, à primeira vista, a história também é construída de modo que registro verbal e registro plástico estejam em perfeita consonância no desenrolar do enredo. Ao fruir das páginas, observa-se que a história se constitui com o personagem do artista Lourenço Mutarelli criando o próprio quadrinho *A caixa de areia*. O processo de criação da história em quadrinhos é retratado e se consolida aos poucos, a partir do personagem do autor realizando entrevistas com seu filho de cinco anos de idade sobre o que é a realidade e discutindo, tanto com sua mulher quanto com seu editor, formas de captar e representar o presente da maneira mais fiel possível.

A primeira desestabilização desse núcleo da história começa a ocorrer por um fato insólito anunciado pelo registro plástico: o personagem Lourenço Mutarelli começa a



Figura 9 (MUTARELLI, 2006, p. 42)

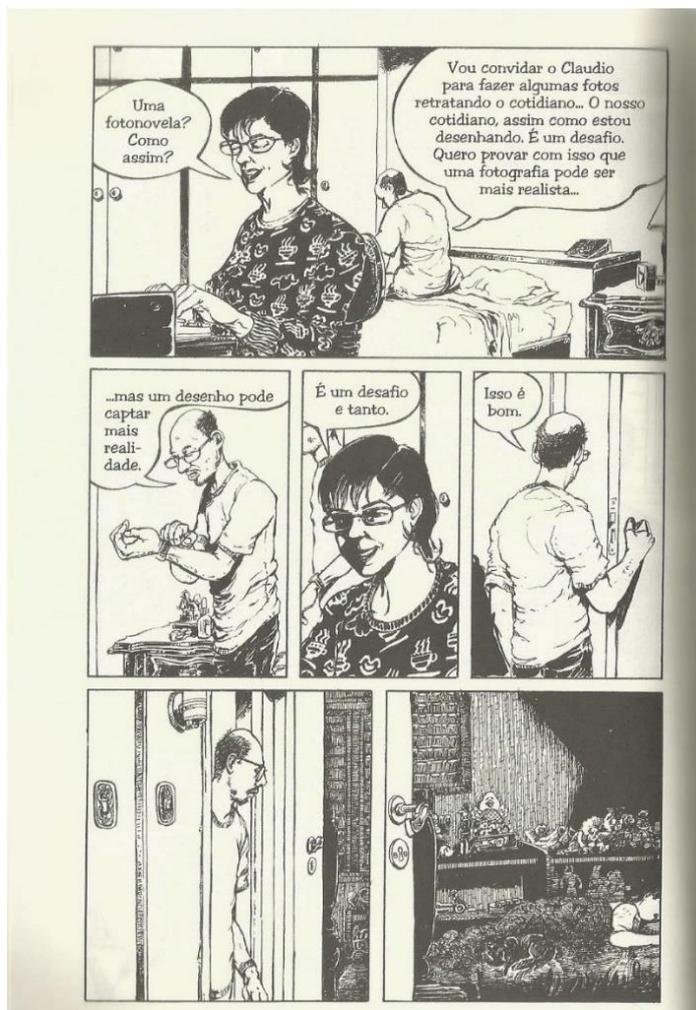


Figura 10 (MUTARELLI, 2006, p. 98)

retirar alguns objetos como fotografias e pequenos brinquedos da caixa de areia de seus gatos. Após diálogos de Mutarelli com o filho e com a esposa, percebe-se que os objetos retirados da caixa de areia são objetos da infância do autor e que haviam saído de sua vida há muito tempo, de modo que começam a reaparecer, sem nenhuma explicação plausível, em sua casa, dentro da caixa de areia dos gatos. Enquanto o personagem do autor procura explicações racionais para o reaparecimento desses objetos, ele também realiza pesquisas sobre o que é a realidade e o tempo, utilizando dicionários de filosofia e explicitando o objetivo da criação do quadrinho *A caixa de areia*, a saber: uma investigação acerca da representação artística e de sua relação com o que seja a realidade, o espaço/tempo.

O desenvolvimento do quadrinho é o desenrolar da angústia do personagem ao não conseguir desvendar os segredos da representação, ou ainda, de não conseguir incorporar o momento presente em seu

trabalho de maneira fidedigna. Neste sentido, o personagem tem a ideia de pedir para o seu editor fotografar o cotidiano de sua família por meio da criação de uma fotonovela, de modo a comprovar como seu desenho pode captar mais realidade do que o “realismo” da fotografia. (Ver figura 10).

O interessante é perceber como o resultado do quadrinho é a contradição explícita do desenvolvimento da história pautado principalmente pelo registro verbal. Isto porque, apesar de os diálogos mostrarem mais à frente a frustração do personagem em não conseguir captar a realidade e deixarem claro como essa ideia da fotonovela não se realiza, o cotidiano da família é registrado plasticamente, por meio de desenhos com riqueza de detalhes e traços cheios de expressão, demarcando as características até mesmo dos objetos inanimados. Para identificar como Mutarelli compreende seu fazer artístico é preciso realizar uma distinção, que me parece essencial, entre o personagem Lourenço Mutarelli e o autor que, de maneira criativa, incorpora a si mesmo em seu quadrinho. As frustrações e ingenuidades do personagem não podem ser associadas de modo direto ao que o próprio autor compreende como seu fazer artístico. Os limites que o personagem descobre para si mesmo no desenrolar do registro verbal deste núcleo de personagens, na



Figura 11 (MUTARELLI, 2006, P. 62)

medida em que seu trabalho “quase científico” de apreender a realidade se frustra, pode ser contradito pela construção do próprio quadrinho em que se percebe que 1) o registro plástico do quadrinho já captou a realidade que o personagem diz não conseguir captar, de modo que 2) não há algo que seja irrepresentável para o autor/artista (não para o personagem). Veja uma página em que estão em diálogo o personagem do autor e sua esposa (Ver figura 11).

O ponto 1 levantado acima pode ser discutido a partir desta página da história em quadrinhos de Mutarelli, na medida em que logo no primeiro quadro nota-se a pia do banheiro da casa do personagem, com seus objetos e

características demarcados nos traços do desenho como excesso de presença, haja vista o desbordamento dos limites a que o personagem se impusera, proporcionando um relevo para quantidade de detalhes da imagem, “mais realista do que uma fotografia” poderia ser. Por cima dos objetos, há o balão com uma fala do autor, uma frase sem seu enunciador, estabelecendo um contraste entre o registro plástico e verbal.

Além de trazer para o quadrinho os objetos que compõem o cenário da casa da família Mutarelli, o desenho contrapõe o discurso do personagem. Mesmo que o personagem se frustre e diga que não vale a pena representar seu cotidiano - porque “Até mesmo as palavras, ou os desenhos...Tudo não passa de representação.”(MUTARELLI, 2006, p. 126) -, o próprio registro plástico de *A caixa de areia* já está materializando artisticamente este cotidiano. Este é um dos motivos para os quais o ponto 2 também pode começar a ser destacado: não há “irrepresentável” para o autor, em contraste com o que diz o personagem, qualquer tema, objeto e acontecimento pode ser incorporado ao trabalho artístico de Mutarelli.

As considerações histórico-filosóficas de Rancière (2005) e Foucault (1999) podem, mais uma vez, ser produtivas para pensar essa relação que o personagem Lourenço Mutarelli procura estabelecer entre representação e realidade. Além de permitir explicitar melhor as potencialidades do quadrinho, esse ponto teórico também possibilita que sejam retomadas as discussões da sessão anterior sobre a palavra e a imagem no quadro de Magritte e em *A caixa de areia*. No primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*, Foucault (1999) analisa o quadro de Velásquez intitulado “Las meninas”, a partir do qual procura refletir acerca do que ele considera como a representação clássica e seus limites. Por meio da análise do jogo entre o visível e o invisível (presente e ausente) nesse quadro, Foucault procura mostrar de que maneira há o desenvolvimento de uma harmonia no quadro que está organizado com vistas a elementos que são da ordem do invisível. Representados no quadro estão a própria imagem do pintor Velásquez, olhando em direção ao exterior da obra; um grupo de damas de companhia, juntamente com algumas pessoas da corte; e ao fundo, um homem parado na soleira de uma porta.



Figura 12 Las Meninas - Velázquez. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_\(Vel%C3%A1zquez\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/As_Meninas_(Vel%C3%A1zquez))

Apesar de não pretender reconstruir por completo a análise foucaultiana, é preciso desvelar um de seus aspectos primordiais para esta argumentação: Velázquez é retratado em um momento de suspensão e pausa, olhando em direção ao espectador do quadro, de modo que está posicionado ao lado da tela que está pintando e da qual o espectador somente pode ver a parte traseira: “O pintor está ligeiramente afastado do quadro. Lança um olhar em direção ao modelo; talvez se trate de acrescentar um último toque, mas é possível também que o primeiro traço não tenha ainda sido aplicado.” (FOUCAULT, 1999, p. 3). O contraste entre a parte traseira da tela, visível para o espectador, e a parte

frontal do quadro, invisível, estabelece um jogo que é imprescindível para Foucault apresentar o que compreende pela noção de representação: “A esse mesmo espectador o quadro volta as costas: dele só se pode perceber o reverso, com a imensa armação que o sustenta.” (FOUCAULT, 1999, p. 3).

A análise de Foucault (1999) é exaustiva e, ao recuperar todas as evasivas em harmonia, constituindo o que ele chama de volume, procura revelar em sua totalidade os aspectos estruturados pelo pintor nesta obra. Esse volume constitui dois movimentos principais para a constituição do quadro, analisados por Foucault (1999) como modo de apresentar a harmonia visivelmente estabelecida neste quadro de Velásquez. O primeiro movimento é representado pela figura de um grande X que tem em seu centro de cruzamento o olhar da personagem que Foucault (1999) chama de “a infanta”. O segundo movimento estabelece uma grande curva que perpassa o quadro de um lado ao outro, com uma ponta começando na altura do rosto do pintor representado, Velásquez, e a ponta oposta na altura do rosto do cortesão que está do lado direito do quadro.

Para o filósofo francês, toda essa harmonia visível está construída, ao mesmo tempo em que é ordenada, por meio dos elementos que estão invisíveis na obra. Além da parte traseira da tela que está sendo pintada pelo Velásquez representado no quadro, há um segundo elemento que ajuda a compor o jogo de invisibilidades e esse elemento é o objeto, quase esquecido, que Foucault recupera em meio a quadros que não se pode ver direito: o espelho ao fundo da sala. Esse espelho refletiria a imagem dos modelos que possivelmente podem estar sendo retratados na tela que o espectador não enxerga:

Ora, ele não faz ver nada do que o próprio quadro representa. Seu olhar imóvel vai captar à frente do quadro, nessa região necessariamente invisível que forma sua face exterior, as personagens que ali estão dispostas. Em vez de girar em torno de objetos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar. (FOUCAULT, 1999, p. 10)

A questão acerca dos personagens que estão dispostos no espelho é essencial para a discussão proposta neste capítulo, tanto para compreender o que Foucault (1999) estabelece em sua leitura quanto para a crítica que realizo a esse movimento de análise. Logo no início da sessão “II” do capítulo “Las meninas”, o filósofo apresenta elementos de contextualização histórica para delimitar quem seriam esses personagens do espelho, a saber, o rei Felipe IV e a rainha Mariana. No entanto, a designação de nomes para estas figuras é rejeitada pelo filósofo, praticamente como elementos que não permitiriam a

percepção de toda a eficácia estética e existencial problematizada pela obra: “Esses nomes próprios constituiriam indícios úteis, evitariam designações ambíguas; eles nos diriam, em todo o caso, o que o pintor olha e, com ele, a maioria dos personagens do quadro. Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita.” (FOUCAULT, 1999, p. 11). É esta relação infinita entre linguagem e pintura que Foucault quer privilegiar, na medida em que sustenta que o reflexo no espelho deve ser investigado em seu “nível de existência”. Todavia, é possível notar que esta relação entre linguagem e pintura pode não seguir de modo infinito, como propõe o filósofo, justamente porque ao fim da análise são estas duas figuras que, mesmo sem a delimitação de sua identidade, organizam toda a cena que está representada no quadro: “O primeiro olhar lançado ao quadro nos ensinou de que é constituído esse espetáculo-de-olhares. São os soberanos. Adivinhamo-los já no olhar respeitoso da assistência, no espanto da criança e dos anões.” (FOUCAULT, 1999, pp. 17, 18).

O relaxamento da relação entre pintura e linguagem é “forjada” pelo filósofo, em um sentido que sustento ser estratégico e não pejorativo, de modo a permitir o desenvolvimento da análise do quadro. No entanto, nas páginas que se aproximam do final do capítulo é possível ver que são os soberanos que constituem o espetáculo-de-olhares que estabelecem a harmonia da representação presente nesta obra. De acordo com a análise de Jacques Rancière (2005) acerca do período representativo ou clássico, a relação entre palavra e imagem não é estruturada de modo a possuir uma relação infinita, como propõe Foucault (1999).

O funcionamento do regime representativo está baseado justamente em uma relação hierárquica que permite à palavra organizar o entendimento das imagens. Isto porque, a partir da lógica do regime representativo, a imagem está condicionada à estrutura inteligível que rege o poema, ou seja, ao desenvolvimento de uma ação sustentada pela inteligibilidade da palavra. Essa noção de estrutura inteligível está relacionada com o que Rancière (2005) argumenta ser uma das balizas do regime representativo: a noção de *mimesis/poiésis* elaborada por Aristóteles que, ao separar história e poesia, estabelece para esta última uma estrutura autônoma que deve corresponder às regras da verossimilhança. O autor Jacques Rancière (2005) analisa a concepção de *poiésis* de Aristóteles da seguinte forma: “A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis.” (RANCIÈRE, 2005, p. 53). Nesse sentido, ao falar sobre o que

compreende como a lógica do período representativo, Rancière (2005, p. 23) a define do seguinte modo: “Esta, por um lado, separava o mundo das imitações da arte do mundo dos interesses vitais e das grandezas político-sociais. Por outro, sua organização hierárquica – e particularmente o primado da palavra/ação viva sobre a imagem pintada – era análoga à ordem político-social.”.

Em um trabalho de fôlego como *As palavras e as coisas*, Foucault (1999) também procura estabelecer de que maneira o sistema de pensamento do período clássico esteve organizado por meio da noção de semelhança. No entanto, mesmo no período representativo, para este filósofo há um abismo entre palavra e imagem que não permite que elas sejam reduzidas uma a outra. É nesta chave de leitura que Foucault (1999) procura explorar a dispersão permitida pelas relações entre linguagem e pintura, na medida em que vimos como essa relação é intensificada na obra de Magritte e na modernidade.

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis um ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999, p. 12)

Este processo de buscar a relação infinita entre palavra e imagem em *Las meninas*, de Velásquez, desvela a posição do que Foucault (1999) compreende como representação, isto é: o fato de sempre haver uma ausência que acompanha o que é representado. No caso do quadro de Velásquez, Foucault (1999, p. 20) procura mostrar de que maneira a frágil visibilidade dos personagens dos soberanos no espelho desvela a invisibilidade que passa a organizar o trabalho artístico da modernidade, isto é, a invisibilidade do homem, do sujeito: “Essa lacuna é devida à ausência do rei – ausência que é um artifício do pintor.”. Isto pode ser melhor explicitado na medida em que o jogo infinito do quadro se estabelece de modo a privilegiar o que ele chama de três funções “olhantes”: a do soberano refletido no espelho e que é modelo do quadro; a do espectador que é visado pelo pintor do quadro e se torna centro da cena; e, por fim, a do próprio pintor que se pinta como modelo. Ocorre nesse caso a estruturação do que seria a representação clássica, regida pela semelhança, que estabelece essa concepção de harmonia que estou apresentando. No entanto, levada às últimas consequências, a representação da

representação clássica permite a Foucault (1999, pp. 20, 21) entrever o elemento que constitui o que ele compreende por modernidade:

Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação.

Estão em conjunção o artifício de Foucault (1999) e o artifício de Velásquez desvelado pelo primeiro. No entanto, o quadro escaparia do fato de ser regido pela figura do soberano, por meio de uma ação inteligível que organiza a cena? Pelo fato de se organizar em função de personagens soberanos, pode-se pensar ainda nos termos do regime representativo de Rancière (2005), na medida em que o funcionamento desse regime se organiza em função de uma divisão de gêneros artísticos que delimita a “nobreza” dos temas passíveis de serem representados ou não. Ademais, todo o esforço de Foucault (1999) em desvelar as relações infinitas entre palavra e imagem na cena representada por Velásquez pode explicitar, ao mesmo tempo, o movimento contrário: o modo como o quadro fornece ao seu espectador uma ação muito específica que cria um ambiente verossímil em que se oferece não o modelo da obra, mas seus bastidores, em harmônico funcionamento.

Essas reflexões que procuro fazer à análise de Foucault (1999) podem ser melhor explicitadas a partir do texto *Política da ficção* de Jacques Rancière (2011). Nesse trabalho, o autor procura mostrar de que maneira a ficção realista do século XIX estabeleceu uma verdadeira mudança nos paradigmas do que o filósofo compreende pela noção de partilha do sensível. É possível interpretar a partir dos textos de Rancière (2005) que as transformações que apontei na pintura de artistas como Klee, Kandinsky e Magritte, inclusive, teriam sido permitidas pelas transformações estéticas provocadas pelo modo de construção da materialidade do texto realista. À ação calcada na verossimilhança e desenvolvida pela narração, os realistas contrapuseram uma descrição permeada por “detalhes inúteis” e personagens comuns, participantes do que Rancière (2011) chama de “vida simples”. Neste sentido, Rancière (2011) faz uma crítica à noção de “efeito de real” proposta por Barthes, visto que essa noção procuraria estabelecer uma função para os “detalhes inúteis” dos textos realistas, como é o caso de um barômetro que

está presente em um conto de Flaubert. Todavia, a própria tentativa de explicar a função desses objetos enquadrando-os no interior de uma estrutura textual narrativa, inteligível, não permite que se enxergue o fato de que a descrição realista e seus objetos não mais podem ser lidos na chave do regime representativo.⁷ Para Rancière (2005), a *mimesis* não se define como uma função própria e essencial do fazer artístico, mas como um procedimento que pode ser historicamente investigado. Nesse sentido, o realismo do século XIX promoveu o que o filósofo chama de um “pulo para fora da mimesis”:

E seu momento inaugural foi com frequência denominado *realismo*, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história.” (RANCIÈRE, 2005, p. 35)

Tendo em vista essa caracterização de Rancière (2005) acerca do regime estético, é apenas a partir do funcionamento desse regime que a palavra deixa de ter preponderância na capacidade de evocação do visível, de modo que a hierarquia entre palavra e imagem deixa de existir, da mesma maneira que uma hierarquia dos temas que podem ou não ser representados pelos gêneros e materiais artísticos.

Nesse sentido, Rancière (2011) propõe uma noção de “efeito de igualdade”, em contraposição ao “efeito de real” de Barthes. Para esse último, os efeitos insignificantes do romance realista compunham perfeitamente a estrutura do texto narrativo, tendo apenas a função de atestar a realidade por meio de um efeito estético. Já a noção de “efeito de igualdade” de Rancière está atrelada ao excesso de presença, pois os objetos, detalhes insignificantes que passam a fazer parte constitutiva do texto literário, esgarçam justamente a tessitura do possível, do que é permitido ou não para o campo da literatura. Desse modo, é essencial pensar de que maneira as artes podem ser avaliadas a partir da falta de hierarquia e da falta de uma separação rígida entre os diferentes gêneros artísticos, a partir da lógica de sensibilidade instaurada pelo efeito de igualdade.

⁷ Vale ressaltar que, na análise de Foucault (1999, p.17) do quadro de Velásquez, há apenas um elemento para o qual o autor não encontra uma explicação para a sua presença no funcionamento da cena representada. Esse elemento é um animal que se encontra deitado no canto direito do quadro e para o qual o filósofo reserva a seguinte declaração: “(...) à direita o cão estirado, único elemento do quadro que não olha nem se mexe, porque ele, com seus fortes relevos e a luz que brinca em seus pelos sedosos, só é feito para ser um objeto a ser olhado.” É curioso perceber como este objeto se caracteriza como uma presença que serve apenas para ser olhado.

A própria construção do cotidiano da família Mutarelli no quadrinho *A caixa de areia* pode ajudar a pensar em algumas possibilidades para a conjunção entre registro plástico e registro verbal em liberdade, sem uma relação hierárquica. Procurei chamar a atenção para uma das páginas do quadrinho em que se pode notar a pia de um banheiro sendo retratada com uma profusão de detalhes e de objetos que, além de não comporem diretamente a ação narrativa da história, ainda ajudam a problematizar e paralisar essa ação. O registro plástico que constrói a realidade da família Mutarelli impõe uma presença que desestabiliza o registro verbal, ou seja, por mais que o personagem do autor se mostre, em suas palavras, frustrado com a sua “incapacidade” de apreender o real, os desenhos constroem uma presença bruta que não está sujeita unicamente à evocação da palavra:

Tudo está nivelado, igualmente representável. E esse “igualmente representável” é a derrocada do sistema representativo. À cena representativa da visibilidade da palavra se opõe uma igualdade do visível que invade o discurso e paralisa a ação. Pois o novo visível tem propriedades bem particulares. Não faz ver, impõe presença. Todavia, essa presença mesma é singular. Por um lado, a palavra não é mais identificada ao gesto que faz ver. Manifesta sua opacidade própria, o caráter subdeterminado de seu poder de “fazer ver”. (RANCIÈRE, 2012b, p. 131)

Tendo estabelecido esse regime de identificação das artes, em que palavra e imagem estão em igualdade, torna-se possível que esta dissertação passe a apresentar de que maneira o autor Lourenço Mutarelli compreende o seu próprio fazer artístico, utilizando o plástico e o verbal por meio de um trabalho singular de criação. Para o desenrolar da metodologia de pesquisa, entretanto, é preciso definir categorias que possam ser, no segundo capítulo, utilizadas para pensar o trabalho romanesco realizado em *O natimorto: um musical silencioso*. Desta forma, o cotejamento realizado a seguir procura criar, a partir do quadrinho, as categorias que pretendo utilizar em um segundo movimento metodológico, ao passo que inclui uma discussão que justifique a necessidade de pensar o trabalho crítico como responsável por investigar o “processo de formalização problemático”, a singularidade e iminência daquilo que constitui o cerne das manifestações artísticas contemporâneas.

1.3 O fazer artístico e as potencialidades do regime estético

De acordo com as considerações teóricas de Jacques Rancière (2005), é possível identificar uma preponderância da palavra sobre a imagem no período representativo, de modo que ele se afasta das considerações de Foucault (2009) acerca da representação, visto que esse último considera infinita as relações possíveis entre palavra e imagem, mesmo no período clássico. Em seu livro *O destino das imagens*, Rancière (2012b) desenvolve mais precisamente análises baseadas no pressuposto de que o regime estético privilegia um livre jogo entre a imagem e a palavra. Entretanto, esse livre jogo não se trata de uma relação infinita e autorreferente, visto que a organização do agenciamento dos afetos em uma produção artística está sempre relacionada com a forma com que essa produção pensa a partilha do sensível. Na história em quadrinhos de Lourenço Mutarelli, identifiquei nas duas realidades limites que são construídas em capítulos paralelos o desenvolvimento de um registro plástico que estabelece uma imagem como presença “bruta” ou “excessiva”. Isto não significa que a imagem se coloca em uma posição hierárquica que passa a submeter a palavra à sua presença. O registro verbal é constituído de maneira autônoma, mas não possui mais a preponderância sobre o “gesto que faz ver”, pelo contrário, a palavra é denunciada também em sua ausência, pois não consegue se estabelecer como presença completa.

Ao contrapor a infinitude do deserto e o espaço fechado do automóvel no enredo de Carlton e Kleiton, o registro plástico impõe sua presença em relação às histórias e discussões elaboradas nos diálogos entre os dois personagens; diálogos que se constituem como ausência, por falarem de um espaço/tempo outro, nunca presente na história. No enredo da família Mutarelli, a presença excessiva do registro plástico que expõe as imagens do cotidiano da família, aos poucos fratura o discurso do personagem que procura compreender o seu próprio fazer artístico, mas é justamente a visibilidade pretendida pela palavra que termina por não passar de “mera representação”, ou seja, tentativa de constituir uma estrutura inteligível que explicasse o funcionamento extraordinário⁸ do trabalho criativo.

Neste sentido, proponho algumas reflexões sobre o que o autor Lourenço Mutarelli compreenderia por seu próprio fazer artístico, explorando os limites de seus personagens. Ao criar em seu prólogo um espaço neutro de apresentação para todos os personagens da história, estabelece-se de saída uma igualdade dos temas e das realidades desenvolvidos ao longo do quadrinho. Nessa chave de leitura, é possível compreender

⁸ Conceito de extraordinário como aquilo que se contrapõe ao ordinário, no funcionamento da relação entre a prática artística e as outras práticas da vida.

como o autor pode desenvolver em capítulos paralelos realidades tão díspares, que se unem ao final da história. Em uma das brigas entre Carlton e Kleiton, este último diz que vai embora do local em que eles estão, mas Carlton o adverte acerca do fato de que o deserto está sempre se expandindo e que não é possível ir embora. Nesse momento, quando Carlton diz que é ingenuidade de Kleiton tentar fugir daquele automóvel, o personagem Lourenço Mutarelli aparece ao fundo do quadrinho, misturando os dois núcleos da história que estariam, até então, separados (à exceção do prólogo), como se ele se apresentasse enquanto criador por trás de suas criaturas (Ver Figura 13).



Figura 13 (MUTARELLI, 2006, p. 117)

Apesar dessa aparição do personagem Mutarelli, nota-se que Carlton também é um inventor de histórias, as quais funcionam como um passatempo para ele e para Kleiton. Nos momentos finais de *A caixa de areia*, os dois núcleos de personagens se misturam de vez, quando Kleiton faz as pazes com Carlton após uma briga e pede para que este último conte “A história do desenhista que encontra seus brinquedos na caixa de areia.”, fato que vinha ocorrendo com o personagem de Lourenço Mutarelli no núcleo paralelo a esse. Efetiva-se uma dobra explícita nessa história em quadrinhos que cria um encadeamento que não é da ordem da ação, mas da igualdade dos temas, uma vez que se estabelece a ideia de que não é possível saber qual dos dois núcleos de personagem é o criador do outro. O interessante é notar como essa dobra que se efetiva no quadrinho permite que toda a história seja revisitada e reinterpretada por quem a estiver fruindo, procurando indícios de interpretações possíveis para aquilo que estava efetivado antes da dobra sem, ao mesmo tempo, conseguir escolher de maneira definitiva qualquer uma das interpretações.

Essa forma de colocar os temas em igualdade, parece-me ser justamente o que Rancière (2005) pretende explicitar como potencialidade do regime estético. Nesse sentido, ao estabelecer um pensamento da arte contemporânea que se contrapõe ao regime representativo, não se deve pensar que o potencial da arte contemporânea estaria em um destino anti-representativo das manifestações artísticas. Realizo a discussão entre Foucault (2005) e Rancière (1999, 2009) de modo a evidenciar como os dois pensadores analisam o fim do período representativo de modo produtivo, investigando produções

artísticas que reinventam as regras do período clássico, historicamente delimitado. Entretanto, é ainda a posição de Rancière, tal como é evidenciada pelo pesquisador André Voigt (2015b, p. 202) em seu artigo “A estética em Jacques Rancière: a questão da mimesis”, que escolhi para sustentar minha argumentação.

Ao colocar a existência de um regime estético que, nos últimos duzentos anos, se coloca em contraposição a um regime representativo, Rancière não quer, portanto, apoiar a ideia de um “destino anti-representativo” para a arte moderna/contemporânea ou, tampouco, retomar as estruturas logocêntricas e miméticas para o julgamento da arte. O autor entende, por outro lado, que a noção de estética na atualidade pressupõe uma emancipação da hierarquia socialmente constituída pela mimesis, entendida como “uma maneira de fazer funcionar as semelhanças no seio de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2011a: 100). Dito de outra forma, no regime estético da arte existe uma equivalência de temas e de abordagens que torna possível às várias formas de expressão artística dissociarem-se do que chama de “constrangimento representativo”.

Essa noção de constrangimento representativo é desenvolvida por Rancière (2012b) em seu livro *O destino das imagens* e se estabelece a partir de três características principais do regime representativo. A primeira característica é a predominância da palavra sobre a imagem no agenciamento do visível; a segunda característica é o agenciamento de afetos específicos a serem sentidos pelo espectador das obras estéticas, a partir do encadeamento das ações bem definidas; e, por fim, a terceira característica é aquela que estabelece uma noção do que pode ser considerado ou não como parte da realidade, ou seja, uma regulação específica do que seja a realidade. Vimos como a relação entre a palavra e a imagem é problematizada no quadrinho de Mutarelli, do mesmo modo que a dobra permitida pela obra problematiza o agenciamento de afetos que poderiam ser sentidos por seus receptores. Por fim, a partir da conjunção dos dois tipos limites de realidade propostas no quadrinho, observa-se como a regulação do que seja a realidade está problematizada por Mutarelli.



Figura 14 (MUTARELLI, 2006, p. 83)

No momento em que o personagem de Lourenço Mutarelli apresenta o projeto de sua história em quadrinhos *A caixa de areia* para seu editor chamado Cláudio, este último reage como é possível ver na Figura 14.

