



LOURENÇOS E *O GRIFO DE ABDERA*: A PARÓDIA DE SI MESMO¹

LOURENÇOS AND *O GRIFO DE ABDERA*: A PARODY OF ITSELF

Guilherme Lima Bruno E Silveira²

Vizette Priscila Seidel³

Artigo submetido em: 12 set. 2021

Data de aceite: 17 nov. 2021

Data de publicação: 20 dez. 2021

RESUMO: Neste trabalho, abordamos a ironia e a experimentação no romance *O grifo de Abdera* (2015), de Lourenço Mutarelli. Refletindo sobre esse gênero literário, que está sempre em desenvolvimento, e sobre o conceito de pós-modernismo de Hutcheon (1991), podemos nos por em embate com um texto que foge às definições e desafia o leitor num labirinto de realidade e ficção. O romance é uma combinação de estilos agenciados, sobretudo, pela diversidade social de linguagens que organizam artisticamente sua composição, a estrutura desse gênero não se deixa consolidar, sendo infinitas possibilidades poéticas. *O grifo de Abdera* cria um emaranhado complexo de autorreferencialidade, autoconsciência textual e *mise en abyme*, que compõem uma obra múltipla de crítica irônica e paródia de si, ultrapassando os limites entre artes visuais e literatura.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli. Romance. Intertexto. Paródia. Hibridismo.

ABSTRACT: In this work, we discuss irony and experimentation in the novel *O grifo de Abdera* (2015), by Lourenço Mutarelli. Reflecting on this ever-developing literary genre and Hutcheon's (1991) concept of postmodernism, we can relate with a text that escapes definitions and challenges the reader in a labyrinth of metafiction. The novel is a combination of styles managed, by the social diversity of languages that artistically organize its composition, thus hindering a canonical structure, the structure of this genre does not allow itself to be consolidated, its poetic possibilities being infinite. *O grifo de Abdera* creates a complex tangle of self-referentiality, textual self-awareness and *mise en abyme*, which together make up a multiple work of ironic criticism and parody of itself, crossing the boundaries between visual arts and literature.

Keywords: Lourenço Mutarelli. Novel. Intertext. Parody. Hybridity.

¹ Texto orientado pelos professores doutores: Edgar Silveira Franco, Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, Brasil; e Fernando Cerisara Gil, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Doutorando do Curso de Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, Goiânia-GO, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/0255389136929057> / <https://orcid.org/0000-0003-1517-337X>

³ Doutoranda do Curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, Brasil. <http://lattes.cnpq.br/3304529232109342> / <https://orcid.org/0000-0001-8504-4608>





INTRODUÇÃO

O gênero romance tem um caráter maleável que torna difícil a sua conceituação de maneira exata e fechada. A sua definição parece fugidia e para Bakhtin (1998) é essa característica que o diferencia de outros gêneros. O teórico russo diz que o romance se destoa dos outros gêneros, pois estes já estão finalizados, enquanto o romance ainda hoje se mantém em desenvolvimento. Dessa forma, o estudioso faz comparações para demonstrar como o romance está apto ao contemporâneo, retratando o presente, adaptando-se e, assim, mais próximo das pessoas, o que não ocorre – ou ocorre mais lentamente – com os outros gêneros que só abordam um passado glorioso – como a epopeia – distanciando-se, assim, do leitor. O romance compreende melhor o desenvolvimento da própria realidade, porque: “Somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 1998, p.400). A palavra evolução não se remete as melhorias e sim ao desenrolar das possibilidades literárias. Ainda que toda manifestação cultural se modifique com o tempo, e que tal característica vem se tornando cada vez mais presente em toda forma de linguagem contemporânea, o que Bakhtin ressalta é essa força mutante que se mostra explicitamente no romance desde o seu germinar, mostrando-se como terreno fértil para todo tipo de hibridismo.

O estilo do romance é uma combinação de estilos agenciados, sobretudo, pela diversidade social de linguagens que organizam artisticamente sua composição, dificultando, assim, uma estrutura canônica. A estrutura desse gênero ainda está longe de ser consolidada e não há como prever suas possibilidades poéticas. Entendemos, assim, que ele se comunica com a multiplicidade do contemporâneo como nenhuma outra forma, e dentro da ideia de uma literatura pós-moderna, encontraremos algumas tendências poéticas apontadas por Linda Hutcheon (1980), entre elas a metaficção, um texto literário autoconsciente que



carrega o leitor para dentro da estrutura da escrita ao explicitar suas estratégias constitutivas. Tanto quando o próprio texto, o leitor se torna consciente da produção cultural que é o romance, e este se torna crítico de si, de seu fazer. A noção de pós-modernismo de Hutcheon (1991) aponta para a tomada de consciência crítica pela humanidade que pede para que o próprio indivíduo repense sobre seus atos de sujeição para adquirir criticidade e entender que a contradição estabelecida pela quebra, pela ruptura, é uma maneira de afirmar a literatura. Assim:

(...) numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele [pós-modernismo] nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. (HUTCHEON, 1991, p. 63)

