

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO - UEMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
CURSO DE MESTRADO EM LETRAS

MARCOS ANTÔNIO FERNANDES DOS SANTOS

**ANÁLISE DA OBRA A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA, DE
LOURENÇO MUTARELLI, SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO EFEITO
ESTÉTICO**

São Luís - MA

2020

MARCOS ANTONIO FERNANDES DOS SANTOS

**ANÁLISE DA OBRA A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA, DE
LOURENÇO MUTARELLI, SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO EFEITO
ESTÉTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis

São Luís – MA

2020

Santos, Marcos Antônio Fernandes dos.

Análise da obra “A arte de produzir efeito sem causa”, de Lourenço Mutarelli, sob a perspectiva da teoria do efeito estético / Marcos Antônio Fernandes dos Santos. – São Luís, 2020.

104 f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2020.

Orientador: Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis.

1.Romance. 2.Literatura contemporânea. 3.Mutarelli. 4.Recepção. 5.Efeito estético. I.Título.

CDU: 821.134.3(81).09

MARCOS ANTÔNIO FERNANDES DOS SANTOS

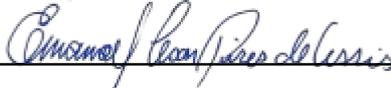
**ANÁLISE DA OBRA A ARTE DE PRODUZIR EFEITO SEM CAUSA, DE
LOURENÇO MUTARELLI, SOB A PERSPECTIVA DA TEORIA DO EFEITO
ESTÉTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis

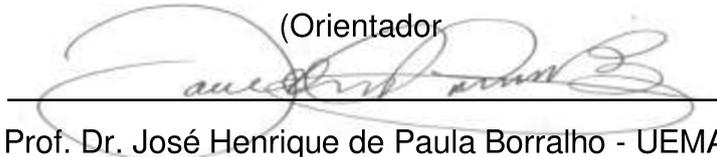
Aprovada em, 12/08/2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis - UEMA

(Orientador)



Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho - UEMA

(Examinador interno)



Profa. Dra. Lilian Castelo Branco de Lima – UEMASUL

(Examinadora externa)

AGRADECIMENTOS

A vida é alimentada pelos sonhos e pelas pessoas que caminham conosco e que contribuem para que eles se concretizem. Caminhar de mãos dadas com o outro é sempre melhor que andar sozinho, e na caminhada da vida, muitos foram os que me deram a mão, me disseram uma palavra de conforto ou torceram pela minha vitória. Estes sempre serão lembrados com muita felicidade. O sentimento é de gratidão.

Aqui, agradeço aos que se fizeram presentes durante toda a minha vida e aos que compartilharam comigo a felicidade de concluir esse trabalho. À minha mãe e ao meu pai, que foram os responsáveis e maiores incentivadores ao longo de toda a minha trajetória. Não há palavras que sejam suficientes para agradecer por tamanho carinho e cuidado para comigo, por todo investimento e por todas as alegrias diante das minhas conquistas. Amo muito vocês!

Ao professor Dr. Emanuel César Pires de Assis, meu eterno reconhecimento e admiração. Obrigado pelo empenho, pelos apontamentos e pelas palavras de motivação. Você fez toda a diferença na minha trajetória acadêmica! Agradeço pela confiança depositada em mim e por ter caminhado comigo ao longo de dois anos no curso de mestrado. Suas orientações certamente não ficarão apenas impressas neste trabalho, elas se prolongarão para o resto de minha vida. Volto a repetir: você fez a diferença!

Agradeço aos amigos de turma, pelos momentos felizes e pelo apoio recebido ao longo de nosso percurso pelo programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão. Levo vocês no meu coração. Cito aqui Macksa e Claudianny, que representam para mim os maiores exemplos de companheirismo.

Lembro também, aqui, de todos os professores que contribuíram com a minha formação, ao longo de minha vida escolar. Vocês foram imprescindíveis na minha história. O meu reconhecimento e gratidão a cada um. Hoje sou um professor que ama o trabalho que exerce e vocês me ensinaram sobre o amor à docência.

À Universidade Estadual do Maranhão, instituição que carrego no coração, meu profundo reconhecimento! Esta universidade faz parte da minha história e, para mim, é sinônimo de acolhimento e aconchego. Ao corpo docente do mestrado em Letras e a todo o corpo administrativo do curso, especialmente à Aline, secretária do curso, meu muito obrigado! Gratidão a todos! Foi uma jornada linda e satisfatória.

RESUMO

A presente pesquisa trata sobre a obra *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, buscando discutir a relação entre o conteúdo literário e a recepção por parte do leitor, de forma a ampliar a compreensão dos efeitos estéticos promovidos através de sua leitura. Enquanto literatura contemporânea, a multiplicidade de diálogos que o livro promove vai ao encontro da experiência sensível vivenciada no cotidiano urbano e representa a crise do sujeito e suas relações com o outro e com o mundo, em um texto construído com amplas possibilidades de atribuição de sentidos e expectativas, que nos ajuda também a compreender a estética do contemporâneo. Por outro lado, e de forma complementar, também foi abordado o fazer literário do escritor. O objetivo da pesquisa é analisar como acontece o efeito estético a partir do exercício de leitura da obra e quais os mecanismos envolvidos na produção do efeito. Para a reflexão teórica foram utilizados autores como Perrone-Moisés (2016), Schøllhammer (2009), Agamben (2009), Ingarden (1979), Iser (1996; 1999) e Eco (2001; 2008). A abordagem metodológica baseia-se em revisão bibliográfica. A leitura do romance demonstrou que o medo e a angústia são sentimentos que revelam o efeito estético provocado, que é decorrente especialmente da forma como a linguagem se manifesta e da perspectiva do narrador, marcada pela proximidade que ele mantém com os fatos. O texto manifesta a presença de muitos vazios, de maneira que seu sentido repousa muito mais no não-dito. O não preenchimento de todos os vazios textuais não compromete a interpretação realizada do texto.