O editor de Lourenço Mutarelli faz referência ao fato de ele ser conhecido por realizar histórias a partir de personagens que vivem experiências absurdas e insólitas. Entretanto, ao retratar-se como personagem, ao mesmo tempo em que desenvolve a realidade absurda de Carlton e Kleiton, Mutarelli procura deixar claro que seu fazer artístico não se trata apenas de invenção de histórias com “experiências significativas”. *A caixa de areia* parece repensar a trajetória do autor, que veio ganhando espaço entre leitores tanto de suas histórias em quadrinhos quanto de seus romances. De qualquer modo, trata-se de revelar de que maneira as experiências mais significativas que o autor usualmente trabalha em suas manifestações artísticas não estão desconectadas da simplicidade dos bastidores de criação e da forma como vive seu criador. Nesse sentido, essa história em quadrinhos apresenta grande eficácia em garantir liberdade de criação tanto na constituição do registro plástico quanto do registro verbal. O trabalho do artista é revisto como algo que não possui sentido se não for repensado em seu caráter mais básico: a angústia de conseguir aprisionar um período da existência. Este capítulo procura mostrar que o fazer artístico de Mutarelli pode ser analisado a partir de sua formalização sensível, das partilhas que propõe a partir das relações entre o plástico e o verbal, de modo que no regime estético de Rancière (2005) está em discussão o trabalho com formas artísticas que não estejam restritas a uma visão logocêntrica da *mimesis*, mas a uma forma de pensar em que estão em livre jogo imaginação e entendimento.

1.4 A Decantação como Metodologia

Após as aproximações mais gerais entre as características do regime estético e o modo como está organizada *A caixa de areia*, é possível aprofundar a descrição dos processos de constituição dessa história em quadrinhos, visto que o objetivo da pesquisa é compreender o que Lourenço Mutarelli considera como os principais elementos de seu

fazer artístico. A dificuldade intrínseca a esta sessão da dissertação está em conseguir encontrar os meios para revelar o que um criador entende como seu processo de criação a partir da investigação de sua própria produção. Para começar a trilhar um caminho possível, a metáfora⁹ do processo de decantação¹⁰, advindo da área de estudos da Química, responsável por separar misturas heterogêneas, tornou-se a referência para que eu pudesse elaborar um procedimento metodológico que apreendesse a criação artística, negando a essa prática o caráter de inefável, do que não pode ser apreendido, historicamente atribuído a ela. Assim, esta última sessão do primeiro capítulo procura decantar os procedimentos do fazer artístico de Lourenço Mutarelli a partir de retomadas das seções anteriores.

Nesse sentido, para compreender-se o que proponho com o procedimento da decantação, é preciso que o leitor tenha paciência com as idas e vindas do processo de escrita e descrição. Isso porque em muitos momentos há temas que parecem se repetir, no entanto, o processo se estabeleceu por meio de minha leitura enquanto pesquisador, conforme fui identificando os elementos possíveis de serem definidos como próprios à criação de Lourenço Mutarelli. O processo de decantação pode ser delimitado como o método que proporciona a esta pesquisa identificar em meio aos temas do quadrinho quais são as categorias que são exemplares da formalização artística das produções de Mutarelli.

Nas sessões anteriores, circudei de que maneira o regime estético permite uma visão pós-autônoma da arte contemporânea que, ao estabelecer um medium próprio para as obras de arte, não as torna autônomas, autorreferentes e isoladas do mundo da vida comum. Pelo contrário, esse processo permite que as práticas artísticas se tornem imiscuídas nas outras práticas. Ao propor o encontro com o que Mutarelli entende como sua prática artística, evidencio a possibilidade de que não haja irrepresentável para esse artista, como é estabelecido por Rancière (2005) nas considerações sobre o regime estético. Dessa forma, o objetivo crítico e metodológico desta pesquisa se translada da pergunta: “O que é a representação artística?” para “Quando e como há representação

⁹ “Em vez de nos instalarmos dentro dos limites fixados por operações conceituais restritivas, arriscamos a traduzibilidade dos significados. Imagino uma ação cultural que operaria como o movimento das metáforas, ou seja, no deslocamento e na articulação entre sentidos diferentes, mais do que com o rigor delimitador dos conceitos.” (CANCLINI, 2016a, p. 121)

¹⁰ **DECANTAÇÃO** de-can-ta-ção (Fr) **Sf 1** deposição de substâncias sólidas no fundo ou paredes de um recipiente; decantamento **2** sublimação: *Conseguiu equilíbrio e paz com a decantação de seus fracassos* **3** aperfeiçoamento; depuração: *A decantação do estilo veio com o tempo.* (Dicionário da Unesp, p. 377)

artística?”. Esse não é apenas um jogo de palavras, mas aponta para algumas notações conceituais importantes para compreender as relações entre a arte pós-autônoma e a noção de campo artístico, desenvolvidas por Nestor García Canclini (2016a) em seu trabalho *A sociedade sem relato*.

O antropólogo Canclini (2016a) aponta para mudanças epistemológicas profundas no que se refere ao período da arte contemporânea como responsável pelo enfraquecimento das fronteiras entre o campo artístico e os outros campos. Esse movimento auxilia no estabelecimento da metodologia desta pesquisa, por exemplo, na distinção realizada por Canclini (2016a) entre o trabalho das estéticas filosóficas que se pergunta “O que é a arte?” e o trabalho antropológico que se pergunta “Quando há arte?”. O trabalho antropológico pode auxiliar na busca por entender o que Lourenço Mutarelli configura como sua prática artística, uma vez que nos permite lidar com a trajetória do artista enquanto um processo; e não na apreensão de obras que seriam objetos fechados em si mesmos:

Deu-se um “giro etnográfico” no estudo da arte e na própria prática dos artistas: diante da dificuldade de chegarmos a respostas universalizantes, observamos o que fazem os que dizem fazer arte, como se organizam, com que operações a avaliam e a diferenciam de outras atividades. Isso implica simplificar a questão em alguma medida, uma vez que ela é transladada da ontologia para a análise daqueles que, com regras e objetos próprios, produzem arte e que em diferentes culturas são chamados de artistas. (CANCLINI, 2016a, pp. 44, 45)

Neste sentido, *A caixa de areia* se torna um ponto de inflexão para discutirmos a trajetória desse artista brasileiro, na medida em que nos auxilia a encontrar bases para entender seu comportamento na experimentação das formas artísticas entre os quadrinhos e os romances. A primeira hipótese que eu gostaria de apresentar a partir de *A caixa de areia* para o fazer artístico de Mutarelli está baseada no modo característico desse artista constituir no tecido material de suas produções - sejam elas formadas pelo registro plástico, pelo registro verbal ou por uma mescla entre os dois - uma reflexão sobre a prática artística, mostrando como seus trabalhos se realizam por uma formalização problemática. O caso de *A caixa de areia* pode ser visto como exemplar na medida em que é um trabalho metalinguístico, ou seja, o quadrinho é o registro de elaboração do próprio quadrinho. O processo de pensamento ao qual me refiro, entretanto, está na capacidade de discutir questões filosóficas e esotéricas a partir de um estranhamento do pensamento dos personagens que está ligado com as problemáticas do agenciamento de suas vontades. Esse choque estabelece um estranhamento mais geral que está relacionado

com a reflexão teórica proporcionada pela produção artística e a forma sensível pela qual ela se constitui.

1.4.1 1ª Categoria: a manifestação artística iminente

Passo a analisar esse procedimento de maneira sintética, aproveitando as discussões sobre o prólogo e cada um dos enredos feitas anteriormente. No prólogo do quadrinho, há uma tentativa de pensar primeiro a constituição e a fugacidade do espaço e dos personagens a partir de sua apresentação no deserto constitutivo da materialidade da página. Ao mesmo tempo, o jogo entre o nome do autor “Lourenço” e o nome de seu filho “Francisco” coloca em cena a relação entre a representação dos nomes e o tempo; como é possível que as palavras sejam capazes de apreender a passagem das coisas no tempo, que permite o desenvolvimento material da história dos indivíduos? Nesse sentido, o autor Lourenço Mutarelli consegue levar ao extremo essa problematização no momento em que, ao final do quadrinho, após a dobra narrativa, coloca em uma página uma citação de Platão que mostra como a Ideia de indivíduo, sua pura representação, é o que é verdadeiro, em contraposição às mudanças temporais, ao devir constante do mundo sensível:

Real é só a idéia de que este animal é uma cópia;
Real é só o animal que existe em si mesmo,
Que não depende de nada para ser,
Mas que é em si e para si,
Que não se torna,
Que não acaba,
Mas que é sempre idêntico a si mesmo.

A partir do momento em que, neste animal,
Distinguimos a idéia,
É completamente indiferente,
É desnecessário perguntarmo-nos
Se temos diante dos olhos este mesmo animal
ou o seu antepassado que viveu mil anos atrás,
mesmo se ele se encontra aqui
ou numa terra longínqua,
se se apresenta de tal ou tal modo,
em tal ou tal atitude, em tal ou tal das suas ações;
se, enfim, ele é tal indivíduo da sua espécie
ou outro qualquer:

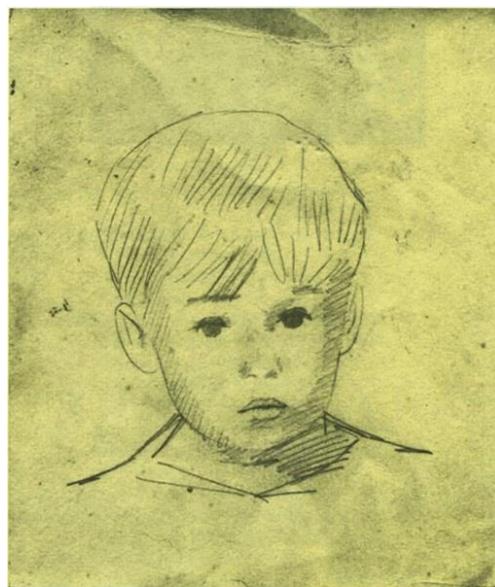
Tudo isto não significa nada e liga-se apenas à aparência;
O ser verdadeiro só pertence à idéia do animal,
E só esta idéia pode ser objeto

Dum conhecimento real.
(PLATÃO apud Mutarelli, 2006, p. 142)¹¹

Essa apresentação de um trecho que expõe de maneira marcante a posição de Platão enquanto um idealista e um acusador da falsidade dos simulacros, contrasta com as duas páginas finais, onde nota-se, primeiro, uma foto da família Mutarelli e, segundo, um desenho de Lourenço Mutarelli com 5 anos de idade feito pelo seu pai; lembrando que 5 anos é a mesma idade do filho de Mutarelli presente em *A caixa de areia*. O contraste está em expor elementos marcantes em relação a estes indivíduos reais da família Mutarelli (Ver Figuras 15 e 16), ao mesmo tempo em que esses elementos seriam desconsiderados do “conhecimento real” de Platão, para o qual “É desnecessário perguntarmo-nos/ Se temos diante dos olhos este mesmo animal/ ou o seu antepassado que viveu mil anos atrás”.



Figura 15 (MUTARELLI, 2006, p. 143)



Desenho feito por meu pai, Lourenço Mutarelli, quando eu tinha a idade de meu filho, Francisco Mutarelli, quando comecei a realizar “A Caixa de Areia”

Figura 16: (MUTARELLI, 2006, p. 144)

O tom amarelado das duas imagens segue o mesmo tom presente nas páginas de abertura do prólogo e instalam um tom de suspensão temporal, de constituição de um passado, em que todos os elementos procuram escapar da ação do tempo. O amarelado

¹¹ Esta citação de Platão, provavelmente, não foi retirada por Mutarelli de nenhum trabalho do filósofo, mas do livro das transcrições que Schopenhauer faz das ideias platônicas na página 199 de *O mundo como vontade e como representação*. Vale ressaltar que a opção por apresentar as frases em versos e estrofes parece ter sido uma opção do próprio Mutarelli: “Platão diria: ‘Este animal não possui nenhuma existência verdadeira, mas apenas uma aparente, constante vir a ser, uma existência relativa, que tanto se pode chamar de não ser quando de ser. Verdadeiramente é apenas a Ideia, estampada naquele animal, ou animal em si mesmo, que não depende de nada, mas é em e para si, nunca veio a ser, nunca se extinguindo, mas sempre é da mesma maneira.’” A citação continua, entretanto, nota-se a diferença na construção sintática, que possivelmente ocorre pela diferença de tradução.

das páginas constitui elementos que seriam, à princípio, externos à história de *A caixa de areia*, mas são justamente o que me auxiliam a demarcar as primeiras características de uma das categorias que estabeleci a partir da análise desta história em quadrinhos. Para esta pesquisa, **a primeira categoria** que ajuda a compreender como Mutarelli entende seu fazer artístico é a constante problematização a que se lança o autor ao criar suas produções, ao procurar tencioná-las, colocando-as em um nível de quase não-existência, como se a forma da produção artística não fosse capaz de constituí-la em obra¹². Isso porque, como vimos a partir dos dois núcleos de personagens, *A caixa de areia* é uma história que não foi concretizada. Primeiro porque Carlton e Kleiton apenas a mencionam como mais uma das histórias a serem contadas pelos dois, passageira, e segundo porque o personagem de Lourenço Mutarelli não consegue concretizar sua ideia de criar a história em quadrinhos que teria esse título.

Esse procedimento é problematizado ainda mais no momento em que o escritor e desenhista se apropria da filosofia de Platão e da tensão entre representação pura, baseada no conceito de ideia, e simulacro, baseado no devir e na transitoriedade das coisas. A partir dos regimes propostos por Rancière (2005), pode ser produtivo notar como Mutarelli acaba por discutir elementos relativos aos dois regimes anteriores ao regime estético. Primeiro porque a tênue linha em que todas as imagens do quadrinho são problematizadas enquanto simulacro, demarca no quadrinho um tom pessimista que muitos críticos poderiam relacionar como característico do pensamento pós-moderno¹³. Entretanto, a análise de Rancière (2005) mostra que o regime ético está baseado na divisão de trabalho proposta pela *República* de Platão, na qual cada indivíduo deveria ser responsável por apenas uma ocupação na pólis. O artista é o responsável por problematizar essa partilha do sensível, na medida em que o fato de ser o criador de simulacros, o torna capaz de manipular mais de uma forma de ocupação no espaço público:

No terceiro livro da *República*, o fazedor de *mimesis* é condenado não mais apenas pela falsidade e pelo caráter pernicioso das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho que já havia servido para excluir os artesãos de todo espaço político comum: o fazedor de *mimesis* é, por definição, um ser duplo. Ele faz duas coisas ao mesmo tempo, quando o princípio de uma sociedade bem organizada

¹² “Conclusão: vivemos em uma continuidade de ‘realidade-ficção’, onde mesmo as obras que aparecem como literatura não podem ser lidas com critérios literários, como autor, estilo, texto e sentido.” (CANCLINI, 2016a, p. 54)

¹³ Penso nas discussões teóricas promovidas por teóricos que discutem o simulacro e o espetáculo, como é o caso de Baudrillard (1991), Deleuze (1974), Guy Debord (1997).

é que cada um faça apenas uma só coisa, aquela à qual sua “natureza” o destina. Em certo sentido, isso diz tudo: a ideia do trabalho não é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. (RANCIÈRE, 2005, p. 64)

Em certo sentido, isto é essencial para entender porque a discussão de Lourenço Mutarelli não se resume a saber se os registros com os quais trabalha, o plástico e o verbal, se constituem apenas como simulacro ou não. O próprio subtítulo de *A caixa de areia: ou eu era dois em meu quintal* coloca em xeque o desdobramento do produtor do quadrinho em um duplo. A partir disso surge o questionamento: seriam Carlton e Kleiton apenas uma partição imaginativa do autor em dois personagens presos em seu próprio quintal? Após essa primeira partição, vimos ainda o paralelismo entre os capítulos que provocam mais uma divisão de tarefas no processo de produção do quadrinho. Além disso, não é o próprio Mutarelli responsável por se dividir entre a elaboração dos roteiros, a criação dos desenhos e a escrita caligráfica? Uma característica dos diálogos entre Carlton e Kleiton é imprescindível para entender o papel deste artista que aceita o papel do fazedor de *mímesis*.

A questão entre os dois personagens presos no interior do automóvel não se resume ao fato de eles estarem presos no meio do deserto, de modo que o giro criativo em relação à caverna de Platão está na exposição de que esses personagens precisam dividir o mesmo espaço. Um dos mecanismos para a convivência dos dois é o estabelecimento de uma regra para amenizar as ofensas que um faz ao outro (Ver Figuras 17 e 18). A regra que se baseia na repetição do “Eu sou (+ ofensa recebida)” e do “Você é (+ ofensa recebida)” estabelece em primeiro lugar uma discussão sobre a identidade (o Mesmo) e o a alteridade (o Outro). Carlton é o personagem responsável por contar



Figura 17 (MUTARELLI, 2006, p. 73)

histórias, de modo que parece ser capaz de manipular melhor a palavra, jogando as ofensas de volta para Kleiton, sem repeti-las e interiorizá-las. Após criticar as histórias de Carlton por serem



Figura 18 (MUTARELLI, 2006, p. 74)

mentirosas, há momentos em que Kleiton é desafiado a contar uma história, de maneira que ele não consegue e fica apenas descrevendo o que está ao seu redor:

Kleiton: Porque não conta uma história? **Carlton:** Não sinto vontade. Por que não conta você? **Kleiton:** Eu?!? **Carlton:** É. Você. Conte você. **Kleiton:** Eu?! Uma história?/Era uma vez...É...É...É.../Eu nunca contei uma história. **Carlton:** Mostre-me sua visão do mundo. Apresente-me o mundo a partir do seu ponto de vista./Exemplo: Daqui, do meu ponto de vista, posso ver você o deserto. **Kleiton:** Peguei! Entendi!/ Claro, Claro!/ Humm! Humm.../ Daqui, do meu ponto de vista, posso ver você e o deserto. **Carlton:** Ora, Kleiton. Isso é plágio. **Kleiton:** PLÁGIO?! **Carlton:** Eu poderia processá-lo por isso.” (MUTARELLI, 2006, pp. 133, 134, 135)

O ponto central da relação entre esses dois personagens não está apenas no fato de eles viverem uma situação impossível, mas justamente

na maneira como dividem o espaço (tempo, fala, lugar) entre os dois. Ao se observar o detalhe que apresentei na página 26, dos rostos de Carlton e Kleiton, é possível fazer um mapeamento de como o rosto de Carlton apresenta mais expressões de ânimo, sarcasmo, susto; enquanto Kleiton apresenta um rosto mais oprimido, triste e decepcionado. Carlton poderia ser aproximado ao criador e manipulador das sombras projetadas na parede da caverna platônica, que entretém os homens que estão presos uns aos outros. No quadrinho de Mutarelli, o fazedor de mímesis também está preso no interior do automóvel e não há filósofo que possa se desprender e fugir, pois é impossível escapar daimensidão do deserto. A partir da descrição dessa história em quadrinhos, esta pesquisa aponta que a discussão provocada por Mutarelli não deve se limitar a conceitos como, por exemplo, realidade, representação, referência e veracidade. Esses conceitos são realmente problematizados por Mutarelli, mas somente na medida em que a partilha sensível dos

espaços, dos tempos, das falas, da memória, do visível e do invisível ajudam a compor noções diferentes de realidade e do caráter da prática artística.

Não é possível decidir, por exemplo, sem limitar a leitura do quadrinho, um posicionamento crítico que delimitasse qual dos dois enredos é verdadeiro ou mais próximo de um referencial, qual deles consegue superar os problemas colocados pela teoria do simulacro. No limite dessa discussão, Carlton e Kleiton podem não passar de dois brinquedos que surgiram misteriosamente na caixa de areia do personagem Mutarelli, podem ser até mesmo fruto da imaginação do filho do autor, que brinca constantemente com os bonecos encontrados sem explicação aparente. Do mesmo modo, a família Mutarelli pode ser apenas fruto de uma realidade imaginada por esses dois homens/caricaturas, que brigam e se divertem com lembranças de uma realidade perdida.

Apesar da dobra narrativa explícita estabelecida entre os dois enredos paralelos, é possível pensar em outras ressonâncias entre a família Mutarelli e o enredo de Carlton e Kleiton. Neste sentido, o personagem de Lourenço Mutarelli, responsável por criar o quadrinho *A caixa de areia*, enquanto fazedor de mimesis desse enredo, está em uma posição contrária a Carlton. Isto porque expressa suas dificuldades em ter o domínio da palavra em muitos momentos, nas conversas com Lucimar. Por este motivo, do mesmo modo que pede ajuda para seu filho de apenas 5 anos, na tentativa de entender o que é a realidade, o tempo e a verdade, colocando no mesmo nível perceptivo o adulto e a criança; Lucimar e o editor Cláudio questionam as motivações do personagem Lourenço em tentar aprisionar de modo racional o momento presente. Além disso, os remédios e os momentos de perturbação do personagem Lourenço também problematizam suas motivações e capacidades criativas. Em posições praticamente opostas, Carlton e Lourenço Mutarelli apresentam habilidades diferentes no controle da palavra, da imagem criativa, do dizível e do visível.

No artigo de Pedro Galas Araújo (2011), é possível deparar-se com alguns dos questionamentos que estou propondo nesta descrição de *A caixa de areia*. Entretanto, Araújo (2011) analisa o que ele classifica como narrativa em quadrinhos, tendo como “narrativa principal”¹⁴ o enredo da família Mutarelli, a partir do estabelecimento de relações entre um conto de Borges e o trabalho de Lourenço Mutarelli. O principal ponto analisado por esse pesquisador é a fragilidade da memória na constituição da identidade do sujeito e da coletividade, de modo que as dificuldades em acessar o passado e os

¹⁴ Termo utilizado pelo próprio pesquisador em seu artigo.

objetos que assombram o personagem de Mutarelli na caixa de areia de seus gatos se constituem na inflexão central da análise. De acordo com a discussão que propus até este momento da dissertação, escolher um dos dois enredos como o principal, tendo por fundamentação a relação metalinguística e autobiográfica do autor Mutarelli com o seu personagem homônimo, delimitaria um posicionamento afeito às organizações do regime representativo. Isto porque a busca do personagem Mutarelli por encontrar um retrato realista¹⁵ e quase científico da realidade está relacionado com a tentativa de organizar em uma ação inteligível os acontecimentos da narrativa. Nesse sentido, as características de fragmentação e falhas da memória se apresentam a partir do momento em que as tentativas do personagem são frustradas. Por outro lado, Araújo (2011, p. 127) discute em outros termos a primeira categoria que estabeleci como elemento característico do fazer artístico de Mutarelli:

A narrativa, instada de incertezas e insegurança, é constantemente colocada em questão. Apesar da minúcia do desenho e da presença da esposa e do filho do autor, que servem para dar crédito à história, cada aparição de um novo brinquedo desestabiliza a narrativa: a realidade não é o que parece, nem o relato pode ser tomado como verídico.

No entanto, a instabilidade dessa manifestação artística, as incertezas e a insegurança não ocorrem apenas pelo fato de a realidade apresentada no quadrinho não ser o que parece ou de o relato ser problematizado em sua veracidade. Uma das características que delimito como própria do fazer artístico de Mutarelli é a capacidade de criar uma tensão, uma linha tênue, entre a materialização da obra e a sua impossibilidade de formalização. No caso de *A caixa de areia*, é possível ver que o próprio quadrinho se inscreve em um regime de instabilidade no momento em que o personagem de Mutarelli não consegue concluí-lo, esse efeito é conseguido por meio de um trabalho que torna frágil a formalização material que permitiria a concretização da obra. Até o presente momento, utilizei as noções de manifestação e produção artística para tratar do quadrinho justamente pelo fato de o conceito de obra ser passível de problematizações no decorrer do desenvolvimento de *A caixa de areia* e nas discussões teóricas do regime estético.

¹⁵ “No livro, uma narrativa em quadrinhos, Mutarelli se apresenta como personagem da própria vida: os traços utilizados pelo desenhista são realistas, sem exageros, imprimindo um tom natural aos quadros. Uma foto de sua família reunida na última página permite a comparação: não uma versão do personagem, seu alter ego, mas ele mesmo atuando, juntamente com seu filho e com sua esposa.” (ARAÚJO, 2011, p. 126)

Se pensarmos na areia escolhida para o título, é possível descrever duas imagens propostas pelo quadrinho que ajudam-nos a explicitar a primeira categoria do fazer artístico de Mutarelli. Ainda no artigo de Araújo (2011), o pesquisador mostra a relação entre a areia do deserto do núcleo de Carlton e Kleiton e a areia da caixa dos gatos do personagem Mutarelli, problematizando as relações entre a areia e o tempo, estipuladas pelas micro dobras narrativas criadas ao longo do quadrinho. A fugacidade do tempo e a mutabilidade da areia são os elementos que proporcionam o questionamento relativo ao processo de formalização problemático para o qual gostaria de apontar. Para Araújo (2011), ao discutir a memória e a identidade, fica claro que a fugacidade da realidade apreendida pelos personagens é demarcada pela areia que é capaz tanto de apresentar marcas do presente, quando alguém nela se deita ou pisa, quanto de ter essas marcas apagadas devido à sua maleabilidade material. Interessa-nos, mais especificamente, a capacidade de Mutarelli em elaborar a própria materialidade do quadrinho, no estabelecimento de seu tema, cenário, demarcações temporais, como uma discussão dos limites dessa materialidade. Lembremos da citação de Platão que é colocada no quadrinho em versos que formam uma espécie de ampulheta.

O fazedor de *mimesis* não está mais restrito às regras do regime ético das imagens e deve ser capaz de lidar com a sua capacidade de ocupar vários espaços e tempos. Do mesmo modo, deve questionar um único sentido de realidade e de verdade que fundamentam o conceito de *mimesis* do regime representativo. Nesse sentido, a grandeza do deserto e a impossibilidade de fugir deste espaço coloca em xeque a possibilidade da saída da caverna platônica e o contato com o mundo real e verdadeiro das ideias. Ao mesmo tempo, Carlton e Kleiton continuam vivendo em um mundo ideal, na medida em que o artifício dos homens no interior da caverna não deixa de ser um elemento ficcional e a questão da partilha do sensível está colocada: não se trata de encontrar um mundo mais real ou mais verdadeiro, mas qualquer ideia de verdade ou de realidade é já uma organização e distribuição do tempo e do espaço¹⁶. Da mesma forma, o mundo do personagem Mutarelli está demarcado pela incapacidade de apreender o tempo, de lidar com a dificuldade de entender o que ocorre do momento em que a areia da ampulheta passa de uma parte à outra.

¹⁶ “A caverna é o lugar onde as imagens são tomadas por realidades, a ignorância por saber e a pobreza por riqueza. E, quanto mais os prisioneiros se imaginam capazes de construir de outro modo sua vida individual e coletiva, mais se enleiam na servidão da caverna.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 45)

A primeira categoria elaborada por esta pesquisa pode ser entendida na chave do que Canclini (2016a, p. 63) propõe para a descrição do que seria o fato estético, elemento difícil de ser apreendido e que parece estar justamente na capacidade de tornar o não resolvido, o que ainda está por vir, o contingente, como parte constitutiva do ato de criação:

Iminência, contingência, manifestação de uma distância: junto a esta linha estética observamos, no que fazem ou dizem fazer aqueles que se autodenominam artistas, a valorização reiterada do predomínio da forma sobre a função. Às vezes, ambas as correntes se associam, como quando o trabalho formal sem eficiência pragmática apresenta os fatos artísticos como a iminência de algo que não chega a acontecer. Em outros casos, vemos que a arte *faz*, tem uma função embora de outra ordem que nos atos sociais comuns. É um modo de fazer que deixa algo não resolvido.

É a existência de *A caixa de areia* que está posta em questão na transitoriedade de uma manifestação artística que quase não chega a acontecer, mas mesmo depois que acontece, deixa algo não resolvido. Esse “não resolvido” é justamente o elemento que constitui a segunda categoria de análise que apresento a seguir.

1.4.2 2ª Categoria: o pensamento estranho a si mesmo

Se a primeira categoria de nosso instrumental de análise é a formalização problemática da materialidade - um trabalho com a forma do quadrinho que utiliza a areia como marca da fugacidade do tempo e marca dos limites de formalização dessa matéria -, a segunda está diretamente relacionada com a primeira, na medida em que expressa uma forma de pensar o sensível da arte no período contemporâneo. O estabelecimento de um regime próprio da arte permite ao artista contemporâneo, no caso Lourenço Mutarelli, propor uma manifestação marcada por suas possibilidades de inexistência, mas também por uma forma de pensamento estranho a si mesmo. Na elaboração da primeira categoria, intento mostrar as problematizações elaboradas por Mutarelli a partir dos fundamentos teóricos da filosofia de Platão. Neste segundo momento, é possível explicitar outra fundamentação filosófica que é imprescindível para entender *A caixa de areia*.