O romance, por sua liquidez, encontra-se em diálogo direto com as possibilidades pós-modernas. Um dos aspectos muito presentes nesse conceito é a revisão do passado, de obras e acontecimentos; não de uma maneira classicista, de visada a uma nobreza antiga, mas de retomada questionadora. Torna-se cada vez mais frequente a concepção de intertextualidade, a qual podemos dizer que é a presença de outro texto sob a forma de citações, alusões, referências, paródias, entre outras práticas de retomada. A retomada dos textos de origem sempre acarreta um deslocamento do sentido original da passagem, devido ao fato de tais textos terem sido transpostos para outro universo textual. Essa prática, que ganha um corpo ainda mais denso na contemporaneidade, tem grande força, a partir de uma paródia autorreferente, na obra de que trataremos nesse artigo: *O grifo de Abdera*, de Lourenço Mutarelli.

Voltaremos nosso olhar à encenação da realidade construtiva do texto, mais especificamente a ironia, a paródia e o riso. São momentos em que a narrativa nos convida a uma análise da inter-relação entre as personagens, contexto sociocultural, modo estético. Sobre a ironia Hutcheon escreve que:

Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele. Enquanto ela pode vir a existir através do jogo semântico decisório entre o declarado e o não declarado, a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada em favor do silencioso e do não dito. (HUTCHEON, 2000, p. 63, ênfase no original)

A autora aponta que a ironia não deve ser utilizada como um acontecimento intelectual e estético salvacionista da arte contemporânea, mas sim, como uma proposta poética, e nossa intenção é analisar a proposta poética que o romance desenvolve em sua narrativa de maneira corrosiva.

Dando continuidade, houve uma série de romances brasileiros produzidos nas últimas décadas que mostram possibilidades experimentais e colocam a fragmentação e o intertexto como procedimentos protagonistas, alguns exemplos são livros de Valêncio Xavier, com sua conexão entre as imagens e a memória, Verônica Stigger, em *Opisanie Swiata*, em que poesia, prosa, imagens se misturam em diversos gêneros que formam aos poucos o romance; e Lourenço Mutarelli é mais um desses representantes, com a velocidade dos diálogos, narradores-câmera ou a ficcionalização do autor, o hibridismo textual e a intertextualidade.

LOURENÇO MUTARELLI

O escritor contemporâneo Lourenço Mutarelli, paulistano, nascido em 1964, começou sua carreira autoral com os fanzines e revistas independentes no final da década de 1980, criando histórias em quadrinhos. Suas narrativas gráficas nesse início eram voltadas ao humor, seguindo o movimento *Udigrudi* que estava no seu auge naquele momento. Apesar disso, seu humor já era carregado da risada nervosa, tão característica dos trabalhos posteriores do autor, seja nos quadrinhos ou nos romances. Em 1991, Mutarelli vai além das narrativas curtas e lança seu primeiro álbum intitulado *Transubstanciação*. O formato, até então pouco explorado no Brasil, ficou conhecido como romance gráfico (*graphic novels*), histórias em quadrinhos narrando uma história longa, não seriada e afastando-se dos gêneros convencionais da linguagem quadrinística – super-heróis, faroeste, terror, humor. Desde a publicação de *Transubstanciação* o autor passa a se destacar no cenário nacional, sendo que todos seus trabalhos posteriores de quadrinhos são ganhadores de prêmios nacionais e bem recebidos pelo público e pela crítica: *Desgraçados* (1992); *Eu te amo Lucimar* (1994); *A confluência da forquilha* (1996); *Mundo pet* (1998); *Diomedes ou a trilogia do acidente* (uma trilogia em quatro partes: 1999, 2000, 2001 e 2002); *Caixa de areia*, ou *Eu era dois em meu quintal* (2006); *Quando meu pai se encontrou com o ET fazia um dia quente* (2011).

Em 2002, Mutarelli lança o seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, livro que foi bem recebido e posteriormente adaptado para o cinema. A partir desse momento, com a boa recepção e grande atenção da mídia, Mutarelli lança seu segundo e terceiro romances: *O natimorto* (2004) e *Jesus kid* (2004), começando a se afastar dos quadrinhos, faz de *Caixa de areia* (2006) sua aposentadoria anunciada nessa linguagem. A aposentadoria não ocorre na prática, mas põe essa produção em segundo plano, levando seis anos para a próxima



investida na área, com o álbum *Quando meu pai...* que sai em 2011. *Quando meu pai...* também anuncia a importância do híbrido e da intertextualidade na obra do autor, uma vez que se aloca entre o conto literário, os quadrinhos e a história ilustrada (Figura 1). As imagens de página completa são isoladas dos fragmentos de texto verbal, mas conectam-se de forma a criar uma relação texto/imagem complexa. A busca pelas fronteiras das linguagens fica explícita nesse trabalho e mostra-se como parte importante da obra do autor.