Palavras-chave: Romance. Literatura contemporânea. Mutarelli. Recepção. Efeito estético.

ABSTRACT

This research approaches on the book *A arte de produzir efeito sem causa* (The art of produce uncaused effect) written by Lourenço Mutarelli, it intends to discuss the relationship between the literary content and the reader's reception, spreading the comprehension of the esthetics effects promoted through its reading. Considering the contemporary literature, the multiplicity of dialogues promoted by this book identifies with the sensible experience that could be seen in the urban everyday way of living and represents the subject's crisis in its relationships with others and with the world, in a text produced in a wide range of possibilities of giving meaning and expectancies, that help us to understand the contemporary esthetic. By the other side and in a complementary way, it was also researched the writer's way making. This paper aims to analyze how the esthetic effect happens from the exercise of reading a book and what are the issues involved in the effect's creation. As theoretical base they were used Perrone-Moisés (2016), Schøllhammer (2009), Agamben (2009), Ingarden (1979), Iser (1996; 1999) and Eco (2001; 2008). The method used was a book review. The novel's reading has shown the fear and anguish are feelings that reveal the provoked esthetic effect, which is created specially by the way the language is shown and the perspective of the narrator, observed in his proximity with the facts. The text shows up the presence of many empties, and its meaning is much more in what is unsaid. The fact of there are many empties unfilled do not prejudice the interpretation of the text.

Keywords: Novel. Contemporary literature. Mutarelli. Reception. Esthetic effect.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: ESCRITA E MULTIPLICIDADE	18
1.1 O contemporâneo e sua face intempestiva: diálogos com Agamben	21
1.2 O Realismo no romance contemporâneo	26
1.3 Aspectos do contemporâneo em <i>A arte de produzir efeito sem causa</i>	30
2. LOURENÇO MUTARELLI E O FAZER LITERÁRIO	38
2.1 O lugar incomum de Lourenço Mutarelli na literatura brasileira contemporânea	41
2.2 A escrita Mutarelliana	46
3. O EFEITO ESTÉTICO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A COMPREENSÃO DA LEITURA LITERÁRIA: POSTULADOS TEÓRICOS	52
4. ASPECTOS DA LEITURA QUE SUSCITAM O EFEITO ESTÉTICO DA OBRA ..	69
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	104

INTRODUÇÃO

Aquilo em direção a que vamos não é talvez, de nenhuma maneira, o que o futuro real nos dará. Mas aquilo em direção a que vamos é pobre e rico de um futuro que não devemos imobilizar na tradição de nossas velhas estruturas (Maurice Blanchot).

A presente pesquisa trata sobre a obra *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, buscando discutir a relação entre o conteúdo literário e a recepção por parte do leitor, de forma a ampliar a compreensão dos efeitos estéticos promovidos através de sua leitura. O objetivo é analisar como acontece o efeito estético a partir do exercício de leitura da obra e quais os mecanismos envolvidos na produção do efeito.

O romance, publicado em 2008, trata-se de uma das obras mais representativas do autor, seja por causa da crítica, seja no que diz respeito à recepção do público. Nesse sentido, estudos que privilegiam investigações acerca da produção de Mutarelli são cada vez mais frequentes nas universidades¹, tendo em vista a expansão dos estudos sobre literatura brasileira contemporânea. Contudo, ainda é preciso explorar o conjunto da obra do autor, com ênfase para os romances, o que torna necessária a realização de novas pesquisas, sobretudo a nível de dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Escrito no contexto do século XXI, e enquanto produção artística, o romance reflete características socioculturais de seu meio de produção, especialmente tendo em vista as constantes transformações pelas quais a arte literária vem passando, notadamente após o século XX. Durante o período que compreende a segunda metade do século passado, o homem passa por um processo de transição que o afeta profundamente. Se as artes e a cultura se renovaram bruscamente, a existência do ser humano perdeu sua singularidade, a ponto de se fragmentar. A identidade da experiência se transformou, ela e os indivíduos são alteráveis e descartáveis.

No romance de Mutarelli, o sentimento contemporâneo é aflorado de diversas maneiras, especialmente através do niilismo que se faz presente durante toda a

¹ Entre os trabalhos realizados, podemos citar como exemplo as dissertações de mestrado: “O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhália”. Disponível em: <http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284378/1/Pisani_Heloisa_M.pdf> Acesso em: 02 Jul 2019.

Dissertação de mestrado intitulada < O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli > <http://www.pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/23-9.pdf> Acesso em: 02 Jul 2019.

construção da narrativa, que tem como centro um personagem que divaga por espaços cotidianos, tais como o próprio apartamento e a rua, sem, no entanto, encontrar motivos para continuar a viver. A apatia diante da vida gera um desconforto emocional que caracteriza um estado profundo de mal-estar social e psicológico, que acaba por desintegrar o sujeito e suas experiências. Nesse contexto, o próprio leitor é levado a experienciar o sentimento de vazio, que o faz mergulhar no desespero refletido pelo estado do personagem. O nada e o medo são consequências do vazio deixado pela leitura, portanto, são certamente eixos que conduzem a temática do romance e que são pontos de partida e de chegada para a promoção do efeito estético experienciado pelo leitor.

A obra é reflexo (mas não somente) do mundo contemporâneo. Isso é perceptível tanto em sua estrutura, quanto no enredo que apresenta. A narrativa não segue uma linearidade, o narrador não é apenas um observador, pois em determinados momentos percebe-se uma relação de proximidade com a situação narrada. Os sujeitos são apresentados envoltos em seus conflitos psicológicos e morais e a própria estruturação do romance já sugere essa desordem, quando mescla elementos gráficos ao conteúdo escrito, introduzindo sempre cada novo capítulo com algo que desalinha os acontecimentos e dá sequência à experiência desintegradora da essência humana.