Trata-se da influência de Schopenhauer, utilizado juntamente com Platão, para sustentar os questionamentos dos personagens ao longo do quadrinho. Se Platão permite pensar melhor o núcleo de personagens de Carlton e Kleiton, Schopenhauer pode ser a chave para explicitar os descaminhos encontrados pelo personagem de Lourenço

Mutarelli ao longo da história. Ao passo que investiga tanto a realidade a sua volta quanto o fato de objetos começarem a aparecer no interior da caixa de areia dos gatos, o personagem do artista parece se confundir cada vez mais. Ao invés de chegar a conclusões, as entrevistas com seu filho e as conversas com sua mulher mostram, pelo contrário, como Lourenço Mutarelli apresenta um pensamento que não explica os fatos da realidade e, ao invés disso, estabelece um procedimento de estranhamento em relação a si mesmo. Durante as conversas com seu editor, concentradas entre a página 82 e a página 85, o personagem de Mutarelli não consegue explicar o motivo pelo qual quer produzir uma história em quadrinhos sobre seu cotidiano. Os trechos de um dicionário de filosofia também não são capazes de traduzir completamente suas preocupações em relação às distinções entre realidade e idealidade, de modo que o editor se apresenta cada vez mais irônico e sarcástico.

O editor critica os desenhos de Mutarelli, além de explicitar as contradições do pensamento do artista. Os questionamentos da filosofia sobre a existência ou não do mundo exterior e da realidade não resolvem o problema sobre quais são as possibilidades artísticas para a apreensão deste mundo. Vale ressaltar que o personagem cita uma quantidade diversa de trechos que não são reportados a seus autores, além de tratarem-se de notas esparsas que não possuem uma única linha de pensamento. Pode-se notar, ainda, uma confusão do personagem entre a captação do mundo sensível por meio da arte e a compreensão científica da realidade, justamente o que parece estar por trás da crítica do editor na página 85, quando ele argumenta: “Isto te contradiz”. Nestes retalhos de conversação, nota-se o descaso do editor com as preocupações filosóficas do artista, de modo que parece estar mais preocupado com o modo como o trabalho de Mutarelli entraria em circulação em um momento futuro a sua publicação.

Em seguida às conversas entre editor e artista, nota-se o filho de Mutarelli brincando com os pequenos bonecos encontrados na caixa de areia, da mesma forma como o pai havia brincado no passado. Como o pai já havia apresentado uma foto do filho pequeno, sendo os dois muito parecidos, perde-se a referência sobre qual dos dois seria a criança brincando na página 86. Neste mesmo momento, há uma citação direta de Schopenhauer (Ver Figura 19), discreta, não atribuída a nenhum personagem, como se uma voz em off fosse a responsável pela citação filosófica que dá suporte aos jogos do capítulo 7.

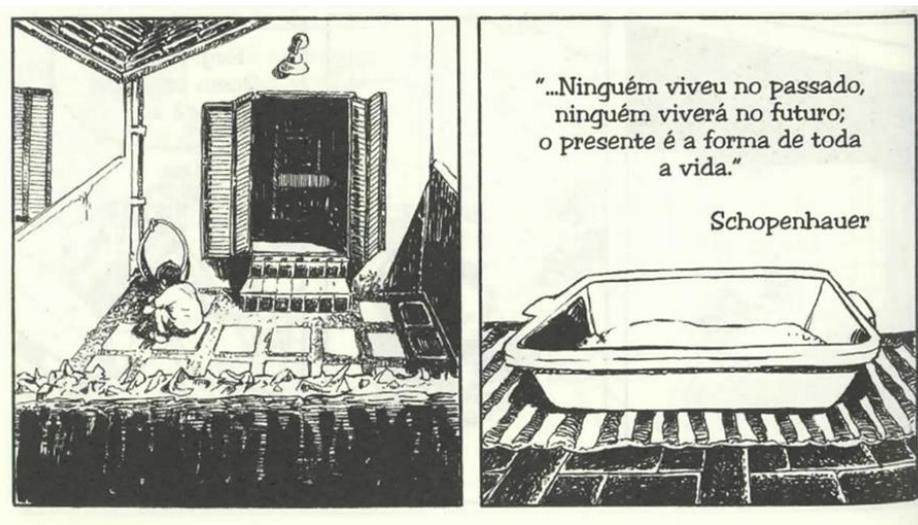


Figura 19 (MUTARELLI, 2006, p. 86)

A obsessão e insegurança do personagem em conseguir captar o presente contrasta com a certeza advinda da autoridade das palavras atribuídas ao filósofo alemão, visto que nos capítulos subsequentes, Mutarelli não se conforma com o mundo em constante transformação e movimento, sendo passado e futuro parte de um mundo de fenômenos que não auxiliariam a explicar a sua essência. O jogo entre o uso dos conceitos filosóficos como discurso de autoridade e a comicidade dos personagens que utilizam esses conceitos para se confundirem ainda mais com sua compreensão do mundo também aparece no capítulo 8, onde Carlton está sonhando que é o capitão Idealidade. Imitando um pequena revista em quadrinhos de super-heróis, parodiando a empresa “Marvel¹⁷” com o nome “Mar-véu”, o artista brinca com a concepção de “Véu de Maya”¹⁸, utilizada por Schopenhauer para pensar a primeira face do mundo em que vivemos, o mundo da representação. O Véu de Maya é tomado pelo filósofo dos *Vedas* para pensar o mundo submetido ao princípio de razão, o mundo dos fenômenos, constituído pelo devir e pela transitoriedade. Não pretendo me demorar na análise das teses filosóficas de Schopenhauer, mas é preciso demarcar os elementos necessários para compreender a prática artística de Mutarelli.

Além do jogo com o mundo das aparências, em constante movimento, Mutarelli instaura na tessitura de seu quadrinho uma tensão que está baseada justamente no conceito

¹⁷ Uma das maiores empresas americanas de produção e distribuição de histórias em quadrinhos, constituindo-se como a responsável pela criação de muitos super-heróis que se tornaram famosos no imaginário midiático.

¹⁸ “Trata-se de mǎyā, o véu da ilusão, que envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do Sol sobre a areia tomado à distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente.” (Tais comparações são encontradas repetidas vezes em inúmeras passagens dos *Vedas* e dos *Purānas*). (SCHOPENHAUER, 2015, p. 11)

que fundamenta o mundo ilusório em que vive o homem. Essa fundamentação está estruturada, para Schopenhauer, na segunda face que sustenta o mundo em que vivemos, apropriando-se da terminologia kantiana que havia sulcado o conhecimento entre mundo fenomênico e coisa-em-si, ele compreende esta última como sendo a expressão imanente de uma Vontade e não como um conteúdo formal e vazio a ser acessado pelo entendimento. Compreender este segundo aspecto é entender sua relação intrínseca com a filosofia dos *Vedas*, segundo a qual há uma vontade que movimenta o Véu de Mâyã, responsável por manter o devir e transitoriedade em que o mundo está organizado. O personagem de Lourenço Mutarelli é tensionado durante os acontecimentos do quadrinho por meio da indistinção entre sonho e realidade, bem como pela confusa relação entre passado, presente e futuro.

O jogo criado pelo autor em relação ao tempo permite as incertezas do personagem: ao mesmo tempo que este quer encontrar sua forma própria de captar o presente, este mesmo presente, determinado pela força da Vontade que não se restringe a meios e fins individuais, é escorregadio. Além disso, as individualidades dos nomes dos homens da família Mutarelli e a confusão criada pelo personagem em relação aos brinquedos de seu passado instauram o seguinte jogo de presença e ausência: i) o passado é o que o personagem consegue investigar enquanto parte de suas representações; ii) este passado apenas faz sentido enquanto é constituinte da força da Vontade atuante no presente; iii) o personagem não consegue distinguir os fatos de seu passado e nem mesmo apreender a força da vontade no presente. A partir das conversas com sua esposa, a consciência das leituras de Schopenhauer é explícita no personagem, que revela seu estado de confusão baseado nos questionamentos da metafísica do filósofo (Ver Figuras 20 e 21).

A captação do presente e do cotidiano pelo registro plástico mostra de que maneira a presença bruta da imagem condiz com a paz que o personagem diz encontrar nos objetos inanimados. Trata-se de lidar com um pensamento que tenta compreender 1) tanto o mundo da representação, dado pela palavra como ideia pura e pela concepção do tema enquanto tentativa de formalização das ações, 2) quanto as influências da Vontade, sendo esta última a responsável por instaurar um pensamento que estranha a si mesmo na captação da plasticidade muda da imagem¹⁹.

¹⁹ “A figura de Édipo, como tema trágico exemplar e universalmente válido, tem como antecedente essa figura hermenêutica do ‘verdadeiro Homero’. Ela pressupõe um regime de pensamento da arte em que o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma



Figura 20 (MUTARELLI, 2006, p. 104)



Figura 21 (MUTARELLI, 2006, p. 105)

Rancière (2005, pp. 32, 33) mostra que as possibilidades da arte no regime estético estão atreladas à capacidade de utilizar o sensível próprio da arte, extraído de suas conexões ordinárias, justamente como uma potência heterogênea.

Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seu objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético: (...) o gênio kantiano que ignora a lei que produz,

ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um logos e de um pathos. E é essa identidade que doravante dá testemunho do fato da arte. Tal identidade, porém, pode ser pensada de duas formas opostas: como imanência do logos no pathos, do pensamento no não-pensamento, ou, inversamente, como imanência do pathos no logos, do não-pensamento no pensamento.” (RANCIÈRE, 2012c, pp. 30, 31)

o “estado estético” de Schiller, feito da dupla suspensão da atividade do entendimento e de passividade sensível (...).

De modo geral, a análise da potência heterogênea do quadrinho de Mutarelli nos permite instaurar como categoria a característica de problematizar tanto na materialidade sensível quanto nas motivações de seus personagens, esse *logos* idêntico a um *pathos*, um pensamento estranho a si mesmo. Desde o início de sua trajetória, os quadrinhos de Mutarelli são marcados pela superação de problemas psicológicos pessoais que, de alguma forma, são subtraídos de suas conexões ordinárias para que seus personagens possam apresentar esse estranhamento de si mesmo. Em *A caixa de areia*, o personagem Mutarelli é questionado pela esposa se está tomando seus remédios e essa colocação mostra tanto a obsessão do personagem com os brinquedos da areia e com a ideia de fazer o quadrinho, quanto a justificativa de suas colocações filosóficas para entender esse mundo de duas faces: vontade e representação.

A problematização dos limites do fazer artístico que explora a capacidade de deixar “algo não resolvido”, em estado de iminência é a segunda categoria de análise que propomos para essa vontade que atinge o pensamento instaurado no quadrinho. Para a forma da arte que traz o *pathos* para o interior de um *logos*, Rancière (2012c, p. 32) propõe uma identificação com as proposições de Schopenhauer, na medida em que a vontade é a responsável por esse mundo obscuro que entra em confronto com o mundo da representação.

Trata-se do movimento que, em Schopenhauer, retorna das aparências e da bela ordem causal do mundo da representação para o mundo obscuro, subterrâneo e desprovido de sentido da coisa em si: o mundo do querer-viver nu, insensato, dessa ‘vontade’, paradoxalmente assim chamada, já que sua essência é precisamente não querer nada, recusar o modelo da escolha de fins e da adaptação dos meios aos fins que confere a essa noção seu significado usual.

O trabalho de elaboração dessas categorias de análise, bem como as considerações sobre o plástico e o verbal utilizados explicitamente no quadrinho funcionam como o motor do próximo capítulo. Em um primeiro movimento argumentativo do capítulo 2, utilizo essas duas categorias do fazer artístico de Mutarelli para investigar aspectos do romance *O natimorto*. Em um segundo momento, realizo uma descrição analítica a partir do quadrinho para compreender como o registro plástico, apenas suposto, e o registro verbal se constituem nas produções romanescas desse artista brasileiro contemporâneo.

CAPÍTULO 2. UM MUSICAL SILENCIOSO

A partir dos marcos analíticos elaborados no capítulo anterior, o segundo capítulo desta dissertação se propõe a descrever e investigar o romance *O natimorto: um musical silencioso* escrito por Lourenço Mutarelli e publicado pela primeira vez no ano de 2004. O objetivo é partir do que discuti anteriormente acerca do jogo entre presença e ausência do registro plástico e do registro verbal, intensificando, testando e comparando a funcionalidade das categorias que foram decantadas da história em quadrinhos *A caixa de areia* para pensar o fazer artístico de Mutarelli. A confrontação dessas categorias com o romance *O natimorto* tem o objetivo de começar a avaliar a produtividade do trabalho crítico que se propõe a utilizar o próprio quadrinho de Mutarelli como chave de leitura para seu romance. Dessa forma, apresento alguns embates que surgiram entre os aspectos do romance que são descritos e as categorias que foram elaboradas anteriormente, procurando auxiliar na compreensão do trabalho artístico desse autor e nas características de constituição do literário no período contemporâneo. Não se trata unicamente de uma aplicação dos marcos analíticos, mas de um segundo movimento de pesquisa com o objetivo de repensar a própria categorização realizada anteriormente.

O quadro geral da trajetória de Lourenço Mutarelli que apresentei até o presente capítulo mostrou que *O natimorto* foi publicado em um período específico entre o começo da produção romanesca do autor que passou a ser o seu principal foco e a volta para a produção de quadrinhos de maneira mais esparsa. Nesse sentido, é importante notar a proximidade de produção entre esse romance e o quadrinho *A caixa de areia*, com apenas dois anos de intervalo. Ao longo da investigação do romance encontrei diversos elementos e influências que aparecem também no quadrinho e foram elementos produtivos para pensar o caráter do fazer artístico para Lourenço Mutarelli.

O quadrinho é organizado com uma duplicidade de registros, sendo composto tanto pelo registro plástico, que inclui as imagens e o modo plástico como a escrita é utilizada, quanto o registro verbal, que se trata da construção via escrita dos diálogos dos personagens, narrações e frases que estão presentes nessa criação. Por outro lado, o romance se constitui enquanto uma manifestação artística elaborada de modo primordial pelo registro verbal, na medida em que as imagens suscitadas pela composição da história não aparecem plasticamente materializadas em desenhos ou figuras. Isso não exclui o trabalho de edição²⁰ do livro *O natimorto*, que possui uma capa composta

²⁰ Em um primeiro momento, *O natimorto* foi publicado por uma pequena editora de São Paulo chamada DBA, que não existe mais. Posteriormente, a empresa Companhia das Letras comprou os direitos dessa obra do autor, tendo publicado esse mesmo romance no ano de 2009.

majoritariamente por imagens de cartas de baralho, bem como as páginas que separam os capítulos apresentam pequenas imagens relacionadas ao enredo. Ao final de alguns capítulos, é possível ver um conjunto de cartas de baralho e no início de cada capítulo, embaixo do número que o identifica, um pequeno desenho como o apresentado a seguir:

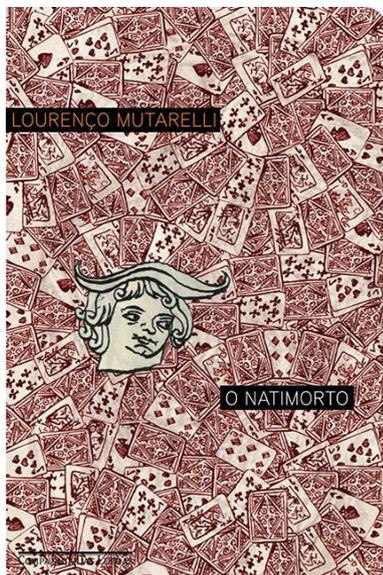


Figura 23 Capa do romance *O natimorto* – Companhia das Letras, 2009



Figura 22 (MUTARELLI, 2009, p. 4)

A seguir, no primeiro contato descritivo que faço com o romance, na apresentação de seu enredo e elementos de construção narrativa, é importante notar a presença do multiartista dos quadrinhos. *O natimorto* é um romance que questiona os lugares do literário: trata-se de um livro composto apenas de palavras? Como as imagens estão em funcionamento nessa história em comparação com o quadrinho? Por fim, o que sustento ao longo desse Capítulo 2 é que é possível perceber como esse romance se compõem por meio de outras formas artísticas, como o teatro, a música, o cinema e a poesia.

De modo geral, a narrativa de *O natimorto* é facilmente resgatável, na medida em que se estrutura por meio de um enredo que, à primeira vista, parece ser linear e baseado em duas ideias gerais provenientes do narrador protagonista. O romance é narrado em primeira pessoa por um agente musical, uma espécie de caça-talentos, chamado ao longo do enredo pelo nome de “O Agente”. Esse personagem sem nome, demarcado por sua atividade profissional, é um homem de meia idade, casado e que vive com a Esposa. O enredo se inicia com o Agente na rodoviária, à espera de uma cantora que ele recomendou a outro personagem, seu chefe, “O Maestro”²¹. A cantora agenciada pelo protagonista é

²¹ Os personagens chamados de “O Agente”, “A Voz”, “A Esposa” e “O Maestro” são únicos que estão presentes de maneira mais relevante em toda a narrativa, sendo que a “Esposa” aparece explicitamente apenas uma vez e “O Maestro” não aparece presencialmente nem uma.

classificada na narrativa como “A Voz”, uma cantora de ópera que possui a voz tão pura que não emite nenhum som ou ruído quando está se apresentando; um dos motivos pelo qual o subtítulo do romance *O natimorto* é “um musical silencioso”.

A primeira ideia que desenvolve a trama do romance está relacionada com o fato de o Agente fumar um maço de cigarros por dia e cada um desses maços conter uma imagem de advertência contra os perigos que podem ser provocados pelos efeitos do fumo e das substâncias que compõem o cigarro. Essas imagens começaram a ser obrigatórias no Brasil a partir do ano de 2002 e se espelham em uma iniciativa de combate ao fumo que começou no Canadá²². O Agente cria uma teoria que tem um caráter insólito e estranho, apresentada de forma resumida por ele ainda no primeiro capítulo da obra, quando explica para a Voz a maneira como encara essas imagens de advertência. O modo como o personagem interpreta essas imagens revela um conhecimento profundo que ele possui acerca do tarô, baralho místico e ancestral capaz de revelar acontecimentos e sentimentos ocultos do passado e do presente, preparando as pessoas que buscam interpretar a própria sorte, iniciados nos conhecimentos desse baralho, para o futuro:

O AGENTE – Quando eu era criança, morava com uma tia minha que punha cartas.

A VOZ – Sei.

O AGENTE – Ela lia a sorte em velhas cartas de tarô, sabe?

A VOZ – Claro.

O AGENTE – Pois então: aquelas cartas de tarô me causavam uma impressão de estranheza, um desconforto, um quase medo... Eu tinha uma sensação... As figuras daquele baralho me causavam uma sensação muito semelhante à que sinto quando contemplo essas figuras de advertência impressas nos cigarros. Me entende? E aí, como eu ia dizendo, eu fumo um maço por dia. Então, acho que a imagem vai prenciar, de alguma forma, o destino desse dia. Deu para entender? (MUTARELLI, 2009, pp. 8, 9)

A partir dessa ideia, o Agente desenvolve uma hermenêutica para interpretar as imagens dos maços de cigarro, trabalhando com a plasticidade dos elementos das cenas que compõem as figuras de advertência. Desse modo, o modelo de interpretação do Agente funciona durante o romance como o estabelecimento de diferentes significados para os acontecimentos da trama, conforme se interprete as imagens dos maços de cigarro

²² Para obter mais informações sobre o histórico das imagens de advertência veja o seguinte artigo, que comenta sobre os dez anos da medida adotada no Brasil: <http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/modelo-mundial-advertencia-em-macos-de-cigarro-completa-10-anos/n1597608180586.html> . Segundo a matéria do portal de notícias IG, uma pessoa que fume um maço de cigarros por dia pode chegar a ter contato com as imagens de advertência, pelo menos, 7000 vezes ao ano.

de uma maneira ou de outra, desenvolvendo um sistema aberto para compreensão do enredo. A segunda ideia que embasa este trabalho de Mutarelli parte de uma decisão do Agente que tem como objetivo permanecer fechado em um quarto de hotel o máximo de tempo que conseguir, sem sair de lá e com o mínimo de contato com o mundo exterior.

Após receber a Voz na rodoviária, como prestimoso anfitrião, o Agente não quer que a cantora se dirija imediatamente para um hotel e a convida para almoçar na sua própria casa, onde a sua Esposa prepara uma refeição e onde a Voz poderia permanecer hospedada. O almoço dos três personagens, o Agente, a Voz e a Esposa, termina em grande desconforto, a partir do momento em que a Esposa insiste para que a Voz cante. Devido à pureza do timbre da Voz, a Esposa não ouve nada durante a cantoria e tem um acesso de raiva, mostrando-se enciumada com a atenção do Agente para com a cantora, além de debochar da impressão que o Maestro teria da artista quando a conhecesse. Após ser humilhado pela própria Esposa (que, descobrimos, tem um caso extraconjugal com o Maestro), nota-se que o que motiva o narrador protagonista a tomar a decisão de se isolar é uma tentativa de se proteger da violência das relações humanas:

O AGENTE – Olha, era isso que ia propor no começo, veja bem...

O AGENTE – Como eu disse, eu tenho umas economias.

O AGENTE – E, na verdade, não aguento mais o mundo lá fora.

O AGENTE – Não é só da minha mulher que estou falando.

O AGENTE – Eu falo de tudo e de todos.

O AGENTE – Eu não suporto mais ser agredido.

O AGENTE – Então eu te proponho isso.

A VOZ – Isso o quê?

O AGENTE – Bom, com as economias que eu tenho, nós poderíamos viver aqui neste quarto de hotel por uns cinco ou seis anos.

A VOZ – Meu Deus!

O AGENTE – E veja bem: isso sem nunca precisarmos sair daqui. (MUTARELLI, 2009, pp. 31, 32)

O narrador protagonista pretende isolar-se do mundo exterior e iniciar uma relação de convivência exclusiva com a Voz, em uma tentativa de suspender as relações sociais e econômicas que regem o mundo exterior. Desse modo, percebe-se que o enredo do romance baseia-se nessas duas ideias básicas do protagonista, que são concretizadas via diálogos entre os personagens, discutindo a teoria das imagens dos maços de cigarro e as conversas que surgem da convivência no interior de um quarto de hotel, permeada pelas confusões e desencontros da convivência de duas pessoas que acabaram de se conhecer. O Agente é um ótimo contador de histórias, capaz de entretê-la e deixar ensinamentos

profundos com suas parábolas; a Voz é uma cantora de ópera com a voz muito refinada, capaz de cantar para ajudar a compor esses momentos de convivência.

2.1 O registro verbal e as categorias de análise

O fato de ser produzido apenas pela inscrição do verbal exige-nos uma diferenciação entre o registro verbal do quadrinho e o elaborado no romance. Em *A caixa de areia*, o registro verbal se apresenta de forma mais linear, como se estruturasse um enredo com começo, meio e fim, estruturando as ações dos personagens. Esse movimento é tensionado pela imagem, como vimos, quando o personagem de Mutarelli aparece ao fundo dos personagens de Carlton e Kleiton ou quando os brinquedos de plástico aparecem no interior da caixa de areia. Por outro lado, afirmar a existência de uma dobra narrativa no romance sem que haja a presença de outro registro explícito exige uma constituição diferente da palavra.

Desse modo, o registro verbal de *O natimorto* se apropria da diferenciação entre a palavra escrita, muda, que pode ser atualizada a qualquer momento, e a palavra falada, a cena que atualiza o discurso (RANCIÈRE, 1995). A contradição entre o romance que não poderia ser escrito por seu protagonista se estabelece na medida em que ele é encenado, transformado em ato nos diálogos entre o Agente e a Voz. Esses movimentos do registro verbal se potencializam a partir da discussão musical que está presente na concepção do tema desse romance, a presença de um agente musical e de uma cantora que, ao fim do romance, nunca parecem ser ouvidos por ninguém. O Agente é o único capaz de ouvir a Voz e esta é a única capaz de apreciar suas histórias.

Ao longo das análises de *O natimorto* que propus até o momento, comentamos esses aspectos do processo de formalização problemático que discute a iminência das obras de Mutarelli, como se elas tivessem em sua fundamentação elementos que contradissem a sua possibilidade de existência. A mescla de gêneros artísticos no romance é imprescindível para a relação entre o literário e o teatro, a discussão entre a palavra muda e a cena falada. O teatro é parte do processo de constituição dos diálogos e do caráter de didascálias que algumas frases possuem entre uma fala e outra dos personagens:

O AGENTE – Eu não quis dizer nada, falei por falar.

A VOZ – Ninguém fala por falar.

Pausa.

O AGENTE – Ninguém cala por calar.
Ela olha para mim
com censura. (MUTARELLI, 2009, p. 54)

Segundo nossa argumentação, não se trata apenas de uma apropriação do gênero teatral que prevê os diálogos entre personagens e didascálias que orientam a construção dos atores. O romance seria uma discussão das fronteiras entre o gênero romanesco e o gênero teatral, na medida em que não se sabe se a pausa representa realmente um momento em que os personagens ficaram quietos, se é um pensamento do protagonista ou, ainda, se no limite não se trata da construção de uma cena a ser atualizada. Ao mesmo tempo, a aproximação com o gênero teatral nos coloca diante da frase “Ela olha para mim com censura” como se essa fosse uma orientação a ser realizada e atualizada pela personagem/atriz. No entanto, a censura pode ser apenas uma interpretação da visão de mundo do Agente. Em uma narração em primeira pessoa, é comum que não seja possível determinar se tudo não se passa da interpretação do protagonista. No entanto, o jogo teatral de *O natimorto* e suas dobras narrativas intensificam os diálogos e nos colocam em contato com uma linha tênue entre a sanidade e a loucura do personagem do Agente. As imagens dos maços de cigarro demarcam uma exterioridade ao romance e um elemento de coesão simbólica que se contrastam com a forma mais intimista de narrar do protagonista.

Composto por quatro capítulos, o romance tem um movimento que é possível identificar e que está relacionado com essa indeterminação dos gêneros que estou abarcando nesta análise. Até que o Agente leve a Voz para o quarto de um hotel e comece a concretizar o objetivo de se fechar nesse quarto, a narrativa é composta em sua maior parte por diálogos. Dessa forma, é possível constatar que os dois primeiros capítulos são compostos por cenas que passam a ser minadas conforme o Agente começa a ficar mais tempo sozinho, uma vez que a Voz não aceita ficar fechada no quarto com ele. Nos momentos em que o Agente está sozinho, acompanha-se, durante a leitura, um fluxo de consciência que se afirma como pensamento e não como solilóquio. Essa tentativa de abarcar o pensamento do narrador, enquanto está sozinho, é traduzida por meio de versos que compõe alguns poemas. Esses poemas são o oposto da cena falada e mostram um processo de desestabilização do Agente que, ao tentar se proteger cada vez mais no tempo presente, vai se reencontrando com as crises do seu passado. É possível observar o início do quarto capítulo para exemplificar esse processo de fluxo de consciência do narrador e, um elemento constituinte dos poemas de *O natimorto*, é o fato de mostrar um esforço por

inscrever no corpo do texto elementos que seriam considerados irrepresentáveis. Como vimos, de acordo com as proposições de Rancière (2005), uma das principais características do regime estético é que não haja algo que seja irrepresentável, mas apenas uma quebra das categorias do regime da *mimesis*:

Não chega a ser um pensamento,
É mais profundo do que isso.
Mais obscuro,
Abstrato.
Não chega a ser um pensamento,
É como um flash,
É como luz.
Clarões rápidos,
Intensos.
Não chega a ter forma
Ou imagem,
É algo que se esbarra na teia
Onde se fiam todas as nossas lembranças,
Todo o nosso conhecimento,
Todas as impressões,
Toda a memória
Ancestral.
Essa luz espouca
Na teia,
Fazendo vibrar uma corda
Ou várias.
Tudo se mistura,
Tudo se confunde.
É como um flash.
Múltiplos
Flashes.
Cada um dos fios da teia
Está ligado a uma emoção,
A uma sensação.
Quando vibram muitas
De uma vez,
As emoções
Se misturam.
Vários fios
Iluminados ao mesmo tempo
Enviam sinais
trocados.
Penso uma coisa,
Mas sinto outra. (MUTARELLI, 2009, p. 118)

Em contraposição à palavra viva proporcionada pelos diálogos, marca do gênero teatral, os poemas que elaboram o pensamento do protagonista não são apenas pensamento, mas um modo de tornar visível as fraturas psíquicas do personagem que aparecem como sintoma no seu próprio corpo. No livro, *Políticas da escrita*, Jacques Rancière (1995) procura compreender as potencialidades democráticas da escrita como

parte constitutiva do que se entende por constituição do fato literário no período contemporâneo. Dessa forma, o filósofo procura diferenciar a palavra morta, na condição de palavra inscrita, da palavra viva, explicitando que não se trata de uma simples oposição entre palavra escrita e oral. Trata-se de uma concepção filosófica e teológica da palavra enquanto atrelada a uma voz individual que a torne atualizada no espaço comum. A noção de Rancière de partilha do sensível, a partir do que é possível compreender que os elementos sensíveis das produções artísticas estabelecem um corpo comum e, em última instância, político, nos auxiliam a discutir de modo não universalizante os conceitos para o literário no período contemporâneo.