Figura 1 – Página de *Quando meu pai se encontrou com o ET...* (MUTARELLI, 2010, p. 43)

Entre os dois álbuns citados, Mutarelli lançou ainda os romances *A arte de produzir efeito sem causa* (2008); *Miguel e os demônios* (2009); e *Nada me faltará* (2010), voltando à produção literária apenas em 2015 com *O grifo de Abdera*. Nesse texto, encontramos as características do pós-modernismo em seus mais variados segmentos. Há a eliminação da fronteira entre as linguagens, quando se tem literatura e história em quadrinhos, o que nos remete a um hibridismo de culturas; presença de diálogos, apropriações e intertextualidade, juntamente com a presença da ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica articulada com os discursos e práticas sociais vigentes em um dado contexto cultural. Por isso, não devemos desconsiderar determinadas noções pós-modernas existentes na arte contemporânea que são chaves importantes para a apreensão dos textos do autor.

O GRIFO DE ABDERA: O LIVRO QUE CRIA O AUTOR

Nesse livro de 2015, Mutarelli cria um texto carregado de citações intertextuais, inseridos na narrativa muitas vezes em um tom de diálogo cotidiano, de comentário despreocupado; além de criar um contexto de autorreferencialidade que se liga ao conceito de metaficção em uma completa consciência do texto que está sendo escrito – essa autoconsciência é o tempo todo

explicitada ao leitor. Um texto híbrido de relato cotidiano, autobiografismo e ficção, mistura o documental com o ficcional, perturbando o espaço diegético e questionando o real. Não bastando o grande entrelaçamento de si e do mundo, do real e ficcional, ainda temos um atravessamento de linguagens, quando encontramos um livro dividido em três, entre eles uma história em quadrinhos, que, essa sim, é a materialização de uma produção do espaço diegético, um fanzine publicado pelo personagem Oliver Mulato.

Ao se pensar no hibridismo de culturas, lembramo-nos do estudioso Canclini (2011), o qual diz que idealizamos a América Latina como uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas e desiguais), em um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem variadas lógicas de desenvolvimento. *O grifo de Abdera* não deixa de dialogar com essas complexidades, que podem ser percebidas na arte latina. O romance apresenta alguns conceitos da tradição ao mesmo tempo em que rompe com ela, como no seguinte trecho em que o narrador explica a questão do tempo em seu livro:

Esta história começou a ser escrita, digamos, em tempo real. Levei quase dois anos para concluir este livro. Ele é narrado em ordem cronológica – me refiro aos capítulos –, mas, evidentemente, muitas vezes retomei a escrita de capítulos anteriores e, por isso, em determinados momentos o tempo se alterna.

Uma coisa muito importante a mencionar é que, quando se é dois, a relação espaço-tempo é outra. Quando se ganha a consciência de outro, quando se pode de alguma maneira estar em dois lugares simultaneamente, o tempo como nos habituamos a aceitar perde o sentido. (MUTARELLI, 2015, p. 29)

Ironicamente ao mesmo tempo em que há a ordem cronológica, percebemos pela sua explicação e pela leitura do romance que, na verdade, não existe uma linearidade temporal. O narrador brinca com o leitor em afirmar o que desmente logo em seguida e vai além: a questão não é de manter ou não uma percepção cronológica, afinal, a cronologia sequer existe para quem percebe duas existências em conjunção. Há duas histórias sendo narradas, concomitantemente, a do personagem Oliver Mulato e do narrador Mauro Tule Cornelli: “Apesar do protagonista dessa história ser Oliver, vou ter que falar de mim muitas vezes. Afinal, eu também sou ele. E, embora as pessoas não percebam, nós somos idênticos. Isso me espanta. Somos fisicamente idênticos e ninguém se dá conta disso” (MUTARELLI, 2015, p. 20).

O narrador, Mauro Tule Cornelli, é um escritor e Oliver Mulato é seu duplo. Ambos compartilham suas vivências e pensamentos, mesmo antes de se conhecerem pessoalmente. Esse fenômeno passa a ocorrer a partir do momento em que Mauro recebe uma moeda — como pagamento de uma “dívida milenar” (MUTARELLI, 2015, p. 20) — de um desconhecido no metrô. A moeda é o grifo de Abdera, grande motivador de toda essa história, narrada por um autor-narrador consciente de que está escrevendo um romance – fazendo da obra não um livro sobre um escritor, mas o livro que se constrói a partir da narração presente, um relato-romance do personagem-narrador Mauro Cornelli. O romance é, como já dito, dividido em três partes: I – *O livro do fantasma*, II – *O livro do duplo* e III – *O livro do livro*. Os livros I e III são narrados por Mauro – no primeiro, um relato da experiência vivida, tornar-se duplo, pensar e sentir esse duplo; no último, a narração dos desfechos dessa experiência e dos personagens nela envolvidos – enquanto o livro II é uma história em quadrinhos intitulada XXX, e com autoria de Oliver Mulato. Segundo o próprio Mauro Cornelli:

Para entendermos XXX, e o processo de Oliver, vale reproduzir o que escrevi na abertura do álbum *Sequelas*, baseado na relação de Paulo com o ato de desenhar. Apenas para lembrar: Oliver começou a desenhar quando sofreu o acidente que o impossibilitou de seguir nos desportos, e produziu sua HQ quando a tal Tourette destruiu sua vida. (MUTARELLI, 2015, p.76)

Nesse trecho, Mauro explica como Oliver começou a desenhar e, assim, desenvolver sua HQ, logo após um acidente. Importante a comparação com Paulo e o álbum *Sequelas*, pois retratam outros dois elementos importantes da rede entre real e ficcional criada no romance. Paulo é o desenhista parceiro de Mauro Cornelli, produziam HQs. Esses dois personagens juntos assinavam com um só pseudônimo: **Lourenço Mutarelli**. Vão além, pois a forma física que conhecemos como Mutarelli é um terceiro personagem, Mundingho, que empresta o corpo para a orelha dos livros, já que Mauro e Paulo são muito tímidos. No livro, o autor, Mutarelli, torna-se uma criação de seus personagens-autores. Nesse processo toda a carreira do autor Lourenço Mutarelli passa a ser utilizada no romance como sendo criação de Mauro e Paulo, realidade e ficção se mesclam. Entendemos que tal ficcionalização leva a uma paródia da própria imagem do autor, quebrando-o em vários fragmentos identitários: a face escritor, a face desenhista, a face **virtual** – o avatar é o menos tangível e o único a ser Mutarelli, demonstrando uma dificuldade em ser – e a face midiática. Isso leva a uma constante referência à biografia de Lourenço Mutarelli, aqui ficcionalizado, como é o caso do álbum *Sequelas*, lançado em 2005 pela editora Devir, compilando as primeiras HQs de Mutarelli.

Em relação à doença Tourette na personagem, temos a utilização de outra forma de texto, que de alguma maneira ridiculariza a noção de *duplo* apresentado a nós pelo narrador, pois Mauro utiliza o tradutor do Google para o espanhol e assim interfere diretamente na vida pessoal de Oliver: “Não era só minha voz que estava se manifestando em Oliver. Misturadas às frases do Google tradutor havia outras vozes. E essas vozes são o que há de mais intrigante e belo em sua HQ” (MUTARELLI, 2015, p. 30). Esse elemento risível rompe com a seriedade e complexidade de relações entre escritor/narrador/personagens criadas até então, utilizando elementos da ironia, da paródia e de um hibridismo textual, ao levar para o romance recursos aleatórios como a ferramenta *Google* tradutor para questões e acontecimentos que se desenrolam de maneira complexa e intrincada.

A respeito da ironia, Muecke parte de questionamentos amplos: “(...) o que é a ironia e como ela atua; para que serve e o que vale; de que é feita e como é elaborada; como a conhecemos quando a vemos; de onde provém o conceito e para onde vai” (MUECKE, 1995, p.18). Estas perguntas encaminham o trabalho proposto, pois colaboram no sentido de estabelecer analogias a esses questionamentos no contexto do romance. A ironia é a maneira de falarmos, abordarmos e transformarmos as coisas sérias em não tão sérias e as que não são sérias em assuntos a serem tratados com seriedade, então podemos dizer que a ironia, dessa maneira, é a forma de desarticular as coisas, mudando de um lugar para outro e a condução das coisas é o que importuna o equilíbrio ou desequilibra os acontecimentos. A ironia segue uma política do desvio crítico agudo. Entendemos que a ironia em suas provocações, contaminações e reações no leitor pode ser dotada de leveza. As diversas poéticas artísticas contemporâneas utilizam a ironia para falar, provocar, subverter e denunciar as coisas com a seriedade inerente à própria ironia. O texto de Mutarelli, carregado de uma ironia que cria situações no limiar do ridículo, acaba por se liberar para comentários sobre o valor – também risível – das políticas de direitos autorais, ou da inexistência da liberdade, “Se vocês já leram algum de meus livros, devem saber que eu não acredito nesse conceito” (MUTARELLI, 2015, p. 33). Esses comentários questionadores da nossa realidade saem como sobras, comentários de canto, muitas vezes seguidos de pedidos de desculpas pelo desvio.

Sabemos que a paródia consiste em recriações de obras do passado, do mais remoto até o limiar do presente, o que acontece no romance, quando o narrador traz à tona toda a obra do próprio Lourenço Mutarelli e diz que estas não foram feitas por ele, Lourenço, mas sim por três pessoas que o formariam. Assim, por meio de procedimentos combinatórios, o escritor contemporâneo, sem hierarquizar-los, apropria-se de signos de obras consagradas, procedimento da paródia, e neles introduz a diferença, aqui vemos que as obras do autor em si são desmistificadas a partir da fragmentação de si e da ridicularização própria obra, em um efeito irônico que beira o grotesco. A paródia, como a ironia, visa deslocar o olhar para o que está colocado de maneira séria. Permitindo novas expectativas e estratégias a diferentes saberes e fazeres artísticos, ao estabelecer a

comunicação com as coisas do mundo. De forma provocativa, questionadora e transgressora da realidade vivenciada. A paródia também ocasiona outros modos de relação do indivíduo com os acontecimentos socioculturais. Este recurso pode ficar escondido sob alguns disfarces, os quais não percebemos de imediato.