É interessante notar, ainda, que a possibilidade de realinhamento da narrativa, com base na relação entre os elementos que são fornecidos conforme o texto progride, também faz parte do desejo pelo novo e da recusa às antigas estruturas, tendo em vista que o leitor agora busca relações mais estreitas com o texto, ele deseja aprofundar-se nele. É preciso mergulhar de maneira mais profunda no romance de Mutarelli, a ponto de torná-lo objeto de pesquisa, partindo do estranhamento e do desconforto que a leitura da narrativa provoca. Inquietante é perceber toda a atmosfera caótica que envolve a vida de um indivíduo que tem como destino apenas um caminho: a loucura. Tendo em vista que em muitos momentos o enredo da obra se aproxima da realidade cotidiana em que atualmente estamos imersos, a incerteza sobre o que o futuro reserva ao ser humano é um dos principais dilemas colocados em pauta.

O medo e a angústia são sentimentos constantes diante da leitura, o que desencadeia uma necessidade de aproximação entre tais efeitos (sensações) e a

dimensão contemporânea do ser, que confere novas identidades e perfis, marcados pela instabilidade e fragilidade humana. É fato que tais aspectos não são inéditos, nem muito menos exclusivos da obra de Mutarelli, porém, a sensação de falta de sentido para a vida humana, que provavelmente é um problema que já vem sendo questionado há muito e por muitos, está com mais força neste romance.

No romance de Mutarelli, a construção do estado existencial do personagem, ou mesmo de não existência, é bastante peculiar, de maneira que não há saída para o cessar de sua angústia. A loucura parece ser o ponto que encerra sua trajetória, que, na verdade, pode ser vista também como o escape da existência miserável em que se encontra. A ausência de sentido para a vida humana corresponde também a um grande rearranjo social, tendo em vista que os sujeitos já não são mais os mesmos e isso tem muita influência da sociedade e dos costumes que estão dissolvidos nela.

Nesse sentido, o sentimento contemporâneo é intempestivo, parece traduzir uma existência descontínua, fugaz, em que o homem está confuso quanto à maneira como se relacionar consigo mesmo, com o mundo e com os outros. O instante é provavelmente a única certeza e a incerteza é um sentimento permanente, crescente e se instala no espírito humano com tanta força de forma que, aos poucos, transforma-se em medo. A sociedade ao longo dos tempos tem passado por intensas transformações e o ser humano, enquanto parte dela, também se transforma.

Interessante é notar que o mundo contemporâneo é permeado por condições que ultrapassam aquelas anteriores, mas que, na mesma medida, constituem nosso momento atual. Nas produções artísticas, por exemplo, é comum a percepção sobre o desencantamento com o mundo, a crise do sujeito, o mundo caótico – aspectos desencadeados principalmente pela expansão e dinamismo de estruturas sociais como o capitalismo e a globalização. Obras como *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e *A Persistência da Memória*, de Salvador Dalí, são representativas dessa atmosfera na qual o tempo parece escapar pelas mãos, em que a vida é ainda mais efêmera e cheia de perturbações de todas as ordens.

Mola propulsora de intensas transformações, o modernismo foi uma estética que provocou profundas e significativas mudanças nas artes e na sociedade em geral. Ele marca uma ruptura com antigos moldes tradicionais e, ao mesmo tempo, transforma a maneira de ser, agir e pensar do homem. Portanto, é assim que o século XX se situa como palco de uma revolução na vida e nos produtos sociais. Na literatura,

por exemplo, são perceptíveis novos contornos que vieram a caracterizar um estilo mais livre em relação aos padrões clássicos.

Tendo em vista as transformações pelas quais passou a literatura, a produção escrita sofreu “mutações” que viriam a caracterizar novas tendências na literatura contemporânea. Tais tendências são frutos das novas percepções dos sujeitos, tanto dos que escrevem, quanto dos que leem. A instabilidade das coisas mundanas revela também a crise dos sujeitos que se encontram imersos nesse mundo, fazendo nascer novas identidades, que se expressam conforme o momento em que vivem, buscando seus anseios e reivindicando seus lugares de fala.

Para compreender os rumos que a literatura nacional viria a tomar, em sua obra *A nova literatura brasileira* (1986), Afrânio Coutinho já apontava que ela é pautada bem mais por motivos políticos que estéticos, diferentemente de outrora. Beatriz Rezende, em *A literatura brasileira na era da multiplicidade*, define nossa literatura como “múltipla”, sendo esse um “fator muito positivo, original, reativo diante das forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20).

Interessante é notar a influência da globalização no conjunto da produção intelectual, cultural e artística. Os avanços tecnológicos, por exemplo, não podem ser um fator descartado na tentativa de perceber e compreender as mutações pelas quais vem passando a produção literária. Para tanto, é inevitável discussões sobre o pós-modernismo.

Steven Connor (2000, p. 13) alerta que é impossível evitar e

fugir das consequências de ter de pensar a relação entre experiência e conhecimento, presente e passado, com termos e estruturas deles mesmos derivados. Na tentativa de entender nossos contemporâneos no momento presente, não há postos de observação seguramente afastados, nem na ‘ciência’, nem na ‘religião’, nem mesmo na ‘história’. Estamos no e pertencemos ao momento que tentamos analisar, estamos nas e pertencemos às estruturas que empregamos para analisá-lo. Quase poderíamos dizer que essa autoconsciência terminal [...] caracteriza nosso momento contemporâneo ou ‘pós-moderno’.