A partir daí, determina-se a dupla relação da literatura com o mito da palavra viva e com as formas da política. A literatura é o modo do discurso que se institui quando a recusa da mentira pura e simples da mímese poética leva à discussão sobre a verdade ou a falsidade da escrita. Para além da mímese, recusada por Platão, regulamentada por Aristóteles, expulsa pela revolução estética moderna, estende-se o terreno em que a questão da semelhança – da verdade e da falsidade da representação – cede o lugar a uma outra questão de verdade: a do corpo que pode confirmar a letra numa escrita mais e menos que escrita. (RANCIÈRE, 1995, pp. 13, 14)

A palavra elaborada pela escrita no regime estético, não está subordinada pela semelhança, dessa forma precisa se estabelecer enquanto um discurso constituinte que legitime a si mesma, por meio do estabelecimento do “corpo” da escrita, que Rancière (1995) define como escrita mais e menos que escrita. Essa fabulação que constitui o literário no regime estético pode ser apreendida em *O natimorto* por meio da palavra que não pode ser escrita (menos que escrita), elaborada por Mutarelli pelo gênero teatral, e por meio da palavra mais que escrita, elaborada pelos poemas que constituem a encarnação de um corpo que sofre. As parábolas contadas pelo Agente que parecem todas ter ocorrido com pessoas mais ou menos próximas de seu círculos de amizades, deixam de possuir seu caráter de experiência compartilhável a partir do momento em que passam a revelar experiências chocantes e patológicas, que ocorreram, na verdade, com o próprio Agente. O enredo nos mostra que houve omissão por parte do Agente acerca do fato de ele já ter tido uma doença psíquica em sua história pregressa ao tempo da narrativa:

A VOZ – O Maestro me falou sobre o problema que você teve.
O AGENTE – Problema?
A VOZ – Ele me contou sobre a sua internação.
O AGENTE – Sei.
A VOZ – Eu não sabia, você devia ter me contado.

O AGENTE – Eu procuro esquecer. (MUTARELLI, 2009, p. 119)

A partir do momento em que se opera a revelação dessa omissão, toda a narrativa ganha um novo significado e é necessário repensar praticamente todos os fatos do enredo. Todos os elementos que buscavam criar uma convivência, nos termos do ideal do protagonista, “pura”, passam a apresentar-se, em verdade, como uma forma de recalcar os seus problemas psíquicos. Apresento um dos poemas presentes no romance, em que é possível notar a espera do narrador protagonista pela Voz:

O açúcar
no fogo
amarga.

Jurei
que ninguém mais
iria me machucar.
Quem?
Com o ferro fere?
Mordo

o lábio
inferior
até sentir
o gosto
ferruginoso.

Mutilo
a mim
mesmo.

Por fora
e por dentro.

Mordo
minha língua
até locupletar
minha boca.

Depois
me engulo,
vampiro.

Quando ela voltar,
será tarde. (...)

Quando o éter se aproxima,
ouço o barulho da porta.

Ela chega sorrindo. (MUTARELLI, 2009, pp. 100, 101)

O narrador protagonista não consegue lidar com o fato de ser abandonado mais uma vez e passa a construir por meio da linguagem a mutilação de seu próprio corpo²³.

²³ “Não há crise, nem convulsão, nem espumar da boca, assim como não há lugar para mim e para ti no mesmo sítio ao mesmo tempo. Não há segredo corpo a ser-nos comunicado, nem corpo secreto a ser-nos

Nesse sentido, a argumentação desta pesquisa pretende evidenciar que o processo de construção desse romance não teria como constituir-se da mesma maneira se não fosse por meio da linguagem poética. Se a linguagem teatral é o elemento menos que escrita, que não pode se constituir em palavra, a linguagem poética configura uma escrita mais que escrita que tanto no corpo do protagonista, quanto na inscrição dos signos do mundo exterior, se tornam fábula da palavra transformada em verbo. Pensando em como o fato de a palavra ser trabalhada em sua iminência de ser mais ou menos que escrita, proponho um procedimento de investigação para este capítulo. Trata-se de trazer as categorias que elaborei sobre como Mutarelli compreende o fazer artístico para pensar as possibilidades de dissenso de seu romance.

2.2 O processo de formalização problemático

A primeira categoria de análise que decantei do quadrinho estava profundamente atrelada com o processo de formalização problemático de Mutarelli, explicitando de que forma a noção de iminência ajuda a compreender o questionamento da noção de obra fechada e autônoma. Essa categoria procurou revelar aspectos da problematização da materialidade de *A caixa de areia*, que questiona as possibilidades formais de apreensão da matéria constituinte do processo de criação do artista, na constituição da iminência de algo que não chega a acontecer. A segunda categoria auxilia na constatação de que não há para o autor apenas uma regulação de realidade, de modo que o processo de formalização problemático permite ao artista elaborar um pensamento estranho a si mesmo, um *logos* aliado a um *pathos* que também tenciona a narrativa de *O natimorto*. Por fim, avalio a noção muito próxima de como Mutarelli compreende os limites e possibilidades de sua criação nos quadrinhos e no romance, mas que apresentam diferenças sutis no que se refere às características e configuração do que seja o literário.

O romance de Lourenço Mutarelli que é *corpus* desta pesquisa é praticamente todo construído sob a teoria das imagens de advertência dos maços de cigarro criada pelo Agente. Por outro lado, ao longo dos diálogos com a Voz nota-se uma tensão entre o Agente e o autor (Mutarelli) da narrativa. Novamente parece vir à tona o personagem de Lourenço Mutarelli de *A caixa de areia*: o personagem se frustrava por não conseguir representar o cotidiano, ao passo que o próprio quadrinho era o resultado do que o

revelado. O que é <<revelado>> é o facto de os corpos serem mais visíveis do que qualquer revelação.” (NANCY, 2000, p. 58)

personagem dizia não ter conseguido realizar. A diferença entre o quadrinho e o romance é justamente a duplicidade de enredos daquela primeira história. Se no enredo da família Mutarelli o personagem é o criador frustrado, no enredo do deserto Carlton é o fazedor de *mimesis*, manipulador do tempo e do espaço. Em *O natimorto*, o Agente é o criador que não é capaz de concretizar suas próprias ideias, mas é também o responsável pela hermenêutica de interpretação do tarô, que passa a manipular o tempo e a vida da personagem que divide os dias com ele.

Em *O natimorto*, a formalização material do romance se problematiza na medida em que o personagem do Agente diz não ser capaz de realizar o que o autor Lourenço Mutarelli conseguiu: uma narrativa contando a interessante teoria do Agente. A Voz até mesmo incentiva o narrador a escrever suas ideias que, segundo ela, parecem ser elementos produtivos para o mundo da ficção. Entretanto, o Agente não aceita o incentivo da cantora de ópera, uma vez que afirma não ser capaz de escrever essas ideias. Logo após o momento em que o Agente conta para a Voz no que consiste sua teoria das imagens dos maços de cigarro, observa-se o seguinte diálogo: “A VOZ – Você devia escrever sobre isso./ O AGENTE – Imagina. Eu não sou um escritor. Sou apenas um caça-talentos...poderíamos chamar assim.” (MUTARELLI, 2009, p. 9).

Esse caça-talentos é o responsável por narrar a história de *O natimorto*, a qual se desenrola em sua maioria por meio de diálogos, mas é como se esse dizível desenvolvido pelo narrador não pudesse se transformar em palavra escrita, provocativamente a forma pela qual se tem acesso a essa narrativa. O personagem do narrador não é apenas o criador dessa teoria dos cigarros, é também um grande contador de histórias que entretém a cantora com parábolas e histórias curtas que apresentam, a princípio, grandes ensinamentos ao final. Com a proposta da reclusão dos dois em um quarto de hotel, a capacidade de contar histórias é a única coisa que o Agente possui para dar em troca em relação ao canto da Voz, que o entreteria durante o período em que ficassem juntos: “O AGENTE- Eu tenho tantas ideias. Eu tenho tantas histórias./ O AGENTE – Eu poderia distraí-la contando-as a você. O AGENTE – E você cantaria para mim. O AGENTE – E nós cuidaríamos um do outro.” (MUTARELLI, 2009, p. 33). Por outro lado, o narrador também afirma não ser capaz de escrever estas parábolas e “dar corpo a elas”:

A VOZ – É realmente uma história muito fascinante.
A VOZ – Você devia escrever essa história.
O AGENTE – Não brinca...
A VOZ – É sério! Você devia dividir essa história com mais pessoas. É uma lição e tanto.

O AGENTE – Acho que você é a primeira pessoa que eu conheço a se interessar por minhas ideias.

A VOZ – Eu não acredito que isso seja verdade. Você tem ideias tão interessantes. (MUTARELLI, 2009, p. 27)

Da mesma forma em que as histórias do narrador parecem não ser redigidas por ele, a voz da cantora, apesar da performance que chamou a atenção do Agente, também parece ser problematizada em relação à sua formalização artística. Se no quadrinho o personagem de Mutarelli persegue uma forma de captar o presente, o motor da história de *O natimorto* está na busca do Agente por uma ideia de pureza. É justamente essa pureza que foi encontrada nas capacidades artísticas da Voz que, no entanto, não podem ser apreciadas e ouvidas por todos:

A ESPOSA – Que merda é essa?!

O AGENTE – O quê, querida?

A ESPOSA – A sirigaita ali, de pé, fazendo cara de quem está se cagando!

A ESPOSA – E não sai som de sua boca?!

A ESPOSA – Que merda é essa?!

O AGENTE – Querida, você não está entendendo.

A ESPOSA – Quem não está entendendo é você! É uma vigarista! E você, um trouxa!

O AGENTE – Querida, por favor! É que, de tão pura que é sua voz, nós não podemos ouvi-la. (MUTARELLI, 2009, pp. 15, 16)

De acordo com os fundamentos teóricos desta pesquisa, não se trata de decidir se as histórias de Mutarelli são insólitas, estranhas, realistas ou absurdas, mas de explicitar por meio da descrição que a contradição está posta justamente em torno das possibilidades de formalização (inscrição e circulação) das capacidades artísticas dos personagens. Se o narrador não é capaz de dar forma escrita às suas palavras, o público não é capaz de ouvir o som puro produzido pela Voz.

Tendo em vista esse jogo com a formalização do romance, é possível identificar outra ideia que parece fundamentar essa relação de presença e ausência proporcionada pelas construções dos personagens. A palavra “natimorto” é utilizada pelo Agente para caracterizar a imagem de advertência dos maços de cigarro que representa um feto humano, que sofreu um aborto devido aos problemas causados pelo uso do fumo. No entanto, a hermenêutica do tarô permite ao protagonista ressignificar o efeito planejado para essas imagens horríveis presentes no verso dos maços de cigarro industrializados.

A imagem do feto que deveria causar horror é interpretada pelo Agente como a representação ideal da pureza, uma vez que o feto é a expressão da vida que lutou a

qualquer custo para nascer e, tendo nascido morto, não foi capaz de cometer nenhuma atrocidade, podendo ser considerado um imaculado. O trabalho artístico de Mutarelli, tanto em *O natimorto* quanto em *A caixa de areia*, busca justamente esta linha tênue para a qual a pureza é apenas uma das formas de expressar a formalização material que atua de forma contraditória no período contemporâneo. Como comecei a apresentar no capítulo anterior, para Canclini (2016a), esse procedimento se expressa em termos de uma iminência, a característica essencial da função artística que, extraída das conexões ordinárias, seria responsável por elaborar uma forma que busca abarcar algo ainda por acontecer, algo não resolvido.

A segunda categoria que propus, a partir de *A caixa de areia*, para analisar o modo como Lourenço Mutarelli compreende o seu fazer artístico, está mais uma vez relacionada com a característica de problematizar por meio da manifestação artística um pensamento que seja próprio à arte. Em outras palavras, um pensamento estranho a si mesmo que apresenta um *logos* atribulado por um *pathos*, o que se evidencia ainda mais no *corpus* desta pesquisa na medida em que os personagens enfrentam problematizações em relação às suas subjetividades e psiques. Se nos lembramos da discussão acerca das teses metafísicas de Schopenhauer que estão na base da construção de *A caixa de areia*, é possível identificá-las de forma contundente também no romance *O natimorto*. O elemento metafísico e imanente da Vontade, constituinte do mundo da representação, acessível a nós somente nos momentos em que se manifesta como pulsão, é o que faz com que a formação do feto seja iniciada e é esta mesma força que está anulada, quando ocorre a morte desse ser em potência, como possibilidade de constituir o corpo de um indivíduo.

O ideal de pureza se torna totalmente inteligível no embate entre a Vontade e a tentativa do protagonista em encontrar uma forma de anulá-la. Não é irrelevante o fato deste personagem procurar uma maneira de isolar-se do mundo, ao mesmo tempo que afirma estar tentando tornar-se assexuado, buscando tornar nula a força da Vontade.

A VOZ – Você é tão...diferente de todos...

O AGENTE – É que eu sou assexuado.

A VOZ – Ha, ha, ha, ha!

A VOZ – Ai, meu Deus, como você é engraçado.

O AGENTE – É sério.

A VOZ – Ai! Ha, ha, ha, ha! Para um pouco, eu estou sem fôlego...de tanto rir!

O AGENTE – Mas é verdade. Era isso que eu tentava dizer há pouco.

A VOZ – Ha, ha, ha...

O AGENTE – Por isso minha mulher pensa que eu sou impotente.

A VOZ – Ha, ha, ha, ha...

O AGENTE – Porque há alguns meses eu venho procurando me tornar assexuado, me disciplinando para isso. (MUTARELLI, 2009, p. 30)

A tentativa de tornar a Vontade ausente se contrasta com a presença da mesma Vontade na personagem da Voz que tem um ataque de risos no momento em que o protagonista conta para ela a sua decisão de tornar-se assexuado. Nesta parte da narrativa, o Agente procura uma forma de convencer a Voz a permitir que ele fique no quarto de Hotel com ela, sem que ela passe por qualquer constrangimento. As contradições entre a tentativa de anular a Vontade e a forma como esta mesma Vontade se expressa estabelecem o jogo de presença e ausência dos diálogos entre os personagens que ora se materializam em suas ações, ora se tornam uma forma de velar os sentimentos ocultos dos personagens. Assim como Schopenhauer é fonte direta de estudo para a criação em *A caixa de areia*, no romance de Mutarelli, publicado dois anos antes do quadrinho, a sabedoria védica e a metafísica do filósofo alemão ajudam a estabelecer o jogo de metáforas que não apagam um estudo conceitual do artista. Em uma das parábolas do narrador, uma das citações védicas utilizadas por Schopenhauer, aparece de maneira direta no diálogo dos dois personagens:

A VOZ – Essa história é horrível. Eu esperava outra coisa de você.
Um novo desconforto silencioso.

O AGENTE – Como dizem: “*Tat tvam asi*”.

A VOZ – O que isso quer dizer?

O AGENTE – Bem, na verdade eu nem sei se a pronúncia é essa, mas é algo que vem da sabedoria védica e quer dizer: “Tu és isto.”

A VOZ – O que você está tentando me dizer?

O AGENTE – Nada, só estou devaneando.

A VOZ – Não, não. Você primeiro me conta uma história medonha e depois, quando eu digo que a história é desagradável, você me vem com essa de “tu és isto?” O que está tentando me dizer?

O AGENTE – O que eu quis dizer foi que isso, essa atitude hedionda de meu amigo, é algo que pertence a nossa natureza. (MUTARELLI, 2009, pp. 53, 54)²⁴

²⁴ “(...) os sábios patriarcas do povo da Índia expressaram diretamente esse conhecimento nos *Vedas*, ou nas doutrinas sapienciais esotéricas (...), e isso até onde o conceito e a linguagem o podiam apreender e até onde era possível às suas formas de exposição pictórica e rapsódica; na religião popular, todavia, ou doutrina exotérica, isso foi comunicado apenas de maneira mítica. A exposição direta a encontramos nos *Vedas*, fruto do mais elevado conhecimento e sabedoria humanos, cujo núcleo finalmente nos chegou via *Upanishads* como o mais valioso presente deste século XIX, e que é realizada de diversas formas, mas em especial fazendo desfilar em sucessão cada um deles sendo pronunciada a palavra tornada fórmula e, como tal, chamada *mahavakya*: *tatoumes*, ou, mais corretamente, *tat tvam asi*, ‘isso és tu’.” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 412)

Não pretendo expor de maneira minuciosa o embate entre Pureza (apresentados no romance como ausência de Vontade, de ação) e a Vontade, uma vez que perpassa de modo sutil toda a construção dos diálogos e a forma como os personagens constroem os acordos de sua convivência. Entretanto, a concepção do tema deste romance está em conjugação com uma das formas que Rancière (2009a) encontra, em seu trabalho *La palabra muda: ensayos sobre las contradicciones de la literatura*, para pensar a constituição do conceito de literatura como o compreendo atualmente, tendo em vista o funcionamento do regime estético, a partir das criações de autores como Flaubert, Proust e Mallarmé. Ao comentar as influências filosóficas de Flaubert e suas relações com o regime estético, estabelecido no período pós-kantiano²⁵, com as discussões do idealismo alemão para a formação de uma humanidade artística, Rancière (2009a) expõe como é possível entender a relação entre a livre Vontade e a Ideia pura tanto na construção da poética romântica quanto nas discussões filosóficas do idealismo alemão. Desse modo, observa-se que Schopenhauer é essencial para o capítulo 8, “El libro con estilo”, do livro de Rancière (2009a, p. 146) no qual o estilo de Flaubert é analisado enquanto parte constitutiva das mudanças do regime representativo:

El vuelco estético de la “libre voluntad”, su sumisión a la “Idea pura” de la pasión estúpida llevan a cabo entonces, en relación con la poética romántica, el mismo vuelco que padece el idealismo filosófico cuando Schopenhauer invierte el sentido de la palabra “voluntad” para hacerle designar, ya no la autonomía de un sujeto que persigue la realización de sus fines, sino el gran fondo indeterminado que subyace al mundo de la representación, al principio de razón.

Essa discussão filosófica levada a cabo por Rancière (2009a) se mostra produtiva na medida em que permite compreender os desenvolvimentos das manifestações do regime estético como contrapostas àquela concepção de ação dramática como era constituída no regime representativo. Dessa forma, como vimos no capítulo 1 desta dissertação, Flaubert é um dos paradigmas para compreender a constituição deste estilo enquanto capacidade de trazer como presença bruta os objetos do cotidiano que implodem o constrangimento representativo, não apenas como uma forma de interromper a ação. É possível nos lembrar do personagem de Lourenço Mutarelli em *A caixa de areia* se imaginando como um de seus brinquedos de plástico e, uma vez que pretendo entender o que o artista representa como seu fazer artístico, a consciência filosófica de sua

²⁵ Assim como Aristóteles é um dos marcos para o estabelecimento do que Rancière considera como regime representativo, as teorias desenvolvidas pelos filósofos do Idealismo alemão se tornaram o marco do regime estético, principalmente em sua dívida teórica advinda da filosofia kantiana.

construção estética é fundamental para este movimento. Dessa forma, é possível dizer em conjugação com Rancière (2009a, p. 150) que:

La mirada absorta de Emma no interrumpe la acción. Está fija en su corazón: esa 'impasibilidad oculta e infinita' de las cosas que es el hogar común de la 'pasión voraz' de los personajes y de la concepción serena del libro y de la frase novelescos. El novelista sabe lo que hace, filosóficamente hablando: sustituir un orden por outro.

Os personagens de Mutarelli também apresentam essa impassibilidade das coisas, de modo que há uma concepção de seu romance como uma forma que estabelece um embate entre o *logos* que arma a ação dramática de *O natimorto*: a teoria do protagonista e sua proposta de viver fechado em um quarto de hotel, e um *pathos* que instaura no sujeito, principalmente no protagonista, um estranhamento de si mesmo. É esse segundo movimento que pretendo apresentar para compreender as relações entre *A caixa de areia* e *O natimorto*, visto que é justamente esse o elemento mais difícil de apreender enquanto parte da constituição estética das manifestações do regime estético. A teoria das imagens de cigarro do Agente não é peça constitutiva do romance apenas por sua inventividade, mas pela forma de pensar que instaura no personagem uma relação com a materialidade das coisas, que instaura essa manifestação da livre Vontade nos signos do mundo da vida. O protagonista de *O natimorto* está a todo momento procurando decifrar os elementos a sua volta, que não são apenas constituições plásticas do mundo ao seu redor, mas também formas de tentar definir o destino dos dias, as relações entre passado, presente e futuro.

Permaneço de pé.
Fito os padrões do tapete.
Estranhos padrões.
Talvez,
advertências.
E, mesmo cientes de que 'Crianças começam a fumar ao verem
os
adultos fumando',
fumamos. (MUTARELLI, 2009, p. 20)

Essa plasticidade da materialidade se apresenta nos padrões dos tapetes do hotel, no papel de parede, nas imagens do cigarro, na forma como o maço foi recebido durante a compra (em pé ou de cabeça para baixo), os silêncios, as risadas, as frases dos maços de cigarro, todos esses elementos trazem as afecções e percepções que nos passam desapercibidas, mas que para o Agente são imprescindíveis para a sua forma de ver o mundo. Ao mostrar como a concepção do tema é o elemento responsável por unir os elementos da narrativa, e vimos como no regime estético os temas estão em nível de

igualdade, Rancière (2009a, p. 151) explicita que a concepção do tema em Flaubert é a expressão de uma consciência das poéticas dos dois regimes, o estético e o representativo:

Y es necesario que la 'concepción del tema' las una. Solo que cada frase o cada encadenamiento de frases pone en juego esa 'concepción' y revela la contradicción que la habita. Porque la 'concepción' es, en realidad, dos cosas en una: el armado clásico de una acción dramática, tal como la establecía el sistema representativo, y aquello que la deshace: ese poder visionario que la levanta imperceptiblemente, frase a frase, para dejar sentir, por debajo de la prosa banal de las comunicaciones sociales y de las disposiciones narrativas ordinarias, la prosa poética del gran orden o el gran desorden: la música de las afecciones y las percepciones desligadas, revueltas en el gran río indiferente de lo Infinito. La 'concepción' es precisamente la contradicción en acto de las dos poéticas.

No entanto, a distância entre Flaubert e Mutarelli são gritantes para que apenas se aceite as teses de Rancière sem nenhuma mediação teórico-crítica. É possível entender esse processo de constituição de *O natimorto* como responsável por questionar o constrangimento representativo, ou seja, questionar o agenciamento dos afetos por parte dos artistas, a hierarquia entre os temas e a ordem social, a regulação de apenas uma forma de realidade. Nesse sentido, é preciso abarcar as particularidades da criação de Mutarelli, por meio da análise das relações entre o registro plástico e verbal em *O natimorto*, sem que deixemos de utilizar o funcionamento do regime estético como base da discussão. O embate entre *logos* e *pathos* se particulariza no controle da narração em primeira pessoa por parte do Agente, que nos ajuda a compreender o movimento que Rancière (2009a, pp. 150, 151) caracteriza como:

El medio de producir el equivalente de las obras 'tontas' de los genios de otras épocas, de realizar intencionalmente la identidad de lo intencional y de lo no intencional, es ese uso antisintáctico de una sintaxis, que deshace sus poderes habituales: distinguir lo objetivo y lo subjetivo, establecer un orden causal entre las acciones o las emociones, subordinar lo accesorio a lo principal. Así es como la 'libre voluntad' del artista romántico puede coincidir con la absoluta pasividad de la contemplación perdida en su objeto.

A distinção entre o subjetivo e o objetivo fica clara a partir da confusão que o romance de Mutarelli proporciona entre o interior do protagonista que narra, em momentos constituindo um fluxo de consciência que elabora poemas, e os diálogos mediados por didascálias, como no teatro, que nos expõem o mundo exterior em que este personagem está inserido. O ideal de pureza que o personagem busca, na medida em que procura tornar-se livre de toda influência de uma Vontade mediada por fins individuais,

é posto à prova conforme essa mesma força age a todo momento, sem que o Agente consiga resistir de modo inabalável. A relação entre pensamento e não-pensamento se instaura justamente na medida em que Mutarelli é capaz de tornar indistinto se os personagens são movidos pelas suas decisões e vontades próprias submetidas aos fins de sua razão ou pela força da Vontade imanente que os torna juguete da transitoriedade do mundo; principalmente se a decisão do personagem é não mais agir e trancar-se em um quarto fechado (maneiras de procurar isentar-se da vontade, como asceta, ou acessar essa vontade via música da Voz).

Procuo expor de que maneira é possível utilizar as categorias acerca do modo como Mutarelli representa o seu fazer artístico em *A caixa de areia* para analisar aspectos da fundamentação da criação de *O natimorto*. Entretanto, para caracterizar como esse processo é desenvolvido particularmente no romance, é necessário investigar de que maneira se efetivam as noções de registro plástico e dobra narrativa, em suas semelhanças e diferenças do modo como os registros são mobilizados no quadrinho de Mutarelli.

2.3 O registro plástico na constituição do romance

Um dos pontos mais relevantes para esta pesquisa é entender o modo como o romance *O natimorto* trabalha a relação entre o registro plástico e o registro verbal, uma vez que a imagem é proposta, na maior parte do tempo, por meio de sua ausência. Para a crítica Flora Sússekind (2013), em “Objetos verbais não identificados”, este romance se insere em um contexto de obras brasileiras que estabelecem experiências corais, espécie de câmara de ecos onde estão marcadas operações de escuta de uma multiplicidade de vozes, de rumores e ruídos. A descrição elaborada no breve ensaio de Sússekind (2013) elabora um panorama da literatura brasileira em conjunção com as experiências da cidade e dos movimentos políticos, provocativos em relação aos posicionamentos do mercado e da crítica literária em geral. É possível compreender o motivo pelo qual o romance de Mutarelli integra o *corpus* desse ensaio, mesmo que esteja publicado por uma grande editora e tenha grande circulação, tendo recebido, inclusive, uma versão fílmica homônima.

As metáforas de Sússekind (2013) podem, à primeira vista, levar a um estranhamento em relação ao modo como o romance de Mutarelli estaria inscrito nesse conjunto de manifestações artísticas contemporâneas compostas por experiências corais.

De que modo um romance formado principalmente por dois personagens apenas e que se passa quase exclusivamente em um quarto de hotel seria responsável por abarcar essa heterogeneidade de experiências? Em relação ao quadrinho *A caixa de areia*, também apresentei que não há uma grande quantidade de espaços e personagens, sendo esta uma das características da criação de Mutarelli.

Em uma observação um pouco mais atenta, contudo, é possível compreender que a multiplicidade de vozes, o rumor e as experiências corais possam estar presentes mesmo em uma narrativa minimalista como a de *O natimorto*. Trata-se de uma experiência coral travada e construída por meio de sua formalização múltipla: desde a quantidade de gêneros artísticos presentes na construção do enredo, até a presença de imagens e objetos retirados da sociedade e da vida comum.

Vale explicitar de que forma Sússekind (2013) resume intensamente a multiplicidade de elementos dessa narrativa de Mutarelli, que se constitui em uma linha tênue entre simplicidade de enredo, ação dramática e acontecimentos imprevistos devido às tensões provocadas pela construção verbal:

Em “O natimorto”, de Lourenço Mutarelli, é uma forma-mercadoria que se apresenta simultaneamente como enunciação coletiva e oráculo (a sucessão de pacotes de cigarro, e de advertências sanitárias e ilustrações médicas desastrosas que as acompanham) e com a qual dialoga tanto a sucessão de relatos em primeira pessoa do protagonista (um agente musical que interpreta à sua maneira as advertências, como se fossem quase cartas de tarô), quanto a sequência de diálogos entre ele e sua protegida (também fumante), a cantora cuja voz não soa. (SÜSSEKIND, 2013)

A conjunção entre as ilustrações médicas e as cartas de tarô é o que compõe, em grande medida, o universo plástico de *O natimorto*. Fora estes elementos, os objetos que compõem as ações do romance não possuem individualidade plástica demarcada, uma vez que não são descritos em sua particularidade com extensão de detalhes. O curioso é que, tendo analisado *A caixa de areia*, as ações, descrições e pensamentos apresentados no romance poderiam ser vistos como o registro verbal de um quadrinho que estivesse desacompanhado dos desenhos detalhistas de Mutarelli para lhes dar corpo. Isto permite que a ação se desenrole de maneira rápida e somente seja interrompida nos momentos em que o registro plástico das ilustrações dos maços de cigarro se insere de forma a exigir uma intelecção lenta. Desse modo, o procedimento criativo da utilização das imagens de advertência dos maços de cigarro parece ser o principal elemento para compreender a

produtividade desta manifestação artística que Sússekind (2013) considera parte das experiências corais.

O romance utiliza como parte de sua criação as primeiras imagens que foram criadas para a campanha do ministério da saúde, contemporâneas à época em que o romance foi publicado. No ano em que foi publicado pela segunda vez, as imagens em circulação nos maços de cigarro brasileiros já haviam mudado em relação àquelas utilizadas por Mutarelli no romance. Muito menos simbólicas, as imagens se tornaram cada vez mais chocantes e diretas²⁶, incitando o consumidor de tabaco a buscar maneiras de parar de fumar. O objetivo desta discussão é compreender o funcionamento da relação entre a institucionalidade dessas imagens e o modo como foram utilizadas como material artístico em *O natimorto*. Em um primeiro momento, é importante demarcar que as imagens, classificadas por Sússekind (2013) como enunciação coletiva, apresentam uma importante função de estabelecimento de coesão simbólica em favor da campanha antitabagista, de forma a tornar comum a ideia de que fumar é prejudicial à saúde.