Percebemos que o romance em questão está permeado de outros textos que contribuem para a interpretação mais profunda. Aqui, uma paródia de si, que põe em questão a imagem do autor, seja nas questões de autoria ou de mitificação do artista. Sendo assim, sabemos que a intertextualidade, no diálogo direto e indireto com outras obras de Mutarelli, assim como com o contexto literário brasileiro com a presença de outros escritores incorporados ao romance, e o hibridismo estão juntos na narrativa. Para Canclini (2011) há dois modos de fazer arte e literatura que falam por si só no tocante à quebra de divisões e no enaltecimento de narrativas híbridas, são eles: o grafite e os quadrinhos. Ambos, para o autor, não têm uma definição categórica entre culto, popular, massivo, e são definidos como gêneros impuros. O que se sabe é que eles perpassam por todas essas categorias num modo próprio de contar a pós-modernidade (CANCLINI, 2011). Somado a esse caráter, o fato de que nos quadrinhos a tensão se dá pela articulação dos elementos visuais na superfície das páginas, não só linearmente, mas também tabularmente (GROENSTEEN, 2015), ou seja, a temporalidade que, nos quadrinhos narrativos é espacial, constrói-se não só na sequência das imagens, mas também na unidade delas, na simultaneidade de um olhar para a página como um todo. Essas tensões entre sequência e página (HATFIELD, 2008) reforçam a indefinição e a impureza do pensamento quadrinhístico, que não se define como unidade ou sequência, não se limita a uma linha temporal, ou à uma poesia espacial, sendo tudo ao mesmo tempo, além de um outro que só a conjunção entre essas formas simultâneas pode gerar. Não há dúvidas de que o pensamento da própria forma dos quadrinhos esteja presente em todo esse romance, formado de saltos, retornos que, estilhaçados, se entre costuram para formar um só tecido.

Se Canclini levanta o caráter “culto, popular, massivo” (CANCLINI, 2011, p. 47) da forma híbrida, *O grifo de Abdera* dança sobre todos esses campos: cita Artaud, ironiza a crítica e a autoria, critica o mercado, flerta com elementos de ficção científica, cria fanzines e resgata imagens de filmes pornográficos. Observando um dos acontecimentos mais esdrúxulos do romance, segue um fragmento da narrativa em que se utiliza da ferramenta *Google* tradutor, para criar os diálogos de Oliver:

E essas roupas, aqui no chão, são para lavar?

Tengo un coño apretado y mi culo es lindo como el nido de un gorrión. Sinceramente, não sei por que digitei isso um dia. (MUTARELLI, 2015, p. 61)

Vemos três vozes, a primeira é Gilda, – professora apaixonada por Oliver – seguida pela resposta em espanhol do próprio Oliver e o comentário do narrador, Mauro: “Sinceramente, não sei por que digitei isso um dia” (MUTARELLI, 2015, p. 61). Esse trecho mostra o entrelaçamento de vozes e da complexidade narrativa, uma vez que sabemos o que Gilda e Oliver falam porque Mauro é Oliver (duplos) e, por isso, ouve, vê e sente o que acontece com Oliver, além da própria voz de Mauro narrando para nós, leitores, a quem conta tal experiência. A hibridização da linguagem nos põe de frente com o *nonsense*, que está presente também na segunda parte do livro, a história em quadrinhos intitulada XXX, da qual falaremos mais à frente. O *nonsense* do romance está relacionado à ironia, ao riso e à paródia que questionam as certezas, as verdades absolutas e o certo e o errado.

No romance, o homem é o presente e, por isso, inacabado, vai se construindo com a história. Bakhtin aponta que: “O cômico destruiu a distância épica e pôs-se a explorar o homem com liberdade de maneira familiar, a virá-lo do avesso, a denunciar a disparidade entre a sua aparência e o seu fundo, entre as possibilidades e a sua realização” (BAKHTIN, 1998, p. 424). Percebemos isso nesse romance de Mutarelli, o qual representa o homem inacabado, apresenta o autor como não sendo ele mesmo, submisso ou mais ficcional do que os personagens, mostra-se outro ao seu público, e assim, apresenta a construção do homem, ou mesmo do autor, junto à história.