Chegar a um consenso sobre o que de fato é a pós-modernidade e seus impactos é uma pretensão praticamente inalcançável. Tais discussões são levantadas a partir de diversas perspectivas, sejam filosóficas ou temporais. Outro conceito bastante discutido e independente deste está atrelado à ideia de contemporaneidade. A definição do que é contemporâneo na literatura, por exemplo, é algo bastante

teorizado. Considerando-se o marco temporal, pode-se dizer que são contemporâneos os autores e as obras surgidos a partir da segunda metade do século passado, o que se estende até os dias atuais. Além disso, é preciso observar os fatores que nos permitem perceber e distinguir o que de novo trouxeram os contemporâneos para a literatura.

O retrato da vida cotidiana e a representação que se faz dela é uma das características que se pode apontar na produção literária atual. É verdade também que o realismo se faz presente na literatura há muito tempo, ganhando força especialmente através do Realismo e Naturalismo, que primaram por um retrato social que representasse a vida e as mazelas que assolavam as classes sociais menos favorecidas. Dessa forma, a literatura passou a ter uma função de compromisso com o real/social, o que de alguma forma tornou mais estreitas as relações entre ficção e realidade, inaugurando uma nova faceta na escrita literária.

Esse caminho terminou por esboçar novas configurações para a literatura, de maneira que o social ainda hoje tem muitos reflexos em tais criações. Contudo, o traço realista no romance contemporâneo toma novos contornos, uma vez que é possível observar nas produções uma evolução do retrato da vida social e do compromisso que se faz com isso, para uma espécie de hiper-realismo (SCHØLLHAMMER, 2009).

Em tais produções, a vida urbana é frequentemente retratada e narrada sob a óptica das relações conturbadas; do desenfreado desenvolvimento tecnológico e as consequências que isso traz para o indivíduo e a relação com o outro; da confusão que o mundo contemporâneo causa à saúde mental e ao bem-estar; sobretudo, é comum a presença da violência e do medo disseminado pelos cantos da cidade. O cenário urbano maximiza-se e o engajamento social já não está em um plano principal.

Relembrando o caráter mimético do literário, a literatura brasileira contemporânea extrapola na representação que faz do real. Sua leitura revela ainda mais frágil (na maioria dos casos) a fronteira existente entre a criação e o real. Assim, em muitas dessas narrativas, a exemplo de *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, nos deparamos com o paradoxo de encontrar literatura encarada como realidade e realidade lida como se fosse literatura. As leituras nos fazem, enquanto leitores, encontrarmos-nos diante de um espelho que reflete o mundo em que vivemos, com os problemas e situações com as quais estamos em constante contato.

Os temas fazem emergir questionamentos sobre a experiência com a lida ficcional, que ao mesmo tempo se traduz na leitura que se faz do dia a dia, o que possibilita ainda mais ao leitor a identificação com o texto e a sensibilidade diante do experimentado. O romance *A arte de produzir efeito sem causa* é bastante representativo desse cenário urbano agitado e cheio de referências à vida cotidiana. Irreverente e ousado, o romance de 2008 é um dos melhores de Lourenço, principalmente pela capacidade do autor de flertar com uma situação da vida cotidiana que toma dimensões imprevisíveis em detrimento de um dia ruim, que pode mudar radicalmente os rumos da vida.

O romance é narrado em terceira pessoa, a partir de uma linguagem simples e próxima de qualquer leitor. A produção traz consigo uma série de características peculiares, algumas comuns àquelas já presentes no repertório de produções do autor e outras particularmente suas. Muitas poderiam ser as abordagens escolhidas para a análise da obra. As possibilidades são inúmeras, uma vez que sua construção como um todo possui vários elementos capazes de inquietar o leitor/pesquisador com olhar atento.

Contudo, a leitura feita do romance acabou por levantar questões específicas sobre a relação existente entre o texto de Mutarelli, com todos os seus ditos e não ditos, e o leitor. Sabe-se que, no momento da leitura, existe um tipo de relação muito específica entre o sujeito leitor e a obra. Assim, qual seria a experiência de leitura do romance *A arte de produzir efeito sem causa*, por parte do leitor? Como o leitor atualiza e preenche os espaços vazios deixados na narrativa? Essas são questões que este trabalho dissertativo se propõe a investigar. Nesse sentido, a relação texto-leitor será fundamental para a compreensão do fenômeno que o trabalho deseja investigar.

Sendo o texto um tecido de múltiplas significações, é preciso compreender que ele por si só não é capaz de estabelecer a pluralidade que propõe. O leitor, nesse sentido, é parte do texto, porque é ele quem confere sentidos e atualiza aquilo que lê. Ele é capaz de inferir informações e agregar valores, sempre a partir de sua experiência com o texto, sendo esse uma construção “integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor” (ISER, 1996, p. 13). A escrita contemporânea, especialmente, tem se mostrado rica em experiências, sendo

o leitor um espelho que reflete a leitura literária que representa o outro, ele mesmo e o mundo.

A teoria do efeito estético será a principal via teórica do trabalho, uma vez que os pressupostos elencados pelos estudos da recepção nos auxiliam a entender os mecanismos envolvidos na compreensão da leitura literária. O fenômeno da recepção acontece de formas variadas e está relacionado principalmente à unicidade de cada experiência de leitura, que será determinada, essencialmente, pela natureza do sujeito leitor. Sendo múltiplo em suas experiências e percepções, cada leitor desvenda o literário de forma particular. É certo que quanto maior for a experiência de leitura, maiores serão as possibilidades de expansão e compreensão do texto literário.