Essa primeira acepção das imagens é deslocada apenas em partes no romance de Mutarelli, na medida em que se tornam símbolo hermenêutico de interpretação para o personagem do Agente que as utiliza como meio de compreensão dos destinos de seu dia. O deslocamento produzido no romance não deixa de ser acompanhado pela função de advertência que é, de certa forma, intensificada no momento em que se torna uma advertência não somente em relação à saúde dos personagens, mas também em relação aos seus destinos (o caráter de oráculo apontado por Sússekind (2013)). Tendo em vista o fato de Mutarelli ser um desenhista, ele poderia ter optado por recriar essas imagens plasticamente, a cada vez que aparecessem na narrativa, no entanto, é justamente a sua ausência que permite uma problematização do registro verbal, enquanto ressignificação do choque causado pelas ilustrações em sua função social, em suas conexões e uso ordinário. O artista poderia, inclusive, desenhar as imagens dos maços com uma estética próxima àquela das cartas de tarô. Nesse sentido, a ausência das imagens é analisada brevemente por Sússekind (2013) em comparação ao trabalho gráfico-verbal dos quadrinhos de Mutarelli:

²⁶ É possível notar as variações das imagens e o discurso em favor da instituição das imagens nos maços de cigarro por meio da publicação do INCA (Instituto Nacional de Câncer), *Brasil - advertências sanitárias nas embalagens dos produtos de tabaco*, disponível em: <http://www2.inca.gov.br/wps/wcm/connect/33aef700491792eaaed4bf0ece413a77/Livro+-+Brasil+-+Advert%C3%Aancias+Sanit%C3%A1rias+nos+Produtos+do+Tabaco+-+2009+-+vers%C3%A3o+Portugu%C3%AAs.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=33aef700491792eaaed4bf0ece413a7>

E é via sucessão de cigarros (e de ilustrações) e via alternância discursiva (entre texto-propaganda, descrição imagética, relato pessoal e conversa a dois ou a três) que se constrói – como vaivém entre pequenos fios verbais – um dos melhores textos de Mutarelli, no qual converte em dobra narrativa o que, em geral, constitui um processo de composição em diferentes linguagens (gráfico-verbal), como costuma ser o seu nas histórias em quadrinhos. Mas não aí. Aí isso se insinua, mentirosamente.

Em *A caixa de areia*, observou-se que a presença plástica e verbal da areia e de seus sentidos perpassava a composição das duas realidades limites do quadrinho, bem como a característica do registro plástico em fraturar os discursos verbais construídos via diálogo entre os personagens. Em *O natimorto*, na medida em que a imagem, além de não estar presente, não instaura um contraste direto com o registro verbal, o procedimento é diverso. Isso porque as imagens vêm acompanhadas das frases que alertam contra os perigos do fumo e seu funcionamento as deslocam justamente do choque imediato, para a qual havia sido criada nas campanhas antitabagistas. É preciso, em um primeiro momento, que a imagem do maço de cigarro, provavelmente conhecida dos leitores brasileiros, seja absorvida pela narrativa enquanto signo arquetípico do tarô para que, em um segundo momento, ajude a elaborar a dobra narrativa apontada por Süsskind (2013).



Figura 24 Uma das imagens que passou a ter presença obrigatória nos maços de cigarro brasileiros a partir da Resolução RDC 104, de 31 de maio de 2001, do Ministério da Saúde. Fonte: <http://www.anvisa.gov.br>

“Fumar causa mau hálito, perda dos dentes e câncer de boca.”

A Rainha despreza o Rei pelo que sai de sua boca.
Essa imagem é definitivamente um dos novos arcanos.
Um homem, à esquerda da imagem, sorri para a moça que está a sua direita.
A moça, com ar de desgosto, desvia o rosto.
Os braços sugerem uma luta.
O homem empunha seu cigarro na mão esquerda, que está suspensa, enquanto a moça ergue seu braço esquerdo em sinal de defesa.
Ao fundo, vemos um friso
Que parece ligar uma cabeça à outra.
Vemos também uma nesga de um cenário desfocado.
Um reino.
Sobre o friso que os une,
Vemos outro friso inclinado.
Os frisos são escuros,
Quase negros.
O céu é claro,
Quase branco.
E a junção dos frisos
Triangula,
Sugerindo

Uma lâmina.
Feito a lâmina de uma faca
Que atinge
A cabeça da moça.
Na parte inferior,
Temos o canto
De uma mesa
Igualmente negra,
Onde o homem
Apoia sua mão direita
De punho fechado. (MUTARELLI, 2009, pp. 108, 109)

Vale notar que as imagens dos maços de cigarro nem sempre são uma mera transposição das imagens do sistema de cartas do tarô. Pelo contrário, algumas imagens como a apresentada acima são identificadas pelo Agente-narrador como novos arcanos (Ver Figura 24), que prenunciariam novos tempos a partir da descoberta desse “baralho” inédito e de seus sentidos ainda não interpretados²⁷. A utilização das imagens de advertência dos maços de cigarro constata/corroboram o que Flora Süssekind (2013) chama de um “esforço de figuração de uma dimensão coletiva” que, em *O natimorto*, é elaborada de forma curiosa, na medida em que o protagonista, ao invés de buscar soluções para representar o espaço coletivo, se isola em um quarto de hotel. Essa contradição é o que mostra a dificuldade das categorias críticas em elaborar uma resposta conceitual ao esforço de produção que questiona a institucionalidade literária, utilizando uma formalização que dificulta uma captação mais imediata, principalmente se a análise se circunscreve em binômios e categorias dualistas.

O próprio nome dado a essas experiências como corais exige um esforço de compreender de que maneira o literário tem procurado elaborar-se em conjunção com elementos considerados, à primeira vista, não literários. Disso surge a noção de Süssekind (2013) “objetos verbais não identificados”, para o qual elaboro neste momento da pesquisa formas de entendimento. Outro crítico que procura entender as relações entre a literatura e as artes plásticas é Karl Erik Schollhammer (2007), em seu trabalho *Além do visível: o olhar da literatura*, elabora uma discussão de fôlego no capítulo 1 intitulado “Regimes representativos da modernidade”, em que pondera acerca das articulações entre o visível e o invisível, a imagem e a palavra, no campo da literatura comparada.

²⁷ “O AGENTE – Mas veja bem: embora muitos coincidam no aspecto iconográfico, eu não penso que os arcanos dos maços de cigarro sejam meras transposições. Eu acredito que as imagens das fotos dos cigarros sejam na verdade prenúncios de novos arcanos, de novos tempos...Me entende?” (MUTARELLI, 2009, p. 12)

Entretanto, Schollhammer (2007) aceita a categoria de modernidade e procura entender como surge um regime representativo específico para esse período, baseando-se inclusive no texto de Foucault sobre o cachimbo de Magritte, que discutimos no capítulo 1 desta dissertação. Para compreender o campo literário no período contemporâneo, Schollhammer (2007) lidar com os embates de uma nova condição representativa, estabelecida pelas tecnologias imagéticas inauguradas na modernidade e por uma virada pictórica que demarcaria a imagem como uma característica cultural predominante. A consequência em manter as condições do regime representativo para entender as produções contemporâneas é colocar a imagem em uma condição de opacidade, visto que devido à extrema proliferação de sua “visibilidade” as pessoas estariam em dificuldades para acessar e entender a “visualidade” dessas imagens. Por meio da visualidade, Schollhammer (2007) instaura uma defesa do campo literário que estaria em condições privilegiadas para combater as condições, no mínimo, nebulosas desse caráter opaco da imagem contemporânea.

O argumento principal é que a modernidade urbana, caracterizada como uma cultura da imagem, não pode ser compreendida adequadamente na relação entre o visível e o invisível, pois justamente inaugura uma nova condição representativa que se reflete na extrema proliferação de imagens até um grau de visibilidade excessiva e de onipresença que dificulta sua visualidade, ou seja, sua apreensão. Essa tendência entrópica converte a imagem visível numa realidade imagética opaca e indecifrável. É por esse motivo que a imagem publicitária, dos *outdoors*, da televisão, do vídeo e dos meios digitais mais recentes não dispensa a inscrição do enunciável, do texto, do *slogan*, do título ou da iconologia geral, condição necessária para poder ser vista e entendida. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 29)

Se uma das principais demarcações da imagem em *O natimorto* é a exposição da sociedade brasileira às imagens de advertência dos maços de cigarro, o que simboliza a lógica de funcionamento da imagem em nossa sociedade de modo geral, é relevante levar o posicionamento de Schollhammer (2007) em consideração para compreender as possibilidades críticas instauradas no romance de Mutarelli. Segundo Jacques Rancière (2012b), não se trata de definir uma visibilidade específica para a imagem e outra para a palavra, na medida em que a organização das relações entre as duas não está condicionada de antemão pela sua forma de exposição. Em *A caixa de areia* vimos como o registro plástico se estruturava como uma presença excessiva, mas isso não delimita sua opacidade ou dependência das inscrições textuais do enunciável. Pelo contrário, a imagem é construída como forma independente que questiona a preponderância da ação inteligível

organizada pelo texto dos diálogos e narrações do quadrinho. Dessa forma, a imagem utilizada pelas produções artísticas contemporâneas não está limitada a uma visibilidade excessiva que a tornaria opaca, mas é justamente as relações entre a palavra e a imagem, entre a construção que define o material sensível como arte e não-arte, bem como a definição do factível e do possível enquanto reguladores de noções de realidade que estabelecem a visibilidade da palavra e da imagem e a visualidade proporcionada aos espectadores por esses materiais.

Rancière (2012a, p. 47) localiza a origem do discurso que critica a exposição excessiva às imagens²⁸ como modo de defesa da elite do século XIX. Isto porque a grande proliferação de mercadorias e imagens se estabeleceu juntamente com o início da sociedade democrática, em que se iniciou a possibilidade de que sujeitos anônimos se apropriassem como bem entendessem de todo esse conteúdo. Desse modo, a questão pode ser colocada de outra forma ao se explicitar que não se trata, no período contemporâneo, de uma exposição a uma torrente desenfreada e incontrolável de imagens. De maneira oposta, os conteúdos aos quais somos expostos são organizados pelos sistemas de informação e mercado que selecionam criteriosa e cuidadosamente aquilo ao que somos expostos, de modo que essa seleção ajuda a estabelecer paradigmas sobre quem é e não é capaz de pensar e falar.

Essa visão pretende ser crítica, mas está perfeitamente de acordo com o funcionamento do sistema. Pois os meios de comunicação dominantes não nos afogam de modo algum sob a torrente de imagens que dão testemunho de massacres, fugas em massa e outros horrores que constituem o presente de nosso planeta. Bem ao contrário, eles reduzem o seu número, tomam bastante cuidado para selecioná-las e ordená-las. Eliminam tudo o que possa exceder a simples ilustração redundante de sua significação. O que vemos, sobretudo nas telas de informação de televisão, é o rosto de governantes, especialistas e jornalistas a comentarem as imagens, a dizerem o que elas mostram e o que devemos pensar a respeito. (...) O sistema de Informação não funciona pelo excesso de imagens, funciona selecionando seres que falam e raciocinam, que são capazes de ‘descriptar’ a vaga de informações referentes às multidões anônimas. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar. (RANCIÈRE, 2012a, p. 94)

²⁸ “A deploração do excesso de mercadorias e de imagens consumíveis foi de início um quadro da sociedade democrática como sociedade em que há em demasia de indivíduos capazes de apropriar-se de palavras, imagens e formas de vivência. Foi essa, de fato, a grande angústia das elites do século XIX: a angústia diante da circulação dessas formas inéditas de vivência, apropriadas a dar a qualquer passante, visitante ou leitora o material capaz de contribuir para a reconfiguração de seu mundo vivenciado. Essa multiplicação de encontros inéditos era também o despertar de capacidades inéditas nos corpos populares.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 47)

Pode-se utilizar o exemplo da campanha de combate ao tabagismo que, ao inflar o cotidiano dos fumantes de imagens e inscrições de advertência, seleciona e organiza cenas imagéticas, montadas com pessoas anônimas utilizadas como exemplo, para explicitar o perigo a que estão expostos os fumantes. Nesta dissertação, não se trata de definir se o modo como a campanha do ministério da saúde funciona é produtivo ou não para o combate ao tabagismo e para a diminuição de danos à sociedade. Trata-se de explicitar que é uma operação pensada por profissionais do marketing e do design que tem objetivos definidos por políticas públicas e econômicas bem específicas. Ao mesmo tempo, é preciso entender o modo como essa lógica é apropriada pelo romance de Mutarelli para estabelecer como o literário pode questionar esses usos, mostrando, inclusive, como Flora Süssekind (2013), que não é possível reduzir a questão à separação entre literatura de proposta e exigente versus literatura de mercado.

As frases do ministério da saúde que acompanham as imagens de advertência, como é possível ver na Figura 24 e na citação que a acompanha, pode nos mostrar como o enunciável da inscrição textual faz parte de uma mesma lógica promovida pela propaganda do ministério da saúde, procurando explicar o modo correto para se compreender a imagem. Por outro lado, ao se tornarem material sensível para criação de Mutarelli, nota-se que parece ocorrer uma inversão, mostrando que a imagem não é apenas determinável pela frase, direta e delimitadora, mas que é possível apropriar de sua plasticidade de outras formas. Neste ponto, constata-se que o Agente que não é capaz de escrever suas ideias literárias, é capaz de apropriar-se das imagens de advertência, da forma-mercadoria dos maços de cigarro e, ainda, do design por trás da criação das imagens. A experiência de Mutarelli nos quadrinhos auxilia esta pesquisa a entender suas opções formais por não utilizar um trabalho com desenhos e imagens para o romance, assim como o uso da forma-mercadoria apropriada pelo artista, composta de imagem e palavra, nos auxilia a descrever os desenlaces realizados pelo autor entre as cenas montadas pelas campanhas antitabagistas e as legendas selecionadas para cada cena.

O enredo de *O natimorto* evidencia, em primeiro lugar, que a imagem criada pela campanha do ministério da saúde, ao se tornar parte da hermenêutica do Agente, deixa de ser apenas um elemento de duplicação de algo exterior a ela. Desse modo, Rancière (2012a) propõe para a imagem do regime estético, em contraposição à discussão sobre a imagem intolerável, uma noção de imagem pensativa, livre das concepções representativas e encontrada tanto nas artes plásticas, quanto na fotografia e na literatura. A descrição realizada por Rancière (2012a) nos permite uma forma de entender o

procedimento de Mutarelli com a imagem. O personagem do Agente é tocado pelas imagens criadas pelo Ministério da Saúde, ao passo que a partir disso cria elementos para pensar sobre os acontecimentos da vida, estabelecendo um jogo entre um movimento passivo e ativo ao mesmo tempo. A grande contradição desse romance parece ser justamente o fato de esse movimento poder ser realizado por qualquer um, mas na mesma medida se revela como um procedimento de manipulação do protagonista, que espera:

que ela perceba
que, mesmo quando saímos,
não vamos a parte alguma.
 Estamos sempre
no mesmo lugar.
 Permaneço.
 Presente.
 O presente,
tudo o que nos resta.
 Somos como o menino
que constrói castelos
de areia.
 Aguardamos
a materialização
para podermos destruir
tudo o que construímos
à nossa volta.
 Essa é nossa natureza:
somos destruidores. (MUTARELLI, 2009, p. 82)

O personagem que buscava a pureza percebe a cada dia no interior do quarto fechado que a maldade da qual ele busca fugir é a mesma que começa a se materializar em suas ações. O jogo entre a pureza e o mal está em relação direta com a concepção entre o personagem que age por vontade própria e o personagem que se torna um brinquedo dos acontecimentos. O modo de interpretar as imagens, o teor de cada história contada pelo protagonista, praticamente em todos os momentos deixam um ponto em suspenso: o protagonista manipula para conseguir o que quer ou há algo de objetivo que o impele para as ações do enredo. O elemento ausente dos diálogos com a Voz e dos fluxos de consciência do narrador é a dificuldade de conseguir delimitar as relações entre pensar, dizer e agir:

O AGENTE – Eu só estou fazendo o que disse que faria.
A VOZ – Mas uma coisa é o que dizemos e outra o que fazemos.
O AGENTE – Existe ainda o que pensamos, que não é nem uma coisa nem outra.
A VOZ – Nem uma coisa nem outra?
O AGENTE – É, não é o que falamos e também não é o que fazemos.

Ela solta uma arfada
de ar. (MUTARELLI, 2009, pp. 81, 82)

Ao estabelecer a noção de dobra narrativa para *O natimorto*, Süssekind (2013) pensa neste procedimento como um substituto para o modo como Mutarelli constrói suas histórias em quadrinhos e seus elementos povoados de elementos gráficos. A desagregação das imagens dos maços de cigarro não ocorre isoladamente, mas na construção de um registro verbal que torna tão fina a separação entre o interior e o exterior do narrador protagonista que 1) não se sabe se ele age ou se sofre as ações, se tudo é uma percepção subjetiva ou se se trata de uma descrição imediata e fiel do exterior; 2) o modo minimalista como os objetos e acontecimentos são apresentados permite que sejam retomados diversas vezes, criando como camadas narrativas no enredo. Nesse contexto, o que pretendo dizer com essa investigação dos registros de *O natimorto* é que não se trata de uma via de mão única para pensar a influência da cultura da imagem no literário, mas se trata de pensar como o literário pode promover uma indeterminação que possibilite “imagens pensativas”:

Não se supõe que uma imagem pense. Supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo. Essa indeterminação põe em xeque a distância que tentei marcar alhures entre duas ideias de imagem: a noção comum de imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte. Falar de imagem pensativa, ao contrário, é marcar a existência de uma zona de indeterminação entre esses dois tipos de imagem. É falar de uma zona de indeterminação entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte e não arte.” (RANCIÈRE, 2012a, p. 103)

A partir dessas considerações sobre os registros e os gêneros artísticos mobilizados por Mutarelli em seu quadrinho (Capítulo 1) e em seu romance (Capítulo 2), o próximo capítulo continua a reavaliar a metodologia proposta por esta pesquisa. Para tanto, discutimos como o medium pode ser entendido como um espaço de configuração do comum e do sensível, repensando os movimentos entre a criação e a legitimidade que foram elaborados por Mutarelli em seu percurso como produtor de histórias em quadrinhos e de romances.

CAPÍTULO 3. O MEDIUM E AS MEDIAÇÕES: ENTRE QUADRINHOS E LITERATURA

O ponto é que quando você se recusa a transcender as fronteiras, então você tem que acreditar nas pessoas que arranjaram os materiais para você. Além do mais, se você fizer a decisão de usar seus próprios olhos e cérebro, você nunca saberá quanto tempo vai levar, tampouco aonde chegará. (RANCIÈRE, 2015, Entrevista à Revista Ensaia)

A história em quadrinhos *A caixa de areia* se propõe a ser uma história em quadrinhos. Essa frase parece ser óbvia, mas nem sempre os produtores definem claramente a forma como suas produções podem ser categorizadas. Por outro lado, neste Capítulo 3 apresento algumas entrevistas dadas pelo artista Lourenço Mutarelli em que é possível identificar que há algumas características desse quadrinho que, segundo seu produtor, o qualificam como “literário”. Um ponto de sua trajetória enquanto artista deixa transparecer o seguinte fato: quando se efetivou a publicação de *A caixa de areia*, o artista já havia publicado três romances, que se afastavam, em certa medida, do trabalho marcadamente gráfico que identificava as suas produções, visto que não eram repletos de desenhos ou pinturas. Apesar do curto espaço de tempo em que publicara esses romances, alguns por terem sido escritos rapidamente e outros por terem sido encomendados, *A caixa de areia* foi feita em um ritmo mais lento, como um hobby, segundo propõe o artista.

Como pesquisador, o que me interessa nesse desenrolar da publicação de *A caixa de areia* são dois movimentos i) a proposição de uma obra “desinteressada”, leve, produzida como um hobby entre idas e vindas; ii) um quadrinho que se propõe como “literário”, inclusive por meio da proposição de elementos editoriais dessa produção que parecem assemelhá-la mais a um “romance” do que a uma “história em quadrinhos”. Desde o início da dissertação, procurei não entrar nas questões que envolveriam os méritos ou os descréditos associados ao fato de uma produção ser categorizada como uma história em quadrinhos e a outra como um romance. No entanto, se o próprio artista Lourenço Mutarelli está preocupado com essas definições, ou ainda, é alertado para isso a todo o momento por seu público, pelos prêmios e entrevistadores, sendo que isso influencia formal e materialmente a produção que está sendo analisada por esta pesquisa, esses elementos podem ser investigados como parte fundamental de meu trabalho nesse momento. Dessa forma, reservei o terceiro capítulo para que essas questões fossem discutidas e acreditei inicialmente que iria resolvê-las, ou seja, que conseguiria mostrar claramente as diferenças entre o que estipularia *A caixa de areia* como uma história em quadrinhos e o que define o romance *O natimorto* como literatura, podendo definir as potencialidades de cada medium e suas mediações.

Entretanto, após ter realizado as análises dos capítulos anteriores, percebi que não há elementos totalmente intrínsecos ou extrínsecos às produções de Lourenço Mutarelli que as possam definir como dois tipos de *medias* completamente diferentes. Há uma tensão entre elementos internos e externos às produções que, devido a determinadas mediações, auxiliam na proposição de classificações temerárias que parecem funcionar socialmente e que, ao invés de separar essas produções em categorias teóricas fixas, lhes permitem se movimentar e se caracterizar como manifestações de iminência. Nesse sentido, procurando analisar essas mediações e como elas estão relacionadas às características dos *media* (ou meios de inscrição), este capítulo 3 apresenta algumas propostas de estudo do contexto de produção das obras de Mutarelli. Nesse sentido, é um capítulo que está profundamente preocupado com a questão da pós-autonomia trabalhada em duas frentes: enquanto uma proposição teórico-filosófica que ajuda a pensar as possibilidades de dissenso das produções estéticas e enquanto uma categoria que pensa as mediações de forma pragmática, investigando o contexto em que se inserem as obras:

Como afirmei na abertura deste livro, é visível um movimento em direção à pós-autonomia como deslocamento das práticas artísticas baseadas em *objetos* a práticas situadas em *contextos* até chegar à inserção das obras em meios, redes e interações sociais. Mas isso não ajuda a entender as oscilações e as ambivalências entre autonomia e dependência, entre “realidade” e ficção; tampouco ajuda nesse sentido se decretar a abolição das diferenças. Ludmer reconhece que “muitas escritas do presente atravessam a fronteira (os parâmetros que definem o que é literatura), ficando ao mesmo tempo fora e dentro, como que em posição diaspórica: fora, mas agarradas em seu interior. Como se estivessem em êxodo”. A esse estar no limiar entre o fora e o dentro, ser obra artística e ser mercadoria, exibir-se em museus e em uma organização de direitos humanos, **enunciar-se como autor e duvidar de seu poder**²⁹, a isso, justamente, eu me refiro quando falo de iminência. (CANCLINI, 2016a, p. 240)

É pensando o limiar enquanto uma forma de análise produtiva para investigar como as categorias “quadrinhos” e “romance” podem influenciar a constituição das produções de Mutarelli que comecei a desenvolver este terceiro capítulo. Após longas tentativas para delimitar como deveria iniciá-lo, percebi que não se trata de uma reviravolta em relação ao que foi desenvolvido até o momento, como se fosse necessário definir o que seja quadrinhos, o que seja literatura e como essas categorias estão relacionadas. Em verdade, trata-se mais de uma tentativa de delimitar as questões que

²⁹ Grifo meu para destacar dentre essa enumeração de características do limiar, uma que compreende mais profundamente a espécie de iminência e de limiar estabelecido pelas obras de Mutarelli.

envolvem o campo literário quando se discutem suas infinitas variações no que tange às possibilidades de uso dos *media* e de gêneros artísticos diferentes, pensando em como isso permite ao literário se relacionar com outros campos artísticos, principalmente no que concerne às questões envolvidas na materialidade do quadrinho e do romance de Lourenço Mutarelli. Nessa linha de pensamento, procuro reformular algumas questões a partir de um contexto pós-autônomo das artes, uma vez que a própria ideia de crítica pós-autônoma implica em concepções fluidas do que seja o meio, o medium, a mídia, ou ainda, as noções de medialidade, mediação e outros processos que possam estar envolvidos na relação entre produção e circulação das manifestações artísticas contemporâneas.

Do mesmo modo que essas questões sobre o limiar começam a ser formuladas quando discuto uma história em quadrinhos pensada como literária, elas também aparecem quando se trata do romance de Lourenço Mutarelli, *O natimorto*. Procurei mostrar no segundo capítulo, que se trata de um romance permeado por objetos não-verbais (SÜSSEKIND, 2013), em um processo de deslocamento do que tradicionalmente se considera como literário. Fica claro que se trata de algo relacionado às fronteiras que definem campos diversos e, a partir disso, proponho a categoria de limiar para pensar o caso da incorporação de alguns elementos não ficcionais, como as imagens dos maços de cigarro, que passam a ser incorporados no trabalho artístico, colocando em tensão as categorias de arte e não-arte.

Penso ainda como isso pode me auxiliar a encarar as dificuldades de circunscrever uma autonomia do literário quando se está falando de variações de categorias para o que seja literatura, história em quadrinhos, novela gráfica, romance gráfico, romance ilustrado. Em primeiro lugar, não há nesta pesquisa categorizações fixas que definam o que seja cada um desses elementos, nem mesmo em que medida eles estabelecem campos diversos ou partes integrantes de um mesmo campo autônomo chamado “literatura”. Entretanto, a partir das reflexões deste capítulo, apresento uma forma temporária para que seja possível organizar as discussões e as categorias de análise que envolvem as produções que são objeto/contexto desta pesquisa.

Após refletir sobre como poderia se tornar repetitivo apresentar uma parte teórica, depois analisar o meio em que se inscreve o quadrinho e, em seguida, o meio em que se inscreve o romance, como um processo paralelo e espelhado, tomei a decisão de estruturar este terceiro capítulo e suas análises acompanhando o estudo de alguns conceitos. Dessa forma, a partir de cada conceito e concepção estudados, apresento a investigação de

elementos de cada uma das produções que são *corpus* desta pesquisa, buscando questionamentos ou pontos seguros de apoio para realizar análises frutíferas em um contexto pós-autônomo das artes.

3.1 O medium nos quadrinhos e no romance

Logo no início do Capítulo 1 desta dissertação, procurei analisar o prólogo de *A caixa de areia* com foco nas questões relacionadas à representação, mostrando também de que forma plástico e verbal foram utilizados para a constituição da história. Neste momento, gostaria de retomar a mesma parte do quadrinho para analisar outro ponto: a questão do tempo de fruição e leitura. A relação da construção do quadrinho com as possíveis formas de fruir suas páginas me auxilia na análise de alguns pontos específicos do medium de *A caixa de areia*. Dessa forma, o objetivo é partir de micro análises que se utilizam de trechos de entrevistas com o artista Lourenço Mutarelli para pensar, na esteira do que desenvolvi nos capítulos anteriores, i) como ele constrói as noções de seu fazer artístico no que se refere ao tema do medium e ii) como a crítica pós-autônoma pode fornecer base para consolidar essas discussões sobre o medium.