“Em primeiro lugar, eu precisava fugir do meu estilo para não me acusarem de ser mero seguidor de Mutarelli” (MUTARELLI, 2015, p. 67). Vemos, aqui, Mauro querendo se afastar do estilo de Mutarelli, isso porque, nessa narrativa, a imagem de Lourenço Mutarelli é ficcionalizada e, consciente, o personagem Mauro não quer copiar o personagem autor que ele mesmo criou. Como dito, temos uma série de desdobramentos de sua identidade: Mauro é escritor, Paulo Schiavino é desenhista, Mundinho (Raimundo Maria Silva) a imagem de Lourenço, quem aparece nas fotos e nas entrevistas, a imagem pública de um avatar. A partir disso, pensamos no conceito de paródia de Linda Hutcheon (1985), a qual faz uma relação entre seu conceito de paródia e o proposto por Bakhtin, a teórica canadense diz que a paródia, ao subverter os conceitos românticos da questão da originalidade, assume a função de elemento questionador, fazendo com que o receptor pense e reavalie determinadas convenções estéticas. Tal conceito questionador é encontrado na obra aqui analisada, já que percebemos no romance a ficcionalização do autor, na obra o narrador explica como se deu a passagem dos quadrinhos para a literatura:

A partir de um anagrama de meu nome, eu e Paulo criamos um autor. Lourenço Mutarelli. Assim assinamos nossa primeira parceria. Quanto ao Mundinho, nem precisamos tirar foto. Quando explicamos o plano, ele disse que tinha uma “da hora” que um colega tinha feito.

(...)

Ironicamente, Paulo morreria atropelado em 30 de outubro de 2005, um dia depois de terminarmos *A caixa de areia*, nossa última parceria. Na foto da perícia a pose de Paulo morto era idêntica à de Mundinho no trilho do trem.

(...)

Com morte de Paulo, tive que me virar sozinho, por isso abandonei os quadrinhos e passei a escrever livros.

O *Cheiro do ralo* é o primeiro título de minha carreira solo. (MUTARELLI, 2015, p. 22)

O narrador nos informa como se deu a criação do autor e como este deixou de fazer quadrinhos para se dedicar a literatura. Percebemos uma fragmentação do autor, pois ele é desmembrado em dois, o roteirista e o desenhista, como sabemos Lourenço Mutarelli sempre foi o roteirista e desenhista de suas obras. Dentro disso, o narrador traz várias citações de diversas obras do autor aqui ficcionalizado:

Em *Nada me faltará* eu experimentei recriar o conceito do minimalismo musical para compor a narrativa. E em “Uma Ocasão Exterior” me inspirei nesse tipo de teatro que fui assistir. Pensei, ironicamente, em fazer um livro cuja ambientação, quase toda, o leitor teria que construir, como na tal peça. (MUTARELLI, 2015, p. 68)

Em todos os momentos em que narrador cita algum livro assinado pelo personagem ficcional Lourenço Mutarelli essa obra diz respeito a alguma obra publicada pelo autor Lourenço Mutarelli, como o caso de *Nada me faltará*, publicada em 2010 pela editora Cia das letras. Já quando o narrador vai discutir sua obra, “Uma Ocasão Exterior” (MUTARELLI, 2015, p. 68, ênfase no original), em que assume sua carreira solo, com seu próprio nome, Mauro Tule Cornelli, essa obra é ficcional e não diz respeito a nenhuma publicação de Lourenço Mutarelli. Isso se destaca pela maneira formal em como esses títulos são escritos em *O grifo de Abdera* (2015), as obras que são reais aparecem em itálico, como pode ser visto na citação, enquanto a obra de ficção vem entre aspas, o que pode ser alguma dica para o leitor.

Nessa intrincada rede criada no romance, o trabalho fictício escrito pelo personagem Mauro Cornelli, “Uma Ocasão Exterior” (MUTARELLI, 2015, p. 68, ênfase no original), também se carrega de conteúdo irônico, já pelo seu título, que indica um momento à parte, uma pausa do real. É interessante que *O grifo de Abdera* começa e termina, no quarto dos seus seis finais, com uma citação desse livro fictício, no qual o um personagem deseja contar para outro uma história, mas esse já está de partida na rampa da nave espacial: “Só me diz uma coisa, George, sobre o que seria a história? A sua história, Paul. Eu contaria a sua história real” (MUTARELLI, 2015, p. 15). Mutarelli usa esse trecho como espelhamento da narrativa, pois Mauro Cornelli continua narrando a história após a morte de Oliver Mulato, o duplo, mas não deixa de lamentar a morte de seu duplo, que talvez não tivesse consciência de que eram duplos, pois queria ter contado a ele sua verdadeira história. A metaficção de *O grifo de Abdera*, constrói-se em um *mise en abyme* de narrativas autorreferentes, o que dificulta qualquer afirmação contundente de significado, tudo permanece em constante contradição.

O LIVRO É O ARTISTA: XXX, OLIVER MULATO E O MUTARELLI INICIAL

Quando nos aprofundamos na narrativa do quarto personagem a formar a imagem de Mutarelli, Oliver Mulato, o autor da história em quadrinho XXX, que pode ser entendida como uma crítica em relação à forma como a sociedade encara as HQs e os seus escritores, já que esse personagem é uma pessoa desmotivada, é um professor de educação física, que nunca deu uma aula, apenas jogava a bola para os alunos e ficava observando, já que detestava sua profissão. Tornou-se professor após um acidente que o impediu de continuar como jogador, depois desse acaso começou a ler livros e a desenhar para aliviar sua dor. Esse é o duplo do nosso narrador, Oliver está na história, pois Mauro começa a vivenciar sua vida quando recebe a moeda conhecida como o grifo de Abdera. A relação entre os dois personagens se dá pela mente do narrador, pois Oliver não tem consciência dessa duplicidade. Para Oliver, essa duplicidade ocorre como uma voz interior, como uma inspiração original e não como um entrelaçamento de dois indivíduos.