Para tanto, os mecanismos de construção da estrutura e da leitura de uma obra podem ser explicados por algumas correntes da teoria, de forma que aqui serão enfocadas principalmente as linhas formularas por Roman Ingarden (1979), Wolfgang Iser (1996) e Umberto Eco (2008). Portanto, ressaltamos que a análise realizada por este trabalho tem como foco o texto e as estruturas de que ele dispõe, e que são importantes para a compreensão do sentido e dos efeitos estéticos provenientes da leitura. Muitas questões poderiam ser levantadas a partir da leitura do romance, mas a pesquisa, tendo em vista alcançar os objetivos propostos, sem perder o foco, careceu de uma teoria imanente ao texto, que o colocasse em evidência e fornecesse base para aprofundarmos na compreensão de seus mecanismos envolvidos na produção do efeito.

Assim, a pesquisa não tem como viés a compreensão da obra pela biografia do autor, nem de aspectos referentes à sua produção em geral. Portanto, o aspecto autobiográfico não é levantado como possibilidade de interpretação do romance. Muito embora a obra ofereça muitos diálogos com a psicanálise, essa também não foi uma opção de análise pela qual enveredamos, por entender que o texto e sua estrutura era o que nos interessava, e o caminho da psicanálise nos levaria a discussões extensas que desfocariam o objetivo principal do trabalho.

Diálogos com a filosofia também poderiam ser suscitados pela leitura do romance, contudo, essa proposta de investigação também não se mostrava contemplativa para o objeto, diante do viés teórico/analítico pelo qual optamos, que privilegia o efeito estético promovido pela leitura da obra. Assim, mesmo que a obra se abra a várias possibilidades analíticas, conversando com outras áreas do

conhecimento tais como a psicanálise e a filosofia, essas correntes levavam a outros caminhos, possíveis também, mas fora do escopo principal da pesquisa.

O romance contemporâneo, em especial, é escrito sob múltiplas perspectivas, fruto de uma visão renovada e espontânea da realidade, e, como forma de representar no plano da escrita a nova realidade que se apresentará ao leitor, as estruturas da narrativa precisam possibilitar horizontes que ampliem as expectativas de leitura, bem como a descoberta de possíveis significados “ocultos”. Se a linguagem literária é rica em significações e o artista tem liberdade criativa para explorá-las, ele também é capaz de deixar espaços no texto para que o leitor ressignifique sua compreensão. A leitura se dá de tal forma que a simples linearidade da narrativa não é condição necessária para o estabelecimento de um diálogo com o sujeito leitor.

É preciso pensar a leitura literária como uma conversa entre a obra e quem a lê, de maneira que existem condições necessárias e pré-estabelecidas para que tal diálogo aconteça. Assim, as teorias da recepção investigam e buscam explicar quais estruturas estão envolvidas na construção do texto e como elas funcionam ao conceber a comunicação entre as partes. A narrativa literária precisa permitir ao leitor que ele aja sobre ela e, sendo assim, são as estruturas presentes naquela que indicam tal possibilidade.

Nesse sentido, o romance contemporâneo aparece permeado de novidades no que se refere à sua composição, tais como a relação entre a linguagem escrita e as ilustrações, as simbologias utilizadas pelo autor, a disposição gráfica de palavras e os espaços em aberto que o texto sugere. Contudo, em grande parte, cabe ao leitor a sensibilidade e o cuidado diante do ato da leitura, no sentido de que o literário exige o sentir e a perceptibilidade aguçada.

Assim, a presente pesquisa se debruça sobre as possibilidades de leitura da literatura contemporânea. Para tanto, o trabalho será estruturada em quatro capítulos, sendo que o primeiro discorre sobre o romance contemporâneo, sua multiplicidade e os aspectos que identificam tais produções, explorando, ainda, o aspecto realista presente na produção literária brasileira das últimas décadas, situando as discussões sobre a noção de contemporâneo, buscando dialogar com Agamben (2009) e traçando aspectos do contemporâneo no romance em estudo.

O capítulo seguinte tece apontamentos sobre o fazer literário de Mutarelli, a fim de que se compreenda alguns aspectos do romance, assim como apresenta um

panorama sobre o narrador e a narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa*. O terceiro capítulo apresenta aspectos sobre a estética do efeito, de Wolfgang Iser, bem como faz apontamentos sobre as teorias da recepção. O último consta de uma análise sobre o efeito estético provocado pela leitura da obra e dos mecanismos presentes no texto, que possibilitam tal experiência.

Para tanto, a estrutura narrativa da obra, bem como trechos significativos da mesma serão utilizados para, aliado à teoria, buscar a compreensão sobre os modos de leitura do romance contemporâneo. Os efeitos estéticos da literatura se constituem numa relação que o texto estabelece com o leitor. A esse respeito, Iser (1996) nos diz que o sujeito traz consigo, no momento da leitura, um repertório sociocultural que serve de base para as múltiplas interpretações que o literário possibilita, de forma que é esse diálogo com o repertório que permite ao indivíduo a compreensão do todo textual, e conseqüentemente, da obra.

Assim, a práxis da leitura literária é uma inesgotável fonte de pesquisa, quando as teorias da recepção funcionam como alicerce para a compreensão da relação entre texto e leitor, assim como dos diversos sentidos que a leitura pode proporcionar através da própria estrutura narrativa. O leitor é parte da obra, ele atribui a ela significados próprios, pois possui um olhar peculiar e, ao mesmo tempo, diverso. Um mundo de possibilidades interpretativas pode surgir de uma única leitura e esse é, certamente, o ponto máximo da literatura.

1. O ROMANCE BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: ESCRITA E MULTIPLICIDADE

Dentre as diversas formas de se pensar o mundo, e especialmente sob a dinâmica da fugacidade e da instabilidade das coisas, a literatura vem, desde muito cedo, representando de formas alternativas o espaço que nos rodeia, que é recriado e dito através de diversos contornos, conforme, especialmente, a experiência pessoal e o contexto de produção. Sendo um bem cultural, a produção literária de uma nação faz parte de sua história e sofre influências das intensas transformações pelas quais a sociedade passa. Assim, a arte literária sofreu e sofre constantes mutações em sua forma e conteúdo. Não obstante, é comum notar a diferença de temas entre produções clássicas do século XIX e XX, em relação àquelas produzidas no século XXI.