Para iniciar a análise do quadrinho e depois poder comparar a questão temporal desse medium com o romance de Mutarelli, a hipótese inicial é a de que o quadrinho é um meio que exige um ritmo mais lento de fruição. A autora Elvira Vigna(2011) escreveu um artigo em que procura apresentar quais são as possibilidades criativas permitas pelos quadrinhos e quais são os elementos que podem ser considerados especificidades dessa forma artística. A visada teórica de Vigna (2011) me parece produtiva em minha análise porque não é um trabalho que parte de uma discussão teórica e bibliográfica sobre arte gráfica e quadrinhos definida de antemão para uma posterior análise. Pelo contrário, se trata de um texto experimental que pensa os quadrinhos a partir do ponto de vista de uma artista que trabalha com o visual e o literário:

É o que me disponho a fazer, a partir – não só, e sequer principalmente – de minha formação nos dois campos de expressão, o visual e o literário. Quero pensá-la como instrumento prático de atuação artística na especificidade de seu momento histórico entre nós, lançando mão, para isso, de referências a outros momentos históricos em que a junção de texto e de imagem prevaleceu. É como produtora desta forma artística de grande impacto emotivo e maiores implicações de legitimidade artística, mais do que como teórica, que inicio esta análise. Vou explorar o que se pode fazer ao produzir uma novela gráfica, e é a

partir daí que pensarei o (ab)uso possível daquilo que é assim feito.
(VIGNA, 2011, p. 105)

Parece-me que a posição a partir da qual Vigna (2011) fala sobre os quadrinhos nesse artigo, não poderia ser mais interessante para esta pesquisa, visto que é justamente analisando as práticas de criação que tenho apresentado as especificidades da criação de Mutarelli. O texto de Vigna (2011) apresenta as possibilidades criativas para o que ela chama de uma forma artística, de modo que o foco de sua análise se estabelece no “uso possível”. Após apresentar a questão do tempo de fruição, proposto por Vigna (2011), retomarei a questão do uso, tal como é proposta por Canclini (2016a), ao investigar quais são os possíveis usos do patrimônio artístico, literário e cultural no estabelecimento de suas “implicações de legitimidade artística”. Nesse momento, basta identificar que Vigna (2011) está realmente preocupada em analisar a força do impacto emotivo atrelado às possibilidades criativas dos quadrinhos. Para tanto, a autora identifica dois eixos espaciais que são trabalhados pelos artistas para estabelecer o modo específico de contar uma determinada história em forma de quadrinhos, avançando e retrocedendo no eixo narrativo por meio de implicações dos impactos projetados pelo eixo emotivo. Observe-se como a autora explica esses dois eixos espaciais em suas próprias palavras:

A novela gráfica trabalha em dois eixos espaciais, o eixo narrativo, sequencial e horizontal; e o eixo emotivo, que é perpendicular ao primeiro e se projeta em direção ao receptor. Este segundo eixo é formado por sobreposições na superfície da página. Tanto um quanto outro pode ser habitado por textos e imagens, indiferentemente. No narrativo conta-se algo (mais uma vez, por textos ou imagens, não importa). No emotivo, interrompe-se o tempo do primeiro, aquilo que se conta. No eixo emotivo, textos ou imagens, aumentando de tamanho e se sobrepondo uns aos outros, projetam-se em direção ao receptor. Criam pausas, paradas, ralentando a narrativa do eixo horizontal e a ela se impondo. (VIGNA, 2011, p. 105)

Segundo a autora, para compreender os quadrinhos é preciso ainda saber que a imagem e o texto são estabelecidos como duas linguagens mobilizadas para compor os eixos espaciais apresentados acima. Ao retomar o primeiro capítulo desta dissertação, é possível lembrar que o prólogo de *A caixa de areia* é composto pelas páginas amareladas que vão apresentando os personagens da história aos poucos. Um detalhe interessante sobre o qual não me detive anteriormente é a forma como a página é composta: Mutarelli conta em uma entrevista que cada uma dessas páginas amareladas do prólogo foi desenhada de forma individualizada e a concepção de cada página ser composta por um quadro tinha um objetivo específico:

Mutarelli: Isso eu fiz pensando no ritmo de leitura. Eu queria começar com um quadro por página pra desacelerar a pessoa desse mundo. Ela vai entrar naquele livro ela tem que desacelerar pra isso. Eu pensava nisso. Cada página um quadro, que não é uma coisa que você vai ler afoito. Você vai meio que mudar o seu ritmo pra entrar nessa história. E ela é toda cheia de elementos que você vai ter que interagir muito pra montar essa história na sua cabeça. Por mais que eu dê os elementos, tem sempre o corte com dois personagens que são totalmente estranhos e irrealis pra uma outra história que você não sabe a relação e que ela é real. A busca de tentar capturar uma realidade e tal. Era muito essa brincadeira. (PAZ, 2008, p. 251)

Esse é um trecho de uma entrevista com Mutarelli realizada para a dissertação de mestrado do professor Liber Paz (2008), como um apêndice de seu trabalho, que é um dos mais consistentes e completos já realizados sobre os quadrinhos de Mutarelli. Liber Paz (2008) analisa a trajetória do quadrinista desde os *fanzines* da década de 80 até o período de publicação de *A caixa de areia*, quando o pesquisador estava terminando seu trabalho. Por enquanto, atendo-me à disposição que Mutarelli pretende criar no leitor que está iniciando a aventura de ler sua história: ele quer desacelerar o ritmo, propondo um quadro por página, apenas. Nesse sentido, é importantíssimo levar em consideração os eixos espaciais caracterizados por Elvira Vigna, o narrativo e o emotivo. Como se trata de uma apresentação de personagens, fica claro que o objetivo não é avançar muito em relação ao eixo narrativo, embora seja uma forma de começar a familiarizar o leitor a ele. Em relação ao eixo emotivo, o objetivo de desacelerar o leitor é conseguido tanto pelos elementos plásticos, uma vez que o espectador passa a ter contato pela primeira vez com o rosto dos personagens, com o cenário de detalhes presentes na representação da areia do deserto e/ou da caixa dos gatos, fazendo um esforço para começar a compor todos esses elementos que são apresentados aos poucos, cada um em uma página diferente.

Além disso, cada página de desenho do prólogo possui uma página em branco logo atrás dela e isso provoca no espectador a necessidade de virar cada uma das páginas e ter uma pausa antes de chegar até o próximo desenho. Segundo o artigo de Vigna (2011), escrito por uma artista que conhecia essas linguagens e representa ela própria o seu fazer artístico nesse texto, o tempo é o elemento que talvez possa ser pensado como mais específico das novelas gráficas. A crítica faz uma comparação que acredito ser uma das mais produtivas que eu já tenha visto em relação aos quadrinhos e que gostaria de tornar operacional nesta pesquisa:

O tempo na novela gráfica é bem específico. Não é o tempo fixo de um audiovisual (que terá tantos minutos ou horas de duração, não mais, não

menos), nem o tempo livre de uma obra literária, ainda que ilustrada. Pois neste último caso, as imagens serão mera intrusão ou adendo em um texto que não depende delas para sua compreensão. Assim, o texto literário, ainda que ilustrado, será lido em um tempo aberto, não controlável e interior, do receptor. Em vez de uma comparação com os audiovisuais ou com a literatura ilustrada, podemos pensar em uma visita ao museu. Você anda pelos corredores, parando em imagens, lendo os textos das etiquetas e da curadoria pelo tempo que quiser. Ou assim você supõe. Nos museus, percurso e tempo utilizados frente a cada elemento apresentado são cuidadosamente pensados. Mas, claro, no museu quem anda é você. Aqui, quem ‘anda’ são as imagens e os textos, atrelados aos dois eixos já citados. E esta ‘andada’ é passível de uma manipulação muito maior do que uma andada no museu. (VIGNA, 2011, p. 107)

Logo no início de *A caixa de areia*, há uma “andada” sendo proposta para o espectador, na medida em que há um ritmo que foi minimamente planejado para que as páginas fossem lidas e interpretadas. Vale ressaltar o fato de Elvira Vigna (2011) chamar os eixos de “espaciais”, apresentando, em um segundo momento, a concepção dos quadrinhos como um trajeto de exposição de museu, com uma curadoria e um “percurso” planejados. As comparações que Vigna (2011) estabelece entre os quadrinhos, o audiovisual e o texto literário são interessantes para ajudar a pensar a especificidade de cada medium em um contexto pós-autônomo, em que a característica marcante tem sido justamente o questionamento das especificidades.

No texto que apresentei, nota-se a afirmação de que o tempo do quadrinho seria algo “bem específico”, no meio termo entre a rigidez do audiovisual e a liberdade do texto literário. Pensando nesses parâmetros, o quadrinho geralmente é relacionado com o cinema, muitas vezes como um precursor deste último. Ao ser relacionado à literatura, muitas vezes é comparado a um produto menor, mais fácil de ser digerido. Entretanto, pode-se estabelecer a seguinte hipótese: quando um quadrinista propõe um tempo ágil de fruição para seu trabalho, isso aproxima a história em quadrinhos de um filme, pois delimita um tempo mais leve de leitura, do início ao fim de um álbum; quando propõe um tempo lento de fruição e uma maior liberdade de associação de ideias ao leitor, aproxima a história do tempo de um texto literário³⁰. Nesse sentido, é possível acelerar a “andada” no museu, delimitando formatos diferentes de curadoria e de estilos de quadros.

³⁰ Vale ressaltar que essa concepção de texto literário é apresentada desse modo por Vigna (2011), sem maiores fundamentações. Parece-me que o objetivo é partir de uma concepção do senso comum que seja capaz de diferenciar os quadrinhos do que usualmente se concebe como um texto literário sem imagens gráficas.

Apesar de apresentar a proposta de Vigna (2011) para o que parece ser uma especificidade de cada medium, focando principalmente no ritmo de fruição e “liberdade” dada ao espectador, ainda é possível questionar esses limites. Isso porque é possível que cada medium tenha, de saída, estruturas materiais diversas que privilegiem determinados ritmos de fruição e formas de se relacionar. No entanto, acredito que isso dificilmente possa ser definido como algo essencial a cada medium, o que delimitaria as suas possibilidades de criação, ao invés de expandi-las e de auxiliar a identificar as suas linhas de força. Entretanto, sustento durante essa análise que as categorias que identificam as especificidades de cada medium, mais do que encontrar respostas para a natureza de cada forma artística, estabelece um jogo diverso para sua legitimação.

Pensando na categoria de limiar, é possível perceber como Mutarelli trabalha na

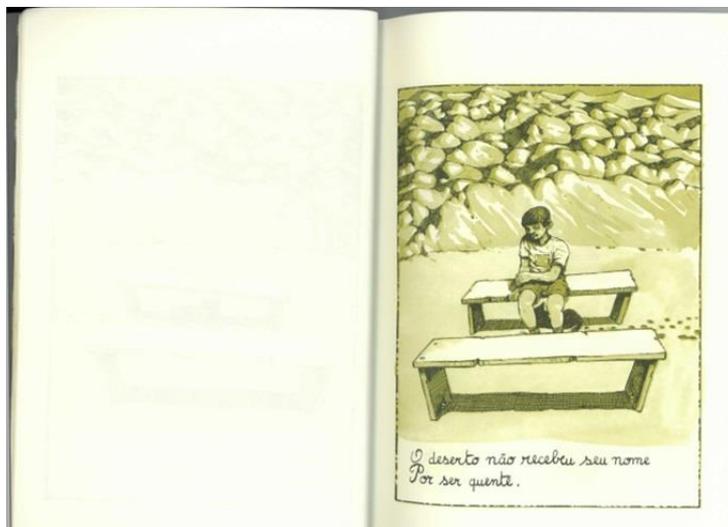


Figura 25 (MUTARELLI, 2006, p. 15)

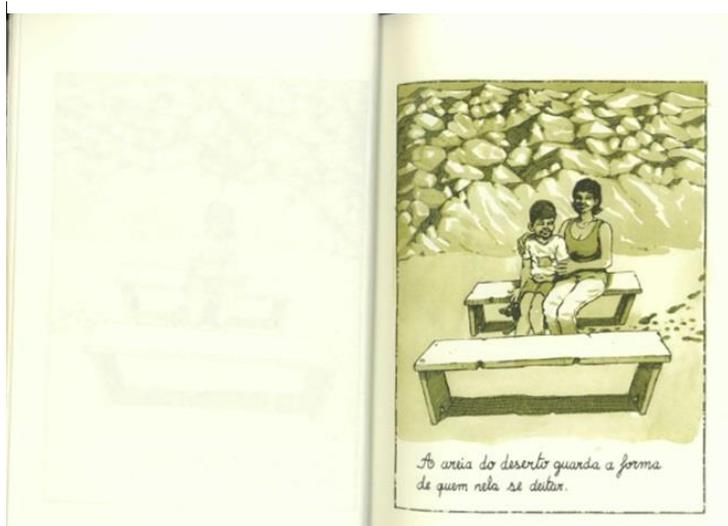


Figura 26 (MUTARELLI, 2006, p. 17)

busca pelo estabelecimento de uma história em quadrinhos que se aproxime do que ele compreende por literário, que parece estar atrelado a uma maior liberdade de fruição do espectador. Os desenhos de *A caixa de areia* são característicos do estilo do artista, muito detalhistas e carregados no trabalho com o preto e branco, utilizando o material do nanquim. O interessante é que o trabalho de desaceleração que apresentei anteriormente está atrelado, nessa história em quadrinhos, com uma investigação filosófica sobre o tempo e a realidade.

Nesse sentido, o jogo com a passagem do tempo nas marcas da areia e com a eternidade representada na expansão do deserto, se une com o fato de as cenas do prólogo

serem pensadas para pausar a leitura e desacelerar o leitor, apresentando lentas mudanças em uma mesma cena, de um quadro para o outro.

Quando se iniciam os capítulos de Carlton e Kleiton, notam-se as cenas do carro no meio do deserto, em que Mutarelli usou a técnica de fotocopiar as imagens, permitindo ao próprio espectador admirar os detalhes da areia, para observar os detalhes e tentar identificar as diferenças e semelhanças de uma página à outra, bem como de um capítulo ao outro.

LP: E na introdução também tem essa página em branco no verso. O lance da virada de página... e eu tava olhando essas páginas da introdução com cuidado. No carro você disse que xerocou, mas aqui...

Mutarelli: Não, não. Aí cada uma é desenhada. Só a dos carros eu usei xérox. Eu usava uma mesa de luz, nem era mesa de luz, eu usava um vidro em cima de uma lâmpada. Eu queria que fosse próximo. Os meus leitores, como eu sou muito detalhista, eles acabam prestando muita atenção nos detalhes. Então esse é quase um presente pro leitor que vai falar “puta, ele desenhou”. Todo mundo acha que eu escaneei ou xeroquei...

LP: Uma coisa engraçada é o lance do tempo. Um momento não se repete mais, mas, de repente, o fato de você repetir os desenhos... é a “eternidade” do deserto, mas é uma “eternidade” que não é estática, que evolui no tempo. A paisagem é sempre a mesma, é tudo a mesma coisa...

Mutarelli: ... só que nunca é a mesma coisa. (PAZ, 2008, pp. 250, 251)

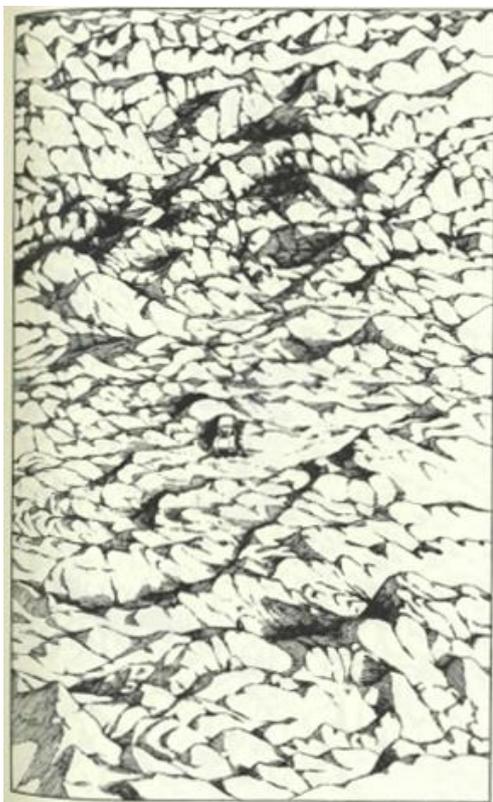


Figura 27 (MUTARELLI, 2006, p. 37)

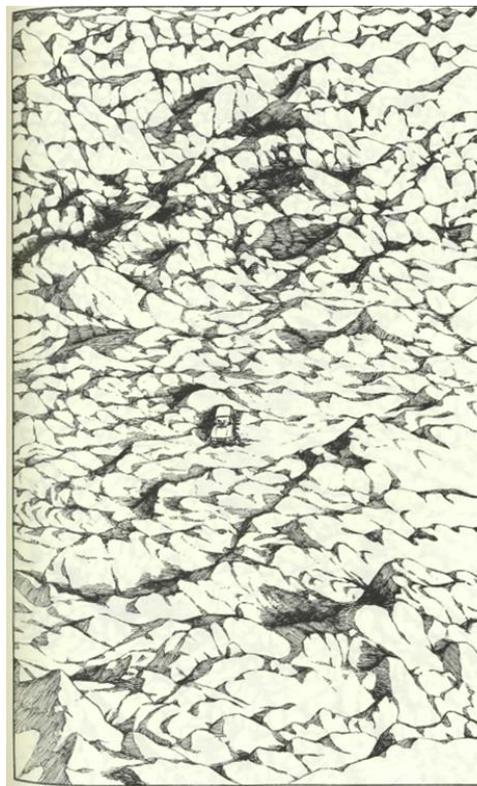


Figura 28 (MUTARELLI, 2006, p. 57)

A conversa entre Liber Paz e Mutarelli é produtiva para esta pesquisa porque mostra o processo de criação do artista e a forma como este último conversa com a exigência dos leitores, que conhecem a característica detalhista de seus desenhos. Em seguida, apresento as páginas 37 e 57 do quadrinho, que constituem momentos “temporalmente” diferentes da narrativa, mas que foram construídos pela repetição do mesmo desenho (é possível notar a mesma repetição entre as páginas 38 e 58 do quadrinho, com uma visão ainda mais ampla do deserto, mas com imagens idênticas às das figuras 27 e 28).

Por outro lado, é possível encontrar tantas semelhanças entre o fazer artístico de Lourenço Mutarelli nos quadrinhos e no romance que é realmente difícil decidir se é uma questão concernente apenas ao medium. Pode-se comparar a técnica de pausar a leitura do espectador por meio do prólogo e da repetição das imagens do deserto com algumas técnicas utilizadas pelo autor em seu romance, no momento em que opta por incluir em meio aos diálogos e ações dos personagens, repetições de frases de advertência dos maços de cigarro:

Acendo um novo cigarro.
Ela imita o meu gesto.
Mesmo advertidos de que
“Fumar causa mau hálito, perda dos dentes e câncer de boca”,
fumamos. (MUTARELLI, 2009, p. 26)

O leitor precisa fazer uma “pausa” na narrativa, juntamente com a pausa do personagem, que cenicamente contracenam com a outra personagem, um imitando o gesto do outro, enquanto a voz repetitiva das frases de advertência volta a ecoar. De qualquer modo, ainda é possível alegar o contrário de forma perfeitamente legítima: todas essas técnicas de repetição e detalhamento, tanto nos quadrinhos quanto no romance, não pausam a fruição do espectador/leitor, mas a acelera. Ou seja, permite com que sua observação passe rapidamente por informações que estão sendo repetidas em meio à fruição artística. Um espectador não precisa analisar cada detalhe do deserto, assim como não precisa reler as frases de advertência, visto que pode conhecer de antemão o seu conteúdo. Além disso, tenho enfatizado ao longo desta pesquisa a característica plástica da construção das frases de *O natimorto*, que procuram construir uma cadência e, inclusive, um ritmo de leitura, proporcionando (em outra medida), como na leitura dos poemas presentes no romance, uma experiência espacial da fruição.

Se é possível continuar encontrando mais ressonâncias de características semelhantes do que diferentes entre as produções de Mutarelli, na análise crítica, há que se levar em consideração a diferença de medium entre o quadrinho e o romance? Cada vez mais fui encontrando características no quadrinho que parecem aproximá-lo da fruição de um texto literário e características no romance que parecem aproximá-lo de uma história em quadrinhos. Não é em vão que em uma resenha do crítico Alcir Pécora, o romance *A arte de produzir efeito sem causa* (2011) de Mutarelli é caracterizado de forma pejorativa como “um gibi³¹ sem desenhos”, como se fosse possível trabalhar o texto de forma a aproximá-lo do que é um texto específico do quadrinho. Nesse sentido, apresento a seguir algumas propostas de como é possível compreender o conceito de medium, para que seja possível definir o que pode ser mais produtivo no momento de investigar as produções de Lourenço Mutarelli.

3.2 O conceito de medium

Após ter iniciado o contato com os trabalhos de Rancière durante o período desta pesquisa de mestrado, tenho percebido o quanto a materialidade, os elementos sensíveis e a maneira como são organizados se apresentam de forma um tanto escorregadia em seus trabalhos teóricos. Quando digo escorregadia, o objetivo não é desqualificar o trabalho do filósofo, uma vez que se trata justamente de mostrar como ele percebeu questões essenciais para a caracterização de um período em que é imprescindível levar em consideração a problematização das fronteiras. O conceito de medium e de sensível são importantes porque servem de apoio para analisar elementos que geralmente ficam de fora do trabalho crítico, mas que Rancière (2011b) traz para o centro de suas discussões. Como tenho procurado mostrar, para Rancière (2011b), as formas de organização da vida sensível definem formas políticas de se partilhar aquilo que é comum a determinada comunidade de pessoas, de modo que não é possível ignorar, nas produções artísticas, os elementos sensíveis, os meios e a formalização material com que se apresentam.

Ao mesmo tempo, ao me aprofundar nas leituras dos textos de Rancière, percebia a dificuldade em determinar o que é exatamente o conceito de “medium”³² no escopo do

³¹Esse termo geralmente é utilizado para caracterizar quadrinhos infantis vendidos como revistinhas com projeto gráfico simples, barato e de larga distribuição.

³² Em francês ou em sua tradução para o inglês, o termo aparece como “medium”, advindo de sua forma latina e que pretendo continuar usando nesta pesquisa. No plural, utilizo a forma latina *media* para caracterizar que o conceito utilizado é o mesmo, em seu caráter mais básico, diferente do neologismo

pensamento teórico do filósofo. Ao ler o texto de Rancière (2011b) em que ele discute especificamente esse conceito, “What medium can mean”, nota-se que o tema analisado é a arte da fotografia e seu contexto de desenvolvimento modernista e/ou moderno. O filósofo procura destrinchar todos os significados que podem ser abordados a partir da compreensão do que seja o medium e como ele está implicado na definição do que seja o campo artístico e suas produções. Por outro lado, é possível notar que Rancière (2011b) não se precipita a definir características materiais fixas para o que possa ser o medium enquanto apparatus ou instrumento e de que modo isso poderia influenciar na fruição das manifestações artísticas. Pelo contrário, o trabalho do crítico está em perceber de que forma esse medium foi construído, pensando em como ele organiza e privilegia determinadas escolhas para que o que seja visível e invisível, presente ou ausente, mesclando uma compreensão do medium como meio técnico (apparatus) e meio de experiência (partilha do sensível).

Rancière (2011b) não se apressa em definir teleologias para as técnicas, como se a fotografia e o cinema trouxessem em seus desenvolvimentos consequências intrínsecas a seu apparatus e as suas formas de fruição. Entretanto, o filósofo aponta que é justamente na modernidade artística que as discussões sobre o medium, sobre o que os produtos de arte devam ser, é que se passa a questionar o sentido desse mesmo meio artístico, dos elementos que ajudam a construir e delinear uma manifestação artística como parte daquilo que é considerado arte ou não-arte.

Theorizations of medium as the crucial element of artistic modernity bring two apparently opposite senses of the word into play. First, we understand the word ‘medium’ as ‘that which holds between’: between an idea and its realization, between a thing and its reproduction. The medium thus appears as an intermediary, as the means to an end or the agent of an operation. Now, modernist theorization makes ‘fidelity to the medium’ into the very principle of art, inverting the perspective. This medium to whose specificity one must be faithful is no longer simply the instrument of art. It becomes the specific materiality defining its essence. This is certainly the case in the Greenbergian definition of painting as that which is faithful to its own medium – the two dimensional surface and the coloured pigmente (...). (RANCIÈRE, 2011b, p. 35)

Observa-se que é justamente por meio das teorizações da modernidade artística que surgem as concepções de medium sobre as quais se passa a trazer à tona a importância

adotado no português brasileiro “mídia”, que me parece envolver discussões já cristalizadas sobre o que sejam os meios de comunicação e as mediações que estão envolvidas em sua produção e circulação.

da materialidade das produções artísticas. Nesse sentido, Rancière (2011b) discorre sobre essas concepções para chegar ao que ele próprio pensa acerca do medium. Inicialmente, vê-se o medium como um intermediário que permite alcançar um determinado fim, como algumas teorias ainda compreendem os elementos materiais: um suporte utilizado meramente para alcançar fins artísticos, sendo descartado das análises, muitas vezes, como elementos pouco importantes para a criação artística. Esse texto de Rancière (2011b) sintetiza diversas posições historicamente complexas em um único parágrafo, de modo que é preciso destrinchá-las aos poucos para que se possa entender como essas posições auxiliam na discussão desta pesquisa. Uma segunda posição levantada por Rancière (2011b) é praticamente oposta a anterior, ou seja, o medium não é compreendido apenas como um meio para se alcançar determinado fim, mas é o próprio fim para o qual a arte passa a buscar sua essência.

Procurei apresentar no primeiro capítulo os movimentos pelos quais o regime estético passa a se constituir por meio de um papel duplo no que se refere ao medium, uma vez que a busca por autonomia em relação ao material artístico libera a própria arte de um material próprio, essencial. A análise de Rancière (2011b, p. 35) procura mostrar esse traço comum que, em realidade, estaria fundamentando as duas posições anteriores acerca da modernidade artística:

But the thesis which identifies the essence of art with the law of its medium can be read in two opposite senses. On the one hand, it says that art is art when it is freed from the tasks of mimesis, when it becomes simply the execution of its own idea in its own specific material. This is the statement that is usually remembered. But the thesis can also be stood on its head as follows: art is art when the constraints of the material and the instrument free it from itself, free it from the will to make art. The separation of art from mimesis, then, is also a separation of *techné* from itself: the separation of *techné* as the execution of an idea, or implementation of a type of knowledge, from *techné* as the law of the material and instrument, as the law of that which does not pertain to art.

A modernidade artística é responsável pelo duplo movimento que tenho apresentado até o momento: o produto artístico ganha sua independência material e seu instrumento a liberta dela mesma, permitindo a qualquer material e objeto tornar-se objeto artístico. Apesar da dificuldade dessa passagem, é possível compreender nela a contribuição de Rancière (2011b) para a estética contemporânea, de base kantiana, como procurei mostrar também no primeiro capítulo, em contraposição ao modo como Foucault (2009) elabora a fundamentação de sua filosofia histórica. A base kantiana pode ser

percebida por meio da análise da teoria estética deste filósofo alemão, uma vez que na *Crítica do Juízo*, Kant procura delimitar como o juízo estético se constitui enquanto um juízo desinteressado, que julga sem nenhum fim determinado. Essa discussão filosófica possui consequências tremendas para a análise de Rancière (2011b), uma vez que a arte se torna responsável por um elemento paradoxal: a produção artística é aquela baseada em uma espécie de técnica que ignora as regras de sua própria produção. Para Kant, essa discussão se baseia no conceito de Gênio, como o responsável por ser aquele que domina essa espécie de técnica misteriosa. Rancière mantém a lógica da separação da técnica dela mesma, mas inverte a lógica referente ao Gênio, uma vez que é justamente o anônimo - enquanto categoria artística, como elemento que torna todo e qualquer material passível de se tornar “artístico” – que passa a trazer a discussão sobre a pós-autonomia da arte contemporânea.

Rancière – Não definimos a obra de arte como ‘obra’. O que eu digo, no fundo, é que uma forma de arte é sempre ligada à dignidade dos temas.

O romance torna-se grande arte quando a vida de qualquer um se transforma em grande arte. A fotografia no cinema não é só uma forma de mostrar o visível, mas mostra que uma cena de rua ou a vida de qualquer pessoa tem direito de ser citada na arte.

A partir do momento em que tudo é representável, não há mais especificidade. A especificidade não será dada, enfim, pela técnica em particular, mas pelos códigos de apresentação. Mais uma vez, não creio que haja uma radicalidade nova.

Há algumas décadas, as análises de Arthur Danto vieram dizer que somente a instituição é quem faz a obra de arte. De certa maneira, isso sempre foi verdadeiro. A ‘representação da representação’ ligada a certo tipo de procedimento ou de instituição sempre foi necessária para identificar uma coisa como pertencente ao universo da arte. (RANCIÈRE, Entrevista à Revista Cult, 2009)

Antes de iniciar a análise da fotografia e de seu medium³³, bem como do anônimo como parte essencial do processo artístico da fotografia no período contemporâneo, Rancière (2011b, p. 35) anuncia ainda no início do texto:

³³ “Photography authorizes an achievement of the same order by realizing, conversely, a power of motionlessness by which literature strove to suspend the movement of its phrases or a power of the involuntary that painting has to recreate through the artifice of the distribution of dashes. Photography’s ‘poverty’ permits it, in short, to effectuate this inclusion of non-art, which literature and painting were obliged to mime using artistic means.” (RANCIÈRE, 2012, p. 41). Rancière possui uma tese intrigante nesse artigo, pois, ao mesmo tempo em que parece abrir a questão do medium para além de seu apparatus técnico, ainda consegue buscar elementos característicos de cada medium. Ao mesmo tempo, isso não restringe o campo artístico de estar permeado por manifestações que procuram problematizar ou se construir por meio dessas potencialidades de cada medium.

The thesis about the medium thus states two things simultaneously: the first is that art is art when it is only art; the second is that art is art when it is not only art. These two contradictory propositions can be synthesized in the following way: art is art insofar as it is possible that what is art is simultaneously not art. It is art when its productions belong to a sensory milieu in which the distinction is blurred between that which is and that which is not art. In short, the ‘means’ [*le moyen*] is also a means to achieve something other than its own end. It is also the means of participating in the configuration of a specific milieu.

Nos capítulos 1 e 2 desta dissertação, apresentei de que forma tanto o quadrinho de Mutarelli quanto o romance são responsáveis por produzir um “meio sensível” no qual estão problematizadas as noções do que é arte e não arte, articulando essas proposições de Rancière com a noção de iminência de García Canclini (2016). Entretanto, passando a analisar a questão do medium, parece-me que não se trata justamente da especificidade técnica da produção, mas de uma experiência atrelada à configuração sensível das produções de um artista. O curioso é que a forma como Rancière (2011b) analisa o conceito de medium parece reformular as discussões que o campo da análise cultural tem feito das artes no período contemporâneo, visto que o filósofo mostra a fragilidade de se analisar uma produção artística a partir, unicamente, do material pelo qual ela se constitui; como se, a partir disso, fosse possível se tirar todas as consequências das possibilidades artísticas de uma produção. Desse modo, penso em como o terceiro capítulo desta dissertação se torna cada vez mais problemático a nível conceitual, uma vez que a pergunta permanece: quais são as implicações em se constatar o uso de diferentes materiais e formas (quadrinhos ou literatura) nos trabalhos de Lourenço Mutarelli?