Apesar da não consciência dessa duplicidade, destaca-se o esforço para manter a própria identidade da personagem, como pode se destacar no trecho em que Mauro fala sobre Oliver:

Da mesma forma que tive que me esforçar para não me perder na consciência de Oliver, parece que ele tinha que lutar para não perder sua identidade. Podemos ler isso em XXX, na cena em que o professor está no metrô conversando com umas garotas:

Eu me sinto tão cansado.

Do quê, professor? Tem trabalhado muito?

Não. Estou cansado de permanecer. Cansado do trabalho que dá permanecer. (MUTARELLI, 2015, p. 75)

O quadrinho em questão foi produzido a partir de cenas de filmes pornôs dos anos de 1970 e 1980, franceses e alemães, o símbolo XXX é algo relativo à pornografia, ao sexo, como explicitado no próprio livro, grande parte das imagens do quadrinho é produzida a partir das cenas que antecipam o ato sexual desses filmes, enquanto suas falas são criadas pelo próprio personagem e sua voz interior (Figura 2).



Figura 2 – Página da HQ XXX, de Oliver Mulato (MUTARELLI, 2015, p.112; 185)

Não deixa de ser uma retomada da obra inicial de Mutarelli. O autor é conhecido por carregar as páginas de seus primeiros álbuns obsessivamente e esse fato tem como justificativa o uso das HQs como espaço terapêutico. Mutarelli fala sobre isso em alguns momentos no próprio livro, como na comparação entre a sua criação de quadrinhos e o polvo: esse expele um líquido escuro, usado para fazer o nanquim, para se proteger quando se sente ameaçado, da mesma forma que Mutarelli, que restitui ao nanquim sua função original de proteção. Assim como Mutarelli, Oliver faz sua HQ quando está doente e recluso. Esses livros são seus autores, seu jorro. Mas longe de uma abordagem dramática, em *O grifo de Abdera*, o autor ri de si mesmo, deslocando o seu fazer no início de carreira a um trabalho hermético, de mau gosto e que beira o *nonsense*.

A matéria visual de XXX é de imagens de produtos à margem da sociedade, como as cenas que nos remetem aos bacanais. São imagens retiradas dos produtos mais descartáveis da indústria cultural. Todo esse tipo de relação e de referências buscadas para a HQ XXX faz com que ela fique ligada ao sentido mesmo de descartável. É o caminho oposto ao que gerou a aceitação a

várias das histórias em quadrinhos em busca de notoriedade de valor artístico. Essas buscaram se ligar a literatura ou as artes visuais exatamente para se afastar do rótulo de produto descartável, de produto de massa que era inerente aos quadrinhos, são alguns exemplos dessa conquista de valor artístico nos quadrinhos *MAUS* ou *Sandman*, a partir da seriedade de relatos históricos ou referências a cânones literários.

A HQ que forma o livro II do romance vai mesmo em sentido oposto, uma grande alegoria dessa mescla, que dialoga muito bem com o proposto por Canclini, de erudito, popular e massivo, ao trazer imagens em um desenho rápido, nervoso, representando imagens descartáveis em diálogos que, apesar de *nonsense* apresentam-se em uma forma pretensiosa. Entre as muitas leituras possíveis, essa relação nos aponta, por um lado, um reforço do objeto descartável e sem sentido válido, e por outro, a dificuldade de percepção das HQs enquanto possível espaço de complexidade, como se num efeito de excesso, ela nos cria uma paródia de como é vista a HQ que foge da convenção, pretensiosidade unida ao descartável. Quanto a qualquer desdobramento nesse caminho, podemos citar a própria HQ, em sua última página (Figura 3).



Figura 3 – Página final da HQ XXX, de Oliver Mulato (MUTARELLI, 2015, p.190)

Em suma, se a linguagem dos quadrinhos buscou aceitação a partir de formas já respeitadas e XXX mostra o oposto, podemos considerar que há aqui uma paródia do próprio meio dos quadrinhos, destacando o seu sentido de lixo cultural.

Na verdade, eu penso que essa é a origem dos livros. Os livros são a tentativa do autor de refletir profundamente sobre determinada questão ou tema. A prova disso é que Oliver também escreveu um livro depois de sofrer a mudança. Depois de minha interferência involuntária. Muitos dirão que ele nunca

fez um livro, mas Oliver fez sua HQ. E, para mim, um álbum em quadrinhos pode ser um livro. Ao contrário, um livro nunca será um quadrinho. (MUTARELLI, 2015, p. 29)

O narrador mostra que socialmente há uma hierarquização das linguagens, como pode ser visto na citação. Assim, podemos pensar livro como sinônimo de romance, demonstrando que socialmente existe preconceito com a linguagem dos quadrinhos.