Contrariamente à ideia de busca por uma identidade nacional, desenvolvida, especialmente, a partir das produções do século XIX, a escrita que se desenvolve em meio à sociedade contemporânea não segue tal engajamento. Por outro lado, uma leitura atenta dessas produções revela os tênues horizontes entre a narrativa de ficção e o mundo exterior em que nos encontramos imersos. O mundo contemporâneo parece cada vez mais influenciar o universo dos romances ficcionais, de forma que o que se sugere é que a realidade física está cada vez mais a permear a escrita literária. A presença do realismo (ou dos realismos, na tentativa de designar as novas influências do real na arte escrita) é uma das características mais marcantes da literatura contemporânea brasileira (SCHØLLHAMMER, 2009).

Múltipla por natureza, essa nova face da literatura surge como uma necessidade de escrever sobre os sujeitos e suas relações com o novo tempo, de dialogar com os problemas e questões que estão presentes na era das relações desgastadas, da violência, dos preconceitos encobertos, da resistência às diversas condições de existência e ainda, também, à própria indústria cultural que dita e conduz os caminhos daquilo que deve ser produzido e consumido pelas massas. Na contramão do que geralmente esperam os admiradores da literatura clássica, os temas que permeiam a literatura contemporânea brasileira podem causar aversão e sentimentos de frustração diante da leitura, uma vez que o pudor, a ordem e o encantamento diante do mundo não costumam ser característicos de tal escrita.

Desafiando a norma do que deve ser (diante dos moldes da tradição literária estabelecidos outrora, com negação já anunciada pelos modernistas), a literatura contemporânea apresenta-se como imprevisível em relação ao que pode manifestar.

Heterogênea e ainda assumindo contornos, busca-se compreender essa nova fase da literatura brasileira, que é recente e traz uma nova roupagem para a arte literária. Karl Erik Schøllhammer, em seu livro intitulado *Ficção brasileira contemporânea* (2009), discute tal designação na tentativa de capturar o que acontece de novo nessa perspectiva da literatura.

Assim, o autor já nos alerta para o fato de que ali se buscará “enxergar as continuidades e, principalmente, as rupturas produzidas pelos escritores contemporâneos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 21). A partir da indicação, é possível identificar que o adjetivo “contemporâneo” e suas derivações evidenciam a série de transformações, ou conforme as palavras de Leyla Perrone-Moisés (2016), as “mutações” pelas quais passou/passa a literatura. Consoante o primeiro autor nos indica, essa escrita literária, ao mesmo tempo em que confere continuidade àquela já consagrada, se caracteriza principalmente por uma ruptura com os modelos tradicionais (SCHØLLHAMMER, 2009).

Essa quebra corresponde, principalmente, à influência da subjetividade dos sujeitos que escrevem, que acabam por transbordar os limites já experimentados antes e que estão associados também às novas formas de leitura que se faz do texto e do mundo. O ser humano já não é mais o mesmo, pois, enquanto ser social, encontra-se em meio a uma sociedade que evoluiu e às transformações que acontecem nela. Outro fato que colabora para uma maior legitimidade da leitura que se faz das produções contemporâneas reside na questão da experiência. A legitimidade referida aqui diz respeito à proximidade que tais obras estabelecem com a vida cotidiana, tomando como ponto de partida o fato de que aquele que recria e transforma em uma nova realidade aquilo que está à sua volta, é capaz de dar poder às palavras que escreve.

Contudo, atendo-nos a uma definição de literatura contemporânea levando em conta o marco temporal de produção, poderíamos defini-la (entre outras tantas formas possíveis), como sendo o conjunto da produção artístico-literária produzida entre as últimas décadas do século XX e início do século XXI. Assim, não é exagero afirmar que existe um vasto conjunto de produções que representam o contexto contemporâneo da literatura, especialmente se considerada a enorme influência das mídias digitais e da internet, o que tem afetado a tradição do romance. No Brasil, assim como em muitas partes do mundo, a literatura ainda resiste e se perpetua através da

renovação artística da palavra, que vem cada vez mais assumindo novos contornos, se transformando conforme as inovações sociais e o tempo.

As possibilidades que o romance pode apresentar, assim como as modificações pelas quais ele pode passar, são indefiníveis, uma vez que o objeto não se esgota em suas perspectivas, consistindo em horizontes que se ampliam e que se revelam sempre inacabados. Dessa maneira, acompanhando a própria evolução do mundo, o romance confere visibilidade à diversidade de manifestações da vida social, desde os seus primórdios. Mikhail Bakhtin, teórico do romance, assinala que:

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa a futura evolução da literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 1988, p. 400).

Partindo do ponto de vista de Bakhtin (1988), o romance, com suas evidentes evoluções, esteve e ainda está intimamente ligado à vida e ao contexto em que se insere. O escritor, assim, e sempre de maneira bastante peculiar, capta a essência daquilo que deseja comunicar, do mundo que busca criar e entregar ao leitor. A literatura é fonte que não se esgota, e dela bebe também o presente século, respeitando a essência do romance que marcou a vida burguesa e que hoje atualiza as produções a partir das novas condições de existência. Walter Benjamin, assim aponta que:

a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo (BENJAMIN, 1994, p. 54).

A existência humana é condição essencial para a matéria prima do romance, que cada vez mais se aproxima das experiências individuais dos sujeitos. A atitude psicológica assumida pelo romance tem mergulhado cada vez mais nos problemas que emergem da condição individual do ser, especialmente pela influência da vida social, que a cada dia tem se tornado mais conflituosa e angustiante. Como reflexo

desses fatores, a escrita contemporânea está mergulhada em meio à desconfiguração do homem e dos vínculos que ele mantém com o outro, bem como com a fragmentação do tempo/espço em que as relações acontecem.