Para responder a isso, talvez ainda precise delimitar um pouco mais a forma como os meios vêm sendo tratados na arte contemporânea e como isso pode ser relacionado com as proposições de Jacques Rancière (2011b). A dificuldade acerca da discussão sobre o medium em Rancière (2011b) se inicia desde a tradução do francês para o inglês, que estou usando nesta pesquisa, bem como a tradução que optei por fazer para o português. Com a ajuda de traduções que já enfrentaram essa mesma dificuldade, em um texto de Rancière (2012) presente no livro *O destino das imagens*, o tradutor insere a seguinte nota, na página 81, comentando as formas pelas quais o conceito pode ser vertido ao português:

A tradução enfrenta aqui a dificuldade de dispor de apenas uma palavra ‘meio’, para traduzir várias palavras francesas (*moyen, médium, milieu*) às quais vem se juntar o conceito de *medium* (na grafia inglesa, sem acento), de Greenberg. Vale lembrar ainda que *medium*, ou *médium* (em

francês), é o singular de *media* em latim, cujo plural, *médias*, em francês, é utilizado para designar os meios de comunicação atuais, ou seja, o que chamamos de mídia.

Nesta pesquisa, o termo *medium* é retomado para pensar o que seja o meio de inscrição das criações artísticas, utilizando-o como uma concepção mais abrangente para poder abarcar tanto o *apparatus* ou suporte técnico das criações quanto a noção de mídia enquanto um conjunto de produtos a serem inseridos em um sistema de circulação. Essa abrangência é interessante a nível conceitual porque permite investigar um pouco do que Rancière (2011b) chama de um meio sensível, na medida em que a questão do *medium* possibilita ao campo da estética pensar nas formas de comunidade que são privilegiadas pelas produções artísticas. A questão crucial é que a atenção ao *medium* como fonte de discussões proveniente da modernidade está atrelada a outra discussão primordialmente realizada durante esse período: a questão da autonomia artística. O próprio Rancière (2012b, p. 82) apresenta a questão da pintura e de suas relações com a autonomia nos seguintes termos:

A ideia da especificidade da técnica pictural só é consistente sob a condição de ser assimilada a algo completamente diferente: a ideia da autonomia da arte, da exceção da arte em relação à racionalidade técnica. Se cumpre *mostrar* que se utilizam tubos de tinta - e não apenas utilizá-los -, isso é para demonstrar duas coisas: primeiro, que essa utilização dos tubos de tinta é só a utilização de tubos de tinta, é apenas técnica; segundo, que se trata de algo totalmente distinto da utilização de tubos de tinta: trata-se de arte, isto é, de antitécnica.

De fato, ao contrário do que pretende a tese, é preciso sempre *mostrar* que a matéria espalhada numa superfície é arte. Não há arte sem olhar que a veja como tal.

De um ponto de vista filosófico, vale lembrar que Rancière não está estritamente preocupado com as consequências que a questão da pós-autonomia possa ter na “vida prática” dos circuitos artísticos e da circulação dos produtos culturais. Para as análises do filósofo é suficiente circunscrever como funcionam as lógicas de sensorialidade e as formas de comunidade propostas pelas formas artísticas: suas possibilidades de mudança, dissenso e imbricamento, para que a concepção de regime estético seja formulável a nível estético e filosófico. Em uma posição que deve aspectos fundamentais a Rancière, o antropólogo Canclini (2016, p. 240), por outro lado, não deixa de se perguntar o seguinte:

A autonomia da arte ainda importa? A simples descrição etnográfica revela que sim, mas com formatos abertos. Por um lado, nós a encontramos no mistério dos leilões, nos circuitos protegidos das bienais, em museus e galerias *mainstream*, nas revistas e na crítica que

defendem critérios para avaliar esteticamente as obras, diferentes dos usados para bens industriais em série. Por outro lado, a autonomia aparece valorizada quando se rechaça a censura e se defende a independência de artistas, críticos e instituições em nome do interesse público e da diversidade dos públicos.

Como elemento básico da teoria de Rancière, a organização das comunidades estão estruturadas por meio de uma estética que não pode deixar de ser política, uma vez que o ver e o deixar ver, a possibilidade de ouvir e ser ouvido, a presença e a ausência, todas as ações envolvidas a partir da organização do mundo sensível compartilhado constituem elementos políticos da vida em sociedade. Entretanto, pensando em um nível prático do mundo da vida, em que medida as possibilidades de dissenso realmente ultrapassam os movimentos hegemônicos baseados no que se considera como arte ocidental e o pensamento filosófico que a acompanha? Essas me parecem as perguntas de Canclini (2016a, p. 231), principalmente quando o antropólogo critica o fato de Rancière circunscrever ao campo artístico as possibilidades de dissenso³⁴:

As ações estéticas que se propõem a mudar as referências do que é visível e enunciável – revelar o que está escondido ou enxerga-lo de outro modo – não se apresentam só nas artes. Acontecem na mídia, nas renovações urbanas, na publicidade e no âmbito de políticas alternativas: esta é uma das chaves do fascínio de publicidades inovadoras, da televisão que parodia personagens da política ou das narrativas esclerosadas sobre o social. Os publicitários também criam em algumas ocasiões dissenso sensorial.

Como um contraponto à teoria de Rancière, o antropólogo propõe que não seja somente a arte a responsável pelo dissenso, o que em certa medida acredito ser uma crítica relevante ao modo como o filósofo está voltado para as teorias estéticas como pontos de virada históricos que podem ser encontradas nas produções artísticas. Entretanto, talvez Canclini (2016a) não tenha levado em consideração a atenção que Rancière (2012b) demandou ao tema da publicidade em um ensaio em que discute o design. Nesse ensaio, o filósofo procura estabelecer algumas relações entre a poesia simbolista de Mallarmé e a prática do design no início do século XX, investigando principalmente os trabalhos do engenheiro funcionalista Peter Behrens. A partir desse trabalho, Rancière (2012b) pode mostrar de que maneira tanto em um exemplo do campo artístico quanto em um exemplo do campo publicitário do design - incluindo, por exemplo, os cartazes publicitários do

³⁴“Esta última reflexão me leva a fazer uma objeção ao trabalho de Rancière. Concordo que não tem futuro ver a arte como mediadora entre a renovação das percepções sensoriais e a transformação social. (...) O que acontece quando a arte se desautonomiza ao participar de dinâmicas econômicas, midiáticas, da moda ou do pensamento social?” (CANCLINI, 2016a, p. 231)

creme dental Odol³⁵ - é possível encontrar dissenso sensorial. Isso é possível porque não se trata apenas de uma mudança em nível do campo artístico que pode ressoar na tessitura estética do mundo partilhado. Mais profundamente, uma transformação em nível estético está relacionada com uma mudança nas relações entre as técnicas:

Será deste ponto de vista que abordarei a questão: como a prática e a ideia do design, o modo como se desenvolvem no início do século XX, redefinem o lugar das atividades da arte no conjunto de práticas que configuram o mundo sensível compartilhado – a prática dos criadores de mercadorias, dos que as dispõem nas vitrines ou colocam suas imagens em catálogos, dos construtores de prédios ou de cartazes, que edificam o ‘mobiliário urbano’; mas também dos políticos que propõem novas formas de comunidade em torno de certas instituições, práticas ou equipamentos exemplares, por exemplo, *a eletricidade e os soviets*. (RANCIÈRE, 2012b, p. 101)

Em que medida toda essa discussão sobre o medium, sobre a experiência comum e sobre o design podem me auxiliar a explorar as ressonâncias críticas das produções de Lourenço Mutarelli? A partir do momento em que passo a reconhecer que não se trata de diferenciar as potencialidades críticas ou criativas do artista unicamente a partir dos materiais que utiliza em suas criações e a partir da diferenciação entre o que seja uma história em quadrinhos ou um texto literário. Pelo contrário, somente a partir da ressignificação das relações entre a arte e as outras técnicas que constituem o tecido da vida comum é que os materiais e os usos dos quadrinhos e do literário começam a ser produtivos na discussão de um contexto pós-autônomo.

O fato de o romance *O natimorto* ser constituído a partir de um jogo com o design de uma campanha de saúde presente na sociedade brasileira, utilizando os elementos plásticos e as frases de marketing como partes essenciais da elaboração estética de sua narrativa, pode ser mais significativo do que o simples fato de ser um “gibi sem desenhos”. Mais significativo do que ser um romance rápido, representativo das mudanças de fruição do texto literário devido unicamente às influências do cinema. Essas hipóteses podem ser aventadas de forma positiva, entretanto, ainda fica a dúvida sobre se elas realmente abarcam a crítica proposta pela limiaridade do romance de Mutarelli. Por exemplo, é possível observar a intenção chocante das imagens dos maços de cigarro e, de forma similar, como muitas produções artísticas objetivam efetivar o mesmo efeito de

³⁵“O grafista de Odol lança mão do caráter quase geométrico das letras da marca para tratá-las como elementos plásticos. Elas tomam a forma de elementos plásticos que passeiam no espaço, se dividem na paisagem grega e desenharam as ruínas do anfiteatro.” (RANCIÈRE, 2012b, p. 109)

choque proporcionado por essas imagens. Ao passo que uma das saídas críticas da arte contemporânea se trata do:

(...) modelo pedagógico: mostrar fotos das vítimas de uma ditadura ou uma 'limpeza étnica' para tornar visível o ocultado e provocar indignação. Quando comprovamos que estas denúncias têm efeitos pobres, descobrimos que não há uma continuidade automática entre, de um lado, a revelação, as imagens e os procedimentos utilizados para comunicá-los e, de outro, as percepções e as respostas dos espectadores. Tal fracasso se deve ao fato de que em determinadas zonas da arte contemporânea subsiste uma estética da mimese. A arte não nos torna rebeldes por jogar na nossa cara o desprezível, nem nos mobiliza pelo fato de nos buscar fora do museu. talvez sua crítica possa nos contagiar não só sua indignação, se ela própria se desprende das linguagens cúmplices da ordem social. (CANCLINI, 2016a, p. 228)

Mas a saída crítica que me parece ser mais exercida por Lourenço Mutarelli ao criar na limiaridade entre arte e não arte, mundo comum e mundo artístico, palavra e imagem, tanto em seus romances quanto em seus quadrinhos e a liberdade provocada nas relações entre aquilo que é proposto pelo artista e aquilo que pode ser apreendido pelo espectador. Nesse ponto está a criatividade do trabalho com as imagens de cigarro e as cartas de tarô, por exemplo, criando jogos de presença e ausência infinitos para o espectador; o mesmo que ocorre em *A caixa de areia*, quando o jogo proposto pelo artista vai se complexificando a cada capítulo entre tempo, realidade, potência e impotência do artista criador de seu próprio mundo:

A eficácia da arte é, segundo Rancière, uma 'eficácia paradoxal': não surge da suspensão da distância estética, mas da 'suspensão de toda relação determinável entre a intenção de um artista, uma forma sensível apresentada em um lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade'." (CANCLINI, 2016a, p. 228)

Entre esse movimento, que parece estabelecer a autonomia artística e a crítica que o próprio Canclini levanta ao trabalho de Rancière, que parece restringir-se ao dissenso permitido pela produção artística, há um meio termo proposto pelo antropólogo. Nesse sentido, na esteira do pensamento de Canclini, gostaria de propor para esta pesquisa a concepção de uma autonomia artística a partir de formatos abertos, ou ainda, uma autonomia tática, na medida em que esse processo continua a ser importante na constituição de uma arte contemporânea produtiva e democrática:

(...) reivindicar a autonomia da criação e da comunicação da arte não significa proteger os privilégios dos artistas, mas significa defender um espaço comum no qual diversas posições disputam democraticamente

o sentido social. Não há independência absoluta, mas sim autonomias táticas. Nessa linha, a ênfase no fato de que os artistas trabalham com a iminência distingue suas obras de outras críticas a estruturas sociais e das ações expressamente políticas destinadas a modificar a ordem vigente. (CANCLINI, 2016a, pp. 240, 241)

Pretendo construir essa noção de autonomia tática a partir de mais algumas análises das produções de Mutarelli e de questões que estão envolvidas em seus contextos de constituição, como o fato de o artista precisar de muito mais tempo para produzir suas histórias em quadrinhos do que os seus romances. Nesse sentido, parece-me que a discussão se encaminha em uma transição da discussão sobre o medium, que pode ser produtiva até o ponto em que mostre como as técnicas e os materiais auxiliam na constituição de um objeto, para uma discussão sobre as mediações, que precisam ser estabelecidas para que se compreenda um contexto de constituição do medium.

A partir da concepção de limiar que continuo a apresentar é que me pergunto quais os movimentos que estão implicados no fato de *A caixa de areia* ter sido produzida como um quadrinho e *O natimorto* como um romance. De antemão, é possível afirmar que as entrevistas de Mutarelli parecem indicar uma dualidade entre a sua liberdade de criação e o modo como a institucionalização do literário funciona. Por outro lado, sustento que o autor não é refém dessa institucionalização, ou ainda, um reflexo desse processo, mas que ele auxilia a movimentá-la, na medida em que estabelece uma espécie de autonomia tática para as suas criações que parece ter funcionado em sua projeção no cenário contemporâneo. A noção de mediação que utilizo está atrelada com os usos do artístico proposto por Canclini (2016a) e que neste capítulo me aproprio para pensar nos usos do literário nos trabalhos de Lourenço Mutarelli.

3.3 As mediações: autonomias táticas

Para pensar acerca das mediações críticas entre os diferentes tipos de medium utilizados pelo artista Lourenço Mutarelli, é possível investigar, por meio de algumas entrevistas, as relações que o próprio artista estabelece entre as suas produções de histórias em quadrinhos e os seus textos considerados literários. Nesse momento, não se trata de estabelecer a veracidade das afirmações do artista, mas de que maneira a configuração simbólica e sensível dos circuitos de produção-circulação-fruição influencia na constituição de seus trabalhos. Um ponto que me chamou atenção desde que comecei a estudar as produções de Mutarelli é a grande discrepância entre o tempo de produção

de cada tipo de trabalho e a forma como são recebidos pelo público, principalmente no que concerne ao tempo dessa recepção. Nesse sentido, para criar suas histórias em quadrinhos, o artista brasileiro afirma passar por um processo extasiante, que duraria doze horas diárias. Não se deve esquecer que essa afirmação termina por chocar o leitor das entrevistas logo de saída, visto que no período em que a entrevista com Mutarelli - apresentada a seguir - fora realizada, a legislação trabalhista definia uma carga horária máxima de 8 horas diárias estabelecida por contrato, prevendo o restante do tempo de trabalho como hora-extra ser contabilizada e remunerada.

Gostaria de discutir neste tópico do trabalho algumas considerações que me parecem relevantes para estabelecer de fato uma análise pós-autônoma que olhe para os contextos de produção dos trabalhos artísticos. Desse modo, ao analisar as categorias de criação de Lourenço Mutarelli em *A caixa de areia* e em *O natimorto*, como é possível ignorar que a primeira produção exigiu um período de aproximadamente 12 horas diárias para poder ser concluída e a segunda, que não conta com desenhos detalhistas em suas páginas e com a arquitetura das páginas em tinta nanquim, parece ter sido escrita em um período de tempo mais curto? Como busquei apontar nos capítulos anteriores, os quadrinhos fizeram parte do início da trajetória do artista e, em diversas entrevistas, Mutarelli fala de seu processo de desenhar e de criar os roteiros de histórias em quadrinhos como algo que o ajudou a se restabelecer de um período de sua vida, bem conturbado psicologicamente. A partir do momento em que Mutarelli passa a escrever romances, o trabalho com os quadrinhos se mostra de forma ambígua, visto que ao mesmo tempo em que foram parte de um processo de “exorcização dos demônios” internos do artista, a rotina intensa de trabalho com os desenhos também adquiriu um lado prejudicial para a sua vida pessoal, como fica explícito em uma entrevista de 2014 ao observatório de cultura “Angústia Criadora”:

Por outro lado era uma prisão, pois eu tinha que trabalhar, no mínimo, doze horas por dia. Era uma forma de não viver. Passei um período, antes do Cheiro do Ralo, que não saía de casa. Fui mudando. Eu tinha uma vida muito solitária, éramos eu, minha mulher, meu filho e dois amigos. (MUTARELLI, 2014a)³⁶

³⁶Disponível em: <http://www.angustiacriadora.com/2014/11/lourenco-mutarelli-de-corpo-inteiro/>. Acessado pela última vez em 03/12/2018

É apenas depois da publicação de *O cheiro do ralo*, o primeiro romance do autor, juntamente com a criação da versão fílmica do livro, que essa rotina maçante parece ter começado a mudar:

O filme o Cheiro do Ralo me trouxe para um mundo muito maior. Hoje tenho incontáveis amigos que eu vejo com frequência. Eu vivo mais, não consigo ficar dez horas preso desenhando. Minha mão não aguenta. Então a literatura é muito mais fascinante para mim (MUTARELLI, 2014a).

Levar em conta essa parte técnica da criação do autor e evidenciar de que maneira o desenho ocupava um tempo enorme da vida de Mutarelli, é perceber como a diferença técnica entre a criação dos quadrinhos e dos romances, em relação à proporção de reconhecimento, leva a uma normatização outra da vida do sujeito e de suas formas de se relacionar. Nos dois primeiros capítulos, procurei mostrar as diferenças de como o artista trabalha com a imagem e com a palavra nos quadrinhos e no que o próprio Mutarelli chama de literatura. Porém, pude notar neste percurso processos parecidos de criação nos dois tipos de produção que analisei, bem como uma forma de trabalhar com a imagem e a palavra que pressupõe uma noção de literário em campo expandido (GARRAMUÑO, 2014).

Dessa forma, o que justificaria efetivamente esse déficit do qual fala o artista entre o tempo de sua produção e a renda/reconhecimento que lhe proporciona? Pergunto-me neste capítulo até que ponto questões como essa importam no momento de se analisar os contextos e a resposta não é imediata, mas se apresenta ao longo dos questionamentos e do percurso do capítulo como um todo. Vale lembrar o início do artigo de Elvira Vigna, publicado no ano de 2011, que ao apresentar as possibilidades criativas dos quadrinhos, também afirma que se trata de uma questão de legitimidade. Nesse sentido, é possível identificar como são recentes as discussões que procuram tratar os quadrinhos - e suas diferentes nomenclaturas - como uma forma artística, que deve ser levada em consideração como um trabalho estético consistente.

As histórias em quadrinhos se popularizaram a partir do desenvolvimento da imprensa e foram constantemente relegadas como produções de entretenimento passageiro e voltadas ao público infantil. Ao longo do século XX e a partir das últimas décadas, percebo uma preocupação em procurar delimitar suas especificidades, bem como suas possibilidades artísticas. Inicialmente, um produtor de histórias em quadrinhos foi o principal responsável por pensar a linguagem desse *medium* e as suas possibilidades

artísticas, desde o modo como os quadrinhos poderiam ser definidos até o funcionamento de sua linguagem. Dessa forma, o artista Will Eisner publicou dois livros que começaram a se preocupar com essas questões na década de 80 e 90: o primeiro livro publicado pelo autor foi *Quadrinhos e arte sequencial* (1985) e o segundo livro foi intitulado *Narrativas Gráficas* (1996). É possível perceber a mudança na passagem cronológica da própria investigação do autor e, vale ressaltar, que são trabalhos que pensam as produções dos quadrinhos atreladas à prática desse artista americano.

Não pretendo realizar uma fortuna crítica ou uma História dos quadrinhos desde o seu surgimento, entretanto, alguns dos livros que apresento nesse momento procuram se questionar em alguma medida sobre o estabelecimento dos quadrinhos como uma forma artística. Parece-me imprescindível procurar indícios das mediações estabelecidas entre os quadrinhos, a literatura e as outras artes, de modo a situar as produções de Lourenço Mutarelli no contexto brasileiro. Ao utilizar o termo arte sequencial, Eisner (1989, p. 5) está preocupado em estabelecer uma autonomia para os quadrinhos, como se estivesse preocupado em estabelecer um campo para essa “forma artística e literária”, pensando a nível formal e mercadológico quais são os princípios do que ele nomeia de Arte Sequencial:



Figura 29 (MCCLLOUD, 1995, p. 8)

Este trabalho tem o intuito de considerar a examinar a singular estética da Arte Sequencial como um veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma idéia. Ela é estudada aqui dentro do quadro da sua aplicação às revistas e às tiras de quadrinhos, onde é universalmente empregada.

É interessante notar que apenas recentemente a Arte Sequencial emergiu como disciplina discernível ao lado da criação cinematográfica, da qual é verdadeiramente uma precursora. Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a Arte Sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica.

Na busca por essa autonomia, nota-se que Eisner (2005) se preocupa em delimitar a especificidade dos estudos dessa disciplina que tem se tornado individual recentemente, bem como a relaciona com o cinema,

argumentando que os quadrinhos seriam, em realidade, um precursor da arte cinematográfica. Em um outro estudo sobre quadrinhos, o artista Scott Mccloud (1995) utiliza o próprio meio dos quadrinhos para fazer um estudo teórico sobre essa forma artística, comentando os textos anteriores de Eisner. Em certo sentido, Mccloud (1995) desloca um pouco seus argumentos, explorando e procurando estabelecer uma especificidade de linguagem dos quadrinhos. Esse último artista argumenta que o termo Arte Sequencial também envolveria o cinema e que a própria escrita também poderia ser englobada neste termo, visto que nada mais é do que a justaposição de imagens (letras) em sequência. Observe-se a página em que Mccloud (1995) realiza essa discussão teórica utilizando os quadrinhos e o diálogo com personagens que estão assistindo à sua fala em cima de um palco (Ver Figura 29)

Todavia, o ponto para o qual eu gostaria de chamar atenção na argumentação de Eisner (2005) é de modo a busca por uma autonomia estratégica leva os produtores à necessidade de discutir i) a relação dos quadrinhos com as outras artes e ii) uma normatização da circulação-fruição de determinado campo. Nesse sentido, Eisner (2005) delimita as origens dos quadrinhos como algo passageiro e infantil, ao mesmo tempo em que procura estabelecer seus desenvolvimentos e sua estruturação como um trabalho sério, artístico e literário. Esse contexto leva ao surgimento do termo *graphic novel*, que me parece ter surgido como forma de estabelecer uma maior “seriedade” em relação ao tema e ao gênero de outro tipo de quadrinhos:

Em anos recentes, um novo horizonte se abriu com o surgimento da *graphic novel*, uma forma de revista de quadrinhos, ainda em estado embrionário de desenvolvimento, que vem sendo foco de grande interesse. Os esforços com vistas a essa aplicação do meio, aleatórios e entusiásticos, ainda esbarram num público despreparado, para não falar num sistema de distribuição mal equipado, adaptado às condições de um mercado geral em que a apresentação segue padrões antiquados. (EISNER, 2005, p. 138)

Na esteira dessa discussão sobre o preparo do público, Eisner (2005) discute a necessidade de se inovar em relação aos temas e à linguagem, trabalhando com a prerrogativa de que isso permitiria aos quadrinhos se aprofundar na investigação da experiência humana. A questão ligada a esse argumento que me interessa é justamente a relação pressuposta entre refinamento do público e qualidade literária da forma *graphic novel*, desenvolvendo uma noção de evolução dos quadrinhos que não seriam mais feitos apenas para crianças, mas para um público que cresceu lendo revistas infantis e agora necessita de histórias para uma faixa etária maior. Dessa forma, o argumento de Eisner

(2005) o leva à necessidade de desassociar os quadrinhos de um trabalho considerado arte descartável, como se a origem dos quadrinhos estivesse associada a um público de “baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada”. Esta pesquisa procurou mostrar no capítulo 2 como é a crítica quem acaba por se limitar ao definir que determinado público (a grande margem das pessoas que fazem parte de uma democracia controlada por poucos) não é capaz de lidar com um fluxo de imagens ou de informações considerado desenfreado.

Nas revistas em quadrinhos evoluiu rapidamente da compilação das tiras pré-publicadas em jornais para as histórias completas e originais e, depois, para as *graphic novels*. Esta última transformação impôs uma necessidade de sofisticação literária por parte do escritor e do artista maior do que nunca.

Como as revistas em quadrinhos são de fácil leitura, sua utilidade vem sendo associada a uma parcela da população de baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada. Na verdade, o conteúdo das histórias em quadrinhos atendeu esse tipo de público durante décadas. Muitos criadores ainda se contentam em fornecer pouco mais do que entretenimento descartável e violência gratuita. (EISNER, 2005, p. 7)

Isto me lembra da categoria proposta por Eric Auerbach (2009) para tentar delimitar um “amadurecimento” do realismo e das suas formas de representação, na medida em que foi somente no realismo do século XIX em que isso teria se desenvolvido, da mesma forma em que o crítico está preocupado com o estabelecimento de uma autonomia moderna da representação literária. Trata-se de delimitar de que maneira as discussões teóricas sobre as nomenclaturas utilizadas para determinadas formas artísticas podem definir suas possibilidades de criação e como as esferas públicas de circulação dessas produções estão profundamente relacionadas com os discursos produzidos sobre suas formas artísticas. Nesse sentido, os textos de Eisner (2005) e McCloud (1995) que investigam a especificidade dos quadrinhos e dos discursos críticos sobre eles, associam-se com a forma como Lourenço Mutarelli fala sobre suas produções em quadrinhos.

Na trajetória do artista brasileiro, identifiquei um percurso que pode ser resumido da seguinte forma: ao alcançar reconhecimento no meio dos quadrinhos, o artista passa a produzir textos literários. Com o rápido reconhecimento e a diferença de prestígio encontrada no meio literário, Mutarelli passa a realizar críticas ao que ele mesmo chama de “mundo dos quadrinhos”, restrito a um pequeno grupo de adoradores, com baixo custo

benefício de seu tempo de trabalho e baixa circulação de suas produções³⁷. Por um tempo, o artista passa a ser considerado praticamente como duas pessoas diferentes: o Mutarelli dos quadrinhos e o Mutarelli dos romances adaptados para o cinema.

Mesmo tendo decretado o abandono do mundo dos quadrinhos em algumas entrevistas, o artista não deixa de realizar trabalhos com desenho, de receber encomendas de quadrinhos e de continuar a experimentar em suas produções. Nesse sentido, como já mencionei anteriormente, *A caixa de areia* é um exemplo único de limiar na carreira do artista, tendo sido um quadrinho que o artista produziu depois de seu reconhecimento no “mundo literário” e pouco antes de declarar sua saída das produções de quadrinhos. Na entrevista com Liber Paz (2008), é impressionante como é possível perceber a questão do limiar presente nos momentos em que o crítico e o artista falam sobre *A caixa de areia*. Primeiro em relação à estrutura material mesmo de produção do quadrinho: a escolha da capa e do tipo de folha:

LP: A Caixa de Areia você disse que queria com capa dura e tal. Você concebeu ela já naquele formato?

Mutarelli: Sim.

LP: O formato que é padrão de livro, de livro de literatura.

Mutarelli: É, eu queria aquele formato. Até a redução, os originais são menores pra que não perca tanto na redução. Tem gente que acha muito pequeno, mas eu queria naquele tamanho. Eu gosto daquele tamanho, gosto daquele formato. Gosto de quadrinhos naquele tamanho. É algo totalmente pensado. O tipo de papel é próximo do que eu queria. A única coisa que eu não consegui foi capa dura, que eu achava fundamental e um outro efeito na capa que era pra deixar menos viva também não consegui. (PAZ, 2008, p. 251)

De modo geral, porque motivo as análises críticas da área de literatura deixam de investigar os elementos materiais de produção se, na prática, há características - tipos de papel, o formato e o tamanho físico, o próprio tipo de suporte dos textos literários – que são utilizados e ajudam a construir os sentidos do que se considera como literatura ou não? A continuação desse trecho da entrevista me parece ainda mais simbólico, visto que as características físicas do quadrinho são associadas ao momento de passagem de Mutarelli dos quadrinhos para a literatura, representado por algumas características mais inefáveis e difíceis de serem apontadas materialmente:

³⁷ “Decidi abandonar os quadrinhos por que queria fazer algo diferente, já que não conseguia experimentar mais. Atingi um limite. Além disso, não dava dinheiro. O que ganhava da Devir era suficiente para pagar o aluguel e só’, lembra”. Trecho da matéria “Mutarelli, apenas um cara normal” publicada na Revista *Suplemento Pernambuco*. Disponível em: <https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe51>. Acessado pela última vez em 03/12/2018

LP: A Caixa de Areia foi seu último trabalho de quadrinhos até agora e parece que ali você tava fazendo um lance de transição pra literatura. A Caixa de Areia tem muito de literatura. Ela tem aquela melancolia, mas com uma sutileza e uma estrutura...