UM LIVRO ENTRE-ESPELHO: PARÓDIA DE SI E AUTOCONSCIÊNCIA TEXTUAL

A paródia dos meios se une a paródia em relação à autoria. O autor-personagem, o momento que se torna o autor um personagem de ficção, é nesse livro uma estratégia comum. Mauro, o narrador, confessa que Mutarelli é apenas um avatar e faz isso com outros escritores de nossa sociedade, como no seguinte trecho:

Dada a natureza tímida dos escritores, muitos escolhem, digamos, avatares. Como é o caso de Ferréz, Marcelino Freire, Marçal Aquino e, pasmem, Paulo Lins. O avatar de Marcelino nem gay é. Já o avatar de Marçal é. O verdadeiro Ferréz é um sujeito miúdo, delicado e introvertido, e o verdadeiro Paulo Lins é albino. Isso para ficar só nos brasileiros. E são todos alcoólatras. Os avatares, naturalmente. (MUTARELLI, 2015, p. 34)

Nesse momento, lembramos que Hutcheon (1991) observa que o pós-modernismo contesta a noção de originalidade e de autoria, ao ver a análise aqui exposta percebemos que o narrador traz esse questionamento a todo o momento, pois desde o início do romance deixa em dúvida a existência do verdadeiro autor e mesmo em suas referências há o nome do autor juntamente com o *et al* dando a entender que o romance foi escrito por várias pessoas.

Nessa paródia de si, em que o personagem narrador inverte a vetor criador-criação, e que quatro personagens – Mauro Cornelli, o narrador-escritor, Paulo Schiavino, o desenhista, Mundinho, a imagem, e Oliver Mulato, o duplo – tentam dar conta da realidade, transformando-a em ficção, o que temos é uma sequência de possibilidades e potências frustradas, de incertezas e incompletudes. O que desencadeia os acontecimentos balança entre o grandioso e o sem importância. O narrador não pende para um lado, mas não consegue sequer afirmar se a mudança em sua vida, a percepção de um duplo, se deu com o encontro de uma moeda milenar, uma forma profética, ou logo após comer um ovo.



O grifo de Abdera balança constante mente entre esses dois polos, atravessa os sentidos pelo aleatório, o sério pelo ridículo.

CONCLUSÃO

Até mesmo uma ideia de eterno retorno, um ciclo que pode ser caótico no percurso, mas se fecha como unidade em harmonia, até mesmo essa ideia noção é criada para em seguida ser frustrada. Em uma ideia de fechamento cíclico vemos Mauro Cornelli levado por um ímpeto de voltar a assinar como Mutarelli durante o livro. A citação de “Uma Ocasão Exterior” (MUTARELLI, 2015, p. 68, ênfase no original), que inicia e finaliza a narrativa, mostra a partida como a responsável por uma simetria no entorno dessa narrativa fragmentada. Ou seja, vemos elementos de um retorno ao início, vislumbre que sempre é interrompido: no primeiro caso, Oliver morre e impede o triunfal retorno de Mutarelli; no segundo, sendo o quarto de seis finais, ainda temos duas tentativas de finalização após a repetição da citação que inicia o livro, deslocando esse fechamento ouroboros. Em *O grifo de Abdera*, a cobra até chega a morder a própria calda, mas ela a atravessa, ainda sobra um pedaço de calda fora de sua boca.

Vemos que o romance, mais do que propor uma ruptura literária, apenas desafia a si mesmo e ao leitor, questionando e se contestando, exigindo a presença de um leitor que agrupe um conjunto infundável de elementos internos e externos, o que nos remete a Samoyault (2008), a qual diz que quem faz a intertextualidade é o leitor, dessa maneira é nítido que o conhecimento dos outros textos, verbais e não verbais, interferem a todo o momento na leitura, mesmo que não sejam essenciais.

A partir da análise realizada, percebemos que esse romance faz experimentações várias, com as quais concordamos com o Bakhtin quando diz que esse gênero sempre está em desenvolvimento e, com as características do pós-modernismo, aqui explicadas pela teoria de Linda Hutcheon, demonstra as diversas possibilidades de criação literária.

Podemos pensar também que se o riso e a ironia subvertem a ordem das coisas, desestabilizam e desequilibram o leitor junto à narrativa, como também desmascaram falsas verdades, então, com essa paródia não poderia ser de forma diferente, pois se percebe que a paródia age como realocação e readequação das ideias e modelos socioculturais em vigor. Dessa maneira, temos um romance que a todo momento brinca com o seu leitor, desfaz a construção de autor que existe da realidade para criar outras possibilidades do fazer artístico, em um quebra-cabeça que não tem forma final pré-estabelecida.



REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Epos e romance*. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 4. ed. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: UNESP, 1988.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

GROENSTEEN, T. *O sistema dos quadrinhos*. Tradução de Érico Assis. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

HATFIELD, C. *Alternative comics: an emerging literature*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro. Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: 70, 1985.

_____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUTARELLI, L. *O grifo de Abdera*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SAMOYALT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