A linearidade das narrativas não é um fator a ser buscado ou tomado como referência em relação à atribuição de sentido ou qualidade do romance. Característica e com maior prevalência em textos da contemporaneidade, a apresentação de personagens problemáticas, o dia a dia caótico, o nonsense, a quebra de expectativa do leitor, entre outros, são aspectos que atualizam as composições que, até certo ponto, sempre tiveram algum tipo de resquício da vida externa.

Também é importante destacar o papel do narrador e o seu lugar enquanto sujeito que percepção os diferentes níveis do real, impregnado de suas particularidades. Muitos escritores quando empunham a caneta para escrever suas ficções, debruçam-se em nos mostrar outras faces do mundo ou em revelar-nos outras perspectivas sobre ele. É o que encontramos, por exemplo, na escrita de autores como Lygia Fagundes Telles, em *As meninas* (1973) e de Jorge Amado, em *Capitães de Areia* (1937). Tais obras criam ou apresentam ao leitor um mundo que, por vezes, passa despercebido ou é desconhecido por muitos e que, no entanto, em várias vertentes pode ser explorado.

Na literatura, especialmente nos textos produzidos nas últimas décadas, muitos narradores entregam histórias que nos deixam inquietos e que revelam os lugares mais repugnantes em que o ser humano pode viver e/ou chegar, assim como retratam os medos e as ansiedades dos sujeitos diante do presente e do que o futuro pode reservar. Um caso bem representativo é o romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, que faz um mergulho profundo na miséria humana, explorando o outro em situações de calamidade, tal como a seca. A fragilidade do ser humano é evidenciada na medida em que o homem é colocado diante do espelho que desvenda sua cruel existência.

Se antes a construção do romance estabelecia uma distância fixa entre o texto e o leitor (observando aqui as considerações feitas por Adorno (2003) sobre a posição do narrador do romance contemporâneo), na produção contemporânea essa configuração é reestruturada. Agora o leitor não mais apenas é induzido pelos caminhos sugeridos pelo autor, mas assume uma postura mais ativa diante do texto, no sentido de que o romance atual (em sua forma e conteúdo) traz inquietações que

promovem o deslocamento do leitor, bem como do narrador – que não somente relata os fatos – para uma posição em que a ordem não é a singularidade da significação, mas, pelo contrário, é a pluralidade de significados e de lugares de onde se pode descortinar a realidade. Assim, o romance contemporâneo, em muitos pontos, constrói sua identidade sob o ângulo da representação do mundo fragmentado, induzindo os caminhos a que o leitor deve tomar.

As estruturas narrativas se renovam na literatura contemporânea. Elas abrem espaço para novas possibilidades de construção e de desconstrução de formas que guiam o leitor. A leitura literária no contexto atual é tão diversa quanto complexa, valorizando variadas perspectivas sobre o real, impregnada de ficção e especialmente porque é capaz de estabelecer relações dialógicas entre texto e leitor. As experiências que o sujeito leitor possui são bastante próximas da vida e, por isso, favorecem a compreensão e a relação com a leitura. A escrita literária contemporânea é permeada de invisibilidades, de mudanças de perspectivas, de muitos olhares, assim, a primeira reação do leitor diante do texto nunca será definitiva, pois sua percepção pode ser atualizada na medida em que novas leituras acontecem.

Para Iser (1996), a literatura tem que ser uma estrutura comunicativa, no sentido de que o leitor precisa vivenciar uma experiência estética que o proporcione identificação com a realidade que o permeia, bem como possibilidades de intervenção sobre o lugar em que se encontra. A escrita literária contemporânea, nesse contexto, aproxima os leitores de seus respectivos lugares, a pluralidade de falas garante uma maior proximidade e legitimidade em relação ao conteúdo narrado, despertando o interesse por explorar as possibilidades de construção de novas realidades instauradas a partir do olhar que a escrita fornece.

1.1 O contemporâneo e sua face intempestiva: diálogos com Agamben

A noção que permeia a compreensão do que é contemporâneo é de certa forma muito vasta e pode ser explorada através de múltiplas perspectivas. Para tanto, chamamos atenção, aqui, para o fato de que tal conceito não se aplica somente ao campo da literatura. Ser contemporâneo é uma condição inerente ao tempo e relação que as pessoas e os acontecimentos estabelecem com ele. Dessa forma, alguns pensadores se propõem/propuseram a discutir o que vem a ser a denominação “contemporâneo” e quais implicações essa condição instala nas produções artísticas

e culturais de um povo. Giorgio Agamben, em seu famoso ensaio *O que é contemporâneo*, que faz referência ao texto original apresentado pelo autor na aula inaugural do curso de filosofia teórica, da faculdade de Veneza e publicado no livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009), nos convoca a pensar sobre o conceito.

Sob essa perspectiva, as questões que colocaremos aqui dialogam diretamente e com referências àquelas apresentadas pelo filósofo. Na tentativa de explicitar a noção sobre o que é o contemporâneo, o pensador, ao longo de sua fala, coloca uma série de comparações e instiga o ouvinte a pensar sobre, a partir da questão temporal. Enfaticamente, o mesmo afirma que a contemporaneidade é “uma singular relação com o próprio tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Assim, o enfoque de sua abordagem está relacionado com o tempo, sendo ele condição necessária para a tentativa de compreensão do fenômeno. No seio de sua busca por respostas para a questão, o autor traz à luz a percepção de Barthes sobre o contemporâneo, que o coloca como o intempestivo.