Mutarelli: É o que eu mais gosto. Quando alguém quer conhecer meu trabalho de quadrinhos é o que eu indico. (PAZ, 2008, p. 251)

Quando apresento a categoria de limiar para falar sobre as autonomias táticas no período contemporâneo, a dificuldade é justamente apontar em que medida o quadrinho *A caixa de areia* “tem muito de literatura”? O que é exatamente esse muito de literatura? Será essa melancolia atrelada a uma forma sutil e bem estruturada de trabalhar, como aponta o crítico Liber Paz em sua dissertação? O artista parece concordar com essa caracterização de sua produção, pelo fato de ser justamente esse o trabalho que ele geralmente indica para os que desconhecem sua criação. Esse quadrinho é ainda apontado na mesma entrevista como um ponto completamente oposto ao modo como fora produzido o primeiro álbum de quadrinhos de Mutarelli. Pela conversa apresentada na entrevista, o fato está apoiado nessa questão do trabalho de estrutura dessa produção, um planejamento que parece, inclusive, se enriquecer pelo fato de ser apagado no produto final:

LP: Eu acho curioso e ia comentar isso. Você foi... é, da Transubstanciação para a Caixa de Areia parece que você vai se transformando no sentido assim: no começo era a etapa instintiva, você tinha uma idéia e você ia fazendo no papel. De repente, na Caixa de Areia, você tem uma racionalização, toda uma organização esquemática, os papéis, o plano...

Mutarelli: E numa história que parece que não tem isso, não é? Isso que é legal, uma história que parece linear. Uma coisa que é, que um personagem fala, ‘você já viu tanta coisa interessante, vai narrar um momento que não acontece nada interessante?’. Mas é isso, esse é o objetivo, parecer um momento cotidiano e, também, de alguma, desmistificar essa minha figura que eu acho que é muito mitificada pelos leitores. E mostrar que é isso, né? Que meu dia a dia era isso, naquele momento. (PAZ, 2008, pp. 239, 240)

Em mais um momento da entrevista, o artista se mostra preocupado com esse diálogo entre os sentidos causados por suas produções em seu público, em seus leitores, e a forma como ele consegue ressignificar esses sentidos ao longo de sua trajetória. A construção da imagem de Lourenço Mutarelli como autor de textos literários está atrelada a esse processo de afastar-se da imagem inicial desse artista impulsivo dos quadrinhos. Nas entrevistas com Lourenço, entretanto, um elemento possível de ser encontrado de forma generalizada é a sua afirmativa acerca da necessidade experimentar a cada nova obra produzida. Esse pode ser um elemento tático na conquista por autonomia ao se

pensar que as entrevistas geralmente são realizadas em momentos de lançamento de trabalhos novos. No entanto, Mutarelli realmente parece apostar nessa necessidade de experimentar inclusive no que se refere aos materiais que são utilizados na construção de seus trabalhos. Após ficar de 2006 a 2010 sem publicar quadrinhos, é possível encontrar as seguintes palavras na matéria de Paulo Floro na Revista Suplemento Pernambuco:

A decisão da Companhia das Letras de lançar uma nova HQ de Mutarelli traduz o prestígio que o gênero recebeu nos últimos dois anos, com **editoras de tamanhos diversos brigando pelo ainda diminuto mercado de graphic novels, como são chamados os quadrinhos vendidos em livrarias**. E se o relacionamento com sua atual editora ajudou Mutarelli a renovar sua força criativa aos quadrinhos, foram desavenças com a Devir, sua antiga casa, que catalisaram seu divórcio com a arte seqüencial. (FLORO, 2010, p. 16)³⁸

Essa reportagem foi construída por meio de um texto que merece ser lido com cautela, por estar impresso de um certo sensacionalismo no que toca à mudança editorial na carreira do artista e às possíveis desavenças que podem ter ocorrido entre Mutarelli e a editora Devir. Entretanto, parece-me produtiva por apresentar de forma bem resumida a questão, principalmente quando se percebe que as declarações realizadas em entrevistas podem ser mudadas devido a transformações de mercado e encomendas de trabalho. O interessante é que Mutarelli aproveitou a volta aos quadrinhos na Companhia das Letras para experimentar com tinta acrílica e novas formas de pintar. O artista parece estar constantemente em um limiar difícil de acompanhar em suas entrevistas que, por exemplo, declaram sua saída dos quadrinhos, mas que pode acabar por não ser definitiva na prática. No entanto, mesmo aceitando realizar um novo quadrinho, o artista somente o faz porque se trata de algo bem diferente do que ele fazia antes:

Inspirada em livros infantis antigos, será pintada com tinta acrílica, desenhada na horizontal, com capa dura, uma ilustração por página. De fato, é algo bem diferente dos literalmente obscuros quadrinhos de Mutarelli. “Não tem nada a ver com o que já fiz antes e isso me motivou a aceitar o pedido da editora em voltar a fazer HQ’s”. (FLORO, 2010, p. 16)

Para estabelecer esse limiar da trajetória do artista, seria necessário um trabalho que se propusesse a realizar um levantamento de todo o material de entrevistas com Mutarelli para delimitar os movimentos estabelecidos a cada época de trajetória e

³⁸ Grifo meu para destacar a relação entre os quadrinhos que são vendidos em livraria e o termo *graphic novel*. Disponível em: <https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe51> . Acessado pela última vez 03/12/2018.

lançamento de trabalhos do autor. O processo de produção de seu primeiro romance *O cheiro do ralo* é retratado em entrevista por meio de uma história curiosa de como o autor teria escrito esse livro de forma muito rápida, em apenas cinco dias:

Eu escrevi O Cheiro do Ralo, a Lucimar [esposa de Mutarelli] tinha ido viajar com o meu filho, Francisco, que era pequenininho e eu tinha um monte de trabalhos de desenhos para fazer. Foi um momento em que eu estava muito cansado de imagem, não tinha uma imagem limpa e tudo era imagem. Eu trabalhava muito com imagem, e então comecei a mexer no Word. Eu falo uma coisa que pensam que é brincadeira: eu não entendia nada de Word e aparecia sempre um “clipizinho” que ficava animado se mexendo e aquilo me dava muita agonia. Tentei tirar aquele “clipizinho” e ele se tornou um “einsteinzinho”, que ficava falando: “Olá, vou te ajudar!” (risos). Aquilo me dava muita aflição, tudo no computador tinha imagem e som e eu estava muito saturado disso e acabei escrevendo em cinco dias O Cheiro do Ralo, por causa de um surto mesmo, uma tentativa de evocar a imagem através da palavra. (MUTARELLI, 2014b)³⁹

O que impressiona no contato com as entrevistas de Lourenço Mutarelli é o modo como a imagem do artista vai sendo construída aos poucos, por meio de idas e vindas. Ao apresentar o romance *O cheiro do ralo*, a narrativa sobre o fato de o artista ter escrito o livro em apenas cinco dias vai sendo transmitida e criando novamente a imagem desse artista intenso que, como no período do início de seus quadrinhos, exorcizou seus demônios internos através de seu desenho. O fato é que se trata de um processo de legitimidade, seja no que se refere ao modo como gerenciou seus quadrinhos, seja nessa passagem para a produção de seus romances.

Neste momento da pesquisa, fica mais claro como Mutarelli pode ser encarado como um artista no limiar que tem trabalhado com essa duplicidade de sua produção de forma produtiva, gerenciando a imagem de um artesão múltiplo que está sempre se reinventando. Um artista que, ao passar para o mundo da produção de romances, pode influenciar mais na criação dos elementos editoriais que são ignorados por escritores que não tem as ferramentas para fazer o desenho da capa, compor a parte gráfica e material da produção. Nesse sentido, a construção de sua imagem pública pode ser catalisada por dois movimentos: i) O desenhista com veia literária que passa a escrever romances e anuncia o fim de sua carreira nos quadrinhos, ii) o artista que anuncia nas entrevistas que está sempre buscando reinventar-se a cada produção.

³⁹ Entrevista concedida ao site *Livre Opinião – Ideias em debate*. Disponível em: <https://livreopinioao.com/2014/05/19/lourenco-mutarelli-foi-o-meu-trabalho-que-me-salvou-dos-meus-demonios-e-de-mim-mesmo/> Acessado pela última vez em: 03/12/2018

Em relação ao primeiro ponto, é possível encontrar em entrevistas anteriores à publicação de seus primeiros romances, uma tentativa de afirmar “a profundidade” dos quadrinhos de Mutarelli atrelando essa característica à bagagem literária do artista. Em uma entrevista para o site Universo HQ, em 2001, as perguntas mostram justamente essa questão da bagagem literária requisitada ao criador de histórias em quadrinhos:

UHQ: Suas obras são permeadas de citações literárias e visuais. Você lê muito? Quais suas fontes de referência?

Lourenço: Eu leio. Não como gostaria, porque, às vezes, quando estou lendo, me sinto culpado por não estar produzindo. Mas, pelo menos, uns quatro ou cinco livros por ano, fora o quanto eu pesquiso. Eu leio livros de psicologia e psiquiatria, para me ajudar a estruturar personagens e entender mais ou menos os mecanismos humanos. Leio muito o dicionário de símbolos, uma coisa incrível. (MUTARELLI, 2001) ⁴⁰

Ao lembrar da forma como Eisner (2005) e Mccloud (1995) se esforçam por dar legitimidade aos quadrinhos como objeto de estudos a serem investigados seriamente, é possível entender de que forma as mediações sobre as produções de autores de quadrinhos giram em torno, muitas vezes, da consolidação do literário. A narrativa de que o primeiro romance de Mutarelli foi escrito em apenas cinco dias, em um feriado em que teria permanecido sozinho, sem sua família em casa, pode ser melhor compreendida se se levar em consideração a experiência de mais de 20 anos que o artista acumulava na elaboração de roteiros e narrativas de quadrinhos. De qualquer modo, parece-me que é possível encontrar nas entrevistas a tentativa de construir a imagem de um escritor de textos literários latente desde as primeiras criações de quadrinhos. Apresento um trecho da entrevista ao site Angústia Criadora, de 2014, ainda sobre essa passagem de Mutarelli ao texto literário:

AC – Você veio dos quadrinhos, que também tem esse aspecto underground, noturno, puxando para histórias de suspense e terror, e em 2002 publicou O cheiro do ralo. Essa mudança, você já falou, foi bem significativa no aspecto do reconhecimento público. Mas você diria que sempre existiu essa veia literária/romancista, mesmo produzindo quadrinhos?

LM – A minha mulher sempre falava isso. Desde do meu primeiro álbum, que ela disse ler como um livro. Depois ela foi ver os desenhos. Eu não tinha essa noção, mas tinha uma grande influência da literatura, lia muito, e também do cinema. Para mim nos quadrinhos não eram diferente. Mas nunca tive coragem de escrever um livro, por respeitar demais a literatura. (MUTARELLI, 2014a)

⁴⁰ Entrevista ao site Universo HQ. Disponível em <http://www.universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/3/> Acessado pela última vez em 03/12/2018.

Mutarelli se constrói pela aproximação ao respeito dado à consagração da literatura e à grande experimentação proporcionada pela falta de criticidade que ele afirma existir no mundo dos quadrinhos, permitindo-o uma maior liberdade criativa. Ao entender o artista como alguém no limiar, é possível compreender suas semelhanças criativas nos quadrinhos e nos romances, sem que seja necessário separá-lo em dois artistas diferentes que não possam se relacionar. Essa é uma de suas mais recentes apostas, inclusive, fundindo e aproximando cada vez mais sua imagem como produtor de quadrinhos e romances na publicação de seu último romance, *O grifo de abdera*, realizada no ano de 2015:

Mas não, eu faço quadrinhos extremamente experimentais e no meu próximo livro vai ter um pouco disso encartado nele. Pedi para que costurassem junto, porque, naturalmente, a editora quer separar, pois será um livro e um quadrinho, mas eu quero mostrar que é uma coisa só. É um quadrinho extremamente experimental em que eu queria, a princípio, extrair um texto do quadrinho, apenas nesse texto, mas eu gostei muito do resultado, gostei muito do processo, então eu vou costurar ele no meio do livro. (MUTARELLI, 2014b)

No Capítulo 2 desta dissertação de mestrado, ao discutir e analisar o romance *Onatimorto*, de Lourenço Mutarelli, apresento um pouco da teoria de Jacques Rancière (1995) acerca da fábula de constituição do literário, que consiste na caracterização do discurso literário como legitimador de si mesmo. Esse sentido do literário atrelado ao apagamento das suas condições materiais de produção parecem ser alguns dos elementos responsáveis pela caracterização de sua consolidação. Rancière (2011b) aponta em seu ensaio sobre o medium, de que maneira esse último passa a ser investigado mais de perto no período da modernidade artística. Os exemplos apresentados geralmente giram em torno dos tubos de tinta das artes plásticas e dos jogos de luz da arte fotográfica, visto que a literatura parece ser responsável por um apagamento de suas condições de produção. Ao analisar o discurso literário, o linguista Dominique Maingueneau⁴¹ (2016, p. 212) afirma, por exemplo que:

⁴¹O capítulo de Maingueneau reservado para discutir essas questões relacionadas ao medium das produções artísticas é intitulado Problemas de Mídium. Há um nota interessante do tradutor para a escolha de outro termo para traduzir medium, sem perder o significado que apresento neste capítulo. “Nota do Tradutor: ‘Mídium’ é termo neológico de uso corrente na área, tendo sido usado, por exemplo, no livro do mesmo autor, *Análise de textos de comunicação* (São Paulo, Corteza, 2001), para traduzir médium, usado por Maingueneau a partir da obra de R. Debray, *Curso de Midiologia geral* (Petrópolis, Vozes, 1993). O uso se justifica porque o termo se refere às mediações que concretizam uma ideia e por analogia com midiologia, além de evitar a ambiguidade que médium traria.” (MAINGUENEAU, 2016, p. 211)

Deve-se, contudo, relativizar o alcance dessa censura: é da essência da literatura negar os fatores que a tornaram possível, circunscrever *corpus* e panteões. Não há musas sem museu. Claro que as obras aparecem em algum lugar, mas deve-se levar em consideração sua pretensão constitutiva de não se encerrar num território.

Essa característica do literário de não se encerrar em um território, atrelada à consolidação do livro impresso como seu meio técnico por excelência - quase esquecido como responsável por configurar uma lógica de sensorialidade na propagação da experiência literária – parece ainda ajudar na configuração de uma sacralização do literário. Essa lógica é desestruturada quando um desenhista de quadrinhos começa por trazer elementos cotidianos e permitir liberdade de interpretações intensas a seus espectadores. Bem como seus quadrinhos procuram atingir elementos daquela sacralização do literário ao encontrar meios de pensar sua estrutura para atingir uma profundidade inefável, difícil de ser caracterizada, em caráter de iminência. As formas de relacionar o medium, seus materiais e sua configuração sensorial com as mediações e usos do patrimônio artístico e literário são formas de travar o dissenso em meio às cristalizações de categorias e conceitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma estética da iminência não é uma estética do efêmero. Ao menos não se trata do efêmero melancólico, esse sentimento sempre pendente daquilo que vive do resgate eternamente insuficiente de lembranças. Se a iminência tem a ver com o efêmero é somente com sua face de afirmação da vida. Não no sentido de Nietzsche, como inconstância aceita, e sim como disposição ao que pode chegar, como atenção e espera. (CANCLINI, 2016a, p. 245)

Este trabalho de pesquisa se sustenta na possibilidade de haver uma crítica literária e artística pós-autônoma, desde a identificação de produções artísticas que questionam a autonomia da obra de arte até o movimento crítico que também se propõe questionar essa autonomia como proposta produtiva de pensar o tempo presente. Como forma de olhar para a metodologia que desenvolvi ao longo desta dissertação de mestrado, um primeiro ponto que gostaria de discutir é a efetividade de propor um trabalho interdisciplinar. Apesar de não ser a mais aparente, essa provavelmente foi uma das maiores dificuldades de um aluno de mestrado que se propôs a realizar uma crítica pós-autônoma: como trabalhar em dois anos os próprios limites disciplinares em que nos constituímos como pesquisadores nas universidades? Nesse ponto, posso dizer que tive uma vantagem: ter me graduado em uma área de estudos, a Filosofia, e ter ainda na graduação começado a realizar trabalho de pesquisa na área de literatura.

Ao aprofundar as possibilidades de um trabalho interdisciplinar e intermedial, uma das intenções desta dissertação seria realizar alguns percursos histórico-conceituais como os apresentados pela pesquisadora estadunidense Mieke Bal (2007). Em um livro recente, *Conceptos viajeros en las humanidades*, a pesquisadora da área da literatura propõe a noção de conceitos viajantes para investigar a transmutação de conceitos que realizam voos intensos de uma área para a outra ao longo dos anos. Por meio dessa imagem de Mieke Bal, esse foi um dos objetivos que percorri nesta dissertação, ao discutir o campo literário trazendo conceitos filosóficos, semióticos, antropológicos, literários. Todavia, é possível afirmar nos momentos finais da pesquisa que o período de dois anos não é plenamente satisfatório para realizar todos os voos que pretendia no começo. Para a realização de uma crítica pós-autônoma efetiva essa talvez tenha sido uma das maiores defasagem da pesquisa e, nos momentos em que consegui realizar, também o seu ponto mais produtivo.

Isso porque os pontos de partida para as investigações interdisciplinares foram trabalhos panorâmicos, de grande alcance e heterogêneos, que procuram abarcar transformações profundas nas formas de compreensão da arte contemporânea. Nesse ponto, falo do trabalho que me proporcionou o contato com a noção de pós-autonomia em uma nova perspectiva: *A sociedade sem relato*, de Nestor García Canclini (2016a), bem como o livro de Florencia Garramuño, *Frutos Estranhos* (2014). Por fim, o artigo que permitiu as principais análises desta dissertação sobre a trajetória de Lourenço Mutarelli enquanto artista plástico e verbal, “Objetos verbais não identificados”, de Flora Süssekind (2013). Por meio desses textos que mais abrem questões do que as definem, passei para o contato com as produções de Mutarelli, procurando estar atento para a postura crítica sustentada naqueles textos: estar aberto para as categorizações fáceis e imediatistas. Entretanto, em quantos momentos foi preciso reeducar as palavras porque, mesmo sem querer, elas já estavam carregadas de sentidos da tradição que não permitiam um contato renovado com o fazer artístico de Mutarelli.

Em segundo lugar, o percurso crítico que realizei está em congruência com a proposição acima, pois foi justamente o voo entre disciplinas que permitiu operacionalizar as produções do próprio artista Lourenço Mutarelli para estabelecer categorias de análises sobre o seu fazer artístico. O conceito de formalização problemático parecia mais indubitável no início da pesquisa, exigindo que cada produção artística fosse investigada em sua gestação singular, evitando as teorias totalizantes. Entretanto, foi possível encontrar mais semelhanças entre as produções do artista do que eu esperava no início. No momento dessas palavras finais, gostaria de levantar a hipótese de que essas características do fazer artístico de Lourenço Mutarelli podem ser mais amplas e representativas de outros artistas. As categorias que estabeleci a partir do quadrinho de Mutarelli, por exemplo: i) a iminência de uma obra que questiona a sua própria formalização; ii) a presença de um *pathos* que questiona um *logos*, um pensamento estranho a si mesmo, que tenciona as categorias do que é arte e do que não é arte; podem ser encontradas em quantos artistas no período contemporâneo?

Em conjunção com Jacques Rancière (2005) e Nestor Canclini (2016a), a resposta pode ser mais abrangente do que se imagina. O giro mais produtivo proposto por esses autores, no entanto, parece ser justamente aquele que mostra que não se trata de encontrar algo essencial para a arte e para o literário. Pelo contrário, trata-se de identificar como essa conceituação vem sendo utilizada, quais são os **usos** e os **contextos** em que a arte se

constitui **quando definem o que é arte, em comparação com o que não é arte**. Nesse sentido, Canclini (2016a) se propõe a pensar sobre o patrimônio artístico e cultural, propondo a descrição e a análise do que os caracteriza, em um embate direto com a noção desenvolvida historicamente de **fato estético**. No entanto, por mais que esta pesquisa tenha se esforçado por utilizar uma linguagem aberta que abarcasse os usos possíveis e não cristalizados para o literário, não foi em todos os momentos que isso ocorreu. Mesmo assim, o percurso se torna produtivo porque talvez não seja necessário fugir totalmente ou reinventar a linguagem crítica por completo, mas estendê-la e relaxá-la como um elástico, para que seja possível identificar as particularidades do período contemporâneo, a obscuridade do próprio tempo.

Por outro lado, não posso deixar de mencionar o que essa discussão sobre as ferramentas metodológicas, as categorias de análise e os conceitos me fizeram pensar a todo o momento: a tentativa de abertura conceitual e não cristalização das categorias de análise não pode se constituir em outra forma de rigidez? É possível utilizar a própria crítica de Rancière (2012) nesse sentido: não se trata de um fluxo de imagens muito intenso, que não possa ser interpretado, absorvido e mediado pelo espectador contemporâneo; ou seja, não se trata de uma fluidez intermitente de discussões que não possa ser interpretada pelo pesquisador. Pelo contrário, em ambos os casos trata-se de um regime bem específico de produção do sentido, de seleção do que deve ser visto e de como deve ser entendido. No caso das imagens, procurei mostrar no capítulo 2 que o discurso sobre a sua profusão ilimitada no período contemporâneo não passa de um discurso que organiza dessa forma. No caso da fluidez conceitual, é preciso não se iludir e saber o que se está selecionando, bem como de que forma esse trabalho crítico estabelece uma posição de dissenso produtivo em meio a um conservadorismo baseado em um cânone fixo do campo literário.

Nessa esteira de pensamento, penso em como avaliar a noção pouco operacional de partilha do sensível, de Jacques Rancière (2005). Trata-se de um conceito que expressa a relação da arte com as outras práticas da vida de modo geral, como parte de um movimento da arte ocidental, por exemplo, ou é possível analisar que cada obra proponha uma partilha do sensível particular? Para concretizar essa dúvida é possível pensar a partir do exemplo do próprio Lourenço Mutarelli: há uma forma de trabalhar a relação entre a imagem e a palavra que é própria da partilha do sensível do regime estético das artes ou cada produção artística de Lourenço Mutarelli estabelece uma partilha do sensível que

propõe relações completamente singulares entre a imagem e a palavra? Tendo em vista os percursos que pude trilhar ao longo desta dissertação, arriscaria apontar que se trata de um conjugação dos dois movimentos.

Nesse contexto, as análises desta pesquisa mostraram que não se trata previamente de características essenciais e imanentes ao plástico, à imagem, de modo que o quadrinho seria uma produção completamente diversa do romance. Trata-se de uma lógica de sensorialidade com que o artista parece jogar, propondo formas de agenciar a presença e a ausência. Não se trata de definir que há uma lógica para a imagem própria do quadrinho e outra própria do romance, como se o medium, a técnica e os materiais artísticos definissem de antemão suas características de fruição e suas possibilidades críticas. Ao investigar as autonomias táticas e as entrevistas de Lourenço Mutarelli, pensando em como ele se aproxima e se afasta do que chama de mundo dos quadrinhos, observou-se que se trata mais dos movimentos de institucionalização, dos usos que são feitos do medium, que ajudam a definir as categorias funcionais em que as produções podem ser compreendidas.

Por esse motivo, o fato de ter proposto como metodologia de pesquisa utilizar *A caixa de areia* como um ponto de inflexão para o romance *O natimorto* parece ter funcionado bem justamente porque auxiliou a aproximar a pesquisa de uma investigação que partiu de poucos princípios externos às produções. Ao mesmo tempo, isso não restringiu a análise ao que poderia se considerar apenas a estrutura interna de uma obra, mas permitiu que ela fosse se expandindo em busca da caracterização do contexto de constituição das produções artísticas de Mutarelli. Mesmo assim, parece-me que a investigação precisaria circular ainda mais em espaços-outros ao literário para entender os contextos de produção das manifestações artísticas que foram *corpus* desta pesquisa. Principalmente no que se refere à modo como os espectadores recebem os trabalhos e respondem a eles, pensando em como é possível aferir e discutir como isso influencia na partilha do sensível da produção.

Como último movimento desta pesquisa, percebo que ao olhar para a dissertação de forma retrospectiva, identifico uma dificuldade que está diretamente atrelada à sua organização estrutural e argumentativa, a saber, a ordem dos capítulos e a circularidade entre o Capítulo 1 e o Capítulo 3. Ao iniciar a discussão do Capítulo 1, foi preciso estabelecer a descrição do quadrinho juntamente com uma contextualização da pós-autonomia. Entretanto, para que fosse possível investigar o quadrinho sem

preconcepções, procurei isentar a análise das questões concernentes ao medium, que não deixaram de aparecer. Ao mesmo tempo, ao analisar a questão do medium no contexto pós-autônomo, muitas questões teórico-críticas foram reabertas justamente ao final do trabalho. Talvez a dificuldade esteja na própria ideia de um campo artístico e de uma crítica pós-autônomos, visto que é preciso identificar aquilo que é próprio à arte e ao trabalho crítico, ao passo que isso seja justamente encontrar o que há de “não próprio”, de fronteiro, de limiaridade: de iminência.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? : e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC : Argos, 2009.
- ARAÚJO, Pedro Galas. Memórias fraturadas: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 123-140.
- BARBERENA, Ricardo. Quando a literatura brasileira contemporânea não se encontra na sua contemporaneidade. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Zouk Editora, 2015.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAL, Mieke. Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios visuales*, n. 3. España, janeiro de 2007, p. 27-77.
- CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016a.
- _____. *O mundo inteiro como lugar estranho*. Trad. Larissa Fostinone Locoselli. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016b.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DICIONÁRIO UNESP do português contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2004.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- EISNER, Will. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir Livraria, 2005a.
- _____. *Quadrinhos e a Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- FARINACCIO, Pascoal. “Espaços claustrofóbicos na obra de Lourenço Mutarelli”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília: Horizonte, 2013, n 42.
- FOUCAULT, Michel. “Isto não é um cachimbo”. In: MOTTA, M. B. da. (Org. e sel.) *Estética, literatura, pintura*. 2ª. ed. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2009.
- _____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 19-32.

- FLORO, Paulo. Mutarelli, apenas um cara normal. *Suplemento Pernambuco*: nº 51. Pernambuco, maio 2010, p. 16 e 17.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- _____. *Mundos en común*: ensayos sobre la especificidad en el arte. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Trad. de Carlos Irineu da Costa. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Makron Books, 1995.
- MITCHELL, W. S. T. "Representation". In: LENTRICCHIA, F.; MCLAUGHLIN, T. *Critical terms for literary study*. 2ª. Ed. Chicago: The University Press, 1995.
- MUTARELLI, Lourenço. *A caixa de areia: ou eu era dois em meu quintal*. São Paulo: Devir, 2006.
- _____. *O natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. Lourenço Mutarelli de Corpo Inteiro. *Angústia Criadora*: 26 nov. 2014a. Entrevista concedida a Ney Anderson. Disponível em: <http://www.angustiacriadora.com/2014/11/lourenco-mutarelli-de-corpo-inteiro/> . Acessado pela última vez em 03/12/2018.
- _____. Lourenço Mutarelli: "Foi o meu trabalho que me salvou dos meus demônios e de mim mesmo". *Livre opinião – Ideias em debate*: 19 maio 2014b. Entrevista concedida a Jorge Filholini e Vinicius de Andrade. Disponível em: <https://livreopinioao.com/2014/05/19/lourenco-mutarelli-foi-o-meu-trabalho-que-me-salvou-dos-meus-demonios-e-de-mim-mesmo/> . Acessado pela última vez em 03/12/2018.
- _____. Lourenço Mutarelli: um artista na acepção da palavra. *Universo HQ*: 03 março 2001. Entrevista concedida a Equipe Universo HQ. Disponível em: <http://www.universohq.com/entrevistas/lourenco-mutarelli-um-artista-na-acepcao-da-palavra/3/> . Acessado pela última vez em 03/12/2018.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.

PAZ, Liber. *Considerações sobre sociedade e tecnologia a partir da poética e linguagem dos quadrinhos de Lourenço Mutarelli no período de 1998 a 2006*. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2008.

PLATÃO. “A República”, 514a. Trad. Lucy Magalhães. In: MARCONDES, Danilo. *Textos Básicos de Filosofia: dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna: uma entrevista com Jacques Rancière. *Revista Ensaia*, n. 1, dezembro 2015.

_____. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009a.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012a.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2012c.

_____. Partilha do sensível: a associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. *Cult*: nº 139, setembro/2009b, ano 12. Entrevista concedida à Gabriela Longman e Diego Viana.

_____. *Política da ficção*. Trad. J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2011a.

_____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhe...[et al]. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. “What medium can mean”. *Parrhesia*. 2011b, n. 11, p. 35 – 43.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. “Realismo afetivo: evocar realismo para além da representação”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília: Horizonte, 2012, n. 39.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: UNESP, 2015.

SÜSSEKIND, Flora. “Objetos verbais não identificados”. *Jornal O Globo*, 21/09/2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acessado em: Fevereiro de

2015.

VIGNA, Elvira. “Os sons das palavras: limites e possibilidades da novela gráfica”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 105-122.

VOIGT, André. F. “Gaston Bachelard e Jacques Rancière: uma visão comparativa dos problemas entre história, arte e imagem”. *Revista Tempos Históricos*, v. 17, p. 93-106, 2013a.

_____. “História, Arte, política: o conceito de regime estético da arte na obra de Jacques Rancière”. *Oficina do Historiador*, v. 6, p. 92-106, 2013b.

_____. “Imagem, palavra e eficácia estética em Jacques Rancière”. In: Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e Seminário de Poesia: Poesia, Filosofia e Imaginário, 2015, Uberlândia. *Anais do Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: Poesia, Filosofia e Imaginário*. Uberlândia: ILEEL, 2015a, v. 1. p. 1-6.

_____. “A estética em Jacques Rancière: a questão da mimesis”. *Revista Tempos Históricos*, v. 19, p. 187-207, 2015b.