O intempestivo tem relações com aquilo que se antecipa, que acontece, provavelmente, em tempo inapropriado ou imprevisto. Sobre essa condição é que se seguem as considerações do ensaísta que preconiza que a relação com o tempo não implica na coincidência do Ser com a época em que ele se situa. “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões” (AGAMBEN, 2009, p. 58). Nesse sentido, a ideia de anacronismo entra em jogo (também sugerida pelo autor), se considerada essa relação entre sujeito e tempo.

Existe, aí, uma presentificação e, ao mesmo tempo, um deslocamento temporal que não implica num viver em outro tempo para ser contemporâneo. O presente é condição inegável e não temos como fugir dele. Por outro lado, num nível mais transcendental, Agamben (2009) coloca que mesmo vivendo em um determinado tempo, não somos necessariamente presos a ele e, assim, “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O distanciamento a que ele se refere não é aquele em que o indivíduo precisa se locomover fisicamente. É, por outro lado, a capacidade de enxergar além, de sentir-

se inadaptado completamente ao contexto em que se encontra inserido enquanto ser social, sendo capaz de questionar a própria estruturação dos diversos dispositivos sociais, compreendendo como eles se organizam ao longo da história.

O papel do pensamento na cultura contemporânea é uma das questões suscitadas na discussão, uma vez que Agamben (2009) problematiza as fronteiras entre passado, presente e futuro, na perspectiva de caracterizar o ser contemporâneo e como isso está relacionado com a percepção que temos sobre o tempo, associado ao fato de que ser contemporâneo é uma condição inerente ao pensamento evoluído, que percebe a luz em meio à escuridão, metáfora utilizada pelo autor: “Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). No ensaio a que nos referimos aqui, o filósofo faz uma clara referência à ideia de contemporaneidade dos textos escritos ao longo da história, com ênfase para os literários, colocando a necessidade de compreensão em torno do conceito, como forma de sermos contemporâneos aos textos dos mais diversos tempos.

Em alusão à habilidade de manter-se em seu tempo e enxergar a escuridão em meio às luzes que ofuscam a vista, o autor coloca a figura do poeta como aquele que é capaz, através de sua escrita, de costurar as vértebras dos séculos. Essa comparação funciona como uma referência à superioridade do poeta em relação aos demais homens, já que ele não se deixa cegar pelas luzes de seu tempo, contemplando de perto as fraturas expostas pela escuridão. Nesse sentido, todo tempo é obscuro e a capacidade de perceber a escuridão é o que caracteriza o contemporâneo. É contemporâneo aquele que “é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Nesse sentido, essa sensibilidade de enxergar além exige um esforço que coloca o sujeito numa posição de atividade, rejeitando a ideia de inércia nesse processo. É preciso sobrepor a visão luminosa e fazer das trevas algo que lhe concerne, instigando-a e tomando-a como um lugar de compromisso, de onde pode encontrar possibilidades de unir, de realizar “um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Diante de tais percepções, através do que Agamben (2009) nos propõe, podemos estabelecer uma relação de contemporaneidade em obras que tratam de questões que se localizam em um marco temporal que coincide com o do escritor/leitor

ou que não se encaixe perfeitamente com eles. Aqui, parte-se do pressuposto de que a narrativa contemporânea é aquela que, apesar de localizar os problemas de seu tempo, também abre questões para se repensar o passado e pensar o futuro, sendo capaz de situar o leitor para além do marco temporal que explora.

Os romances contemporâneos, por exemplo, apesar de terem sua origem no romance épico, já se configuram como uma espécie de nova narrativa, uma vez que seus elementos estão atualizados, salvo não só a fissura que os separa, mas também a forma de pensar sobre os temas que permeiam tais produções e que perpassam o tempo. Os sujeitos e o objeto artístico não são mais os mesmos. Isso é perceptível quando analisamos o fato de que a escrita literária nem sempre foi engajada, mas, atualmente, observamos que as narrativas mantêm uma certa sincronia que revela o compromisso com a realidade que representam.

O realismo é um traço marcante na literatura brasileira contemporânea, uma vez que tais produções se encontram cada vez mais envolvidas com a realidade social do contexto de quem escreve no país. Para Schøllhammer (2009, p. 11), a demanda por essa representação do real através do texto literário “não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva”.

Dessa forma, a ideia de contemporâneo não está apenas relacionada com o tempo atual, mas com a possibilidade de reconhecer diferentes questões históricas. Muitos escritores contemporâneos, por exemplo, ainda tratam de temas que já foram abordados antes, contudo, sob novas formas e perspectivas. Outros preferem enveredar mais especificamente pelos caminhos que toma a sociedade atual, que, acima de tudo, mantém raízes em pontos do passado.

Assim, Schøllhammer (2009, p. 9-10) diz que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica”. Bem mais que representar a sociedade atual, o adjetivo contemporâneo, que caracteriza uma nova fase da literatura, tem a ver com a capacidade de enxergar o escuro de nosso tempo.

Para tanto, é preciso ter um espírito atento, menos admirador e mais desconfiado em relação à atualidade. A literatura contemporânea, nesse sentido, não é apenas um reflexo do mundo atual, mas é, acima de tudo, um olhar diferenciado que

capta múltiplas realidades que estariam encobertas pelo escuro do tempo. O escritor contemporâneo é aquele que lida com o presente através de um distanciamento de seu próprio tempo, que o faz enxergar além das trevas.

Retornando ao conceito do que é contemporâneo, é importante notar que Giorgio Agamben (2009) nos dá direcionamentos para compreender tal fenômeno, mas não o define, nem o limita. Nesse sentido, não é possível chegar a uma definição fechada sobre a contemporaneidade, é pertinente, pois, compreendê-la como uma condição que permeia a atualidade e envolve diferentes processos, sejam eles políticos, econômicos, artísticos, culturais e etc.

1.2 O Realismo no romance contemporâneo

O Realismo foi uma estética literária que surgiu na Europa por volta do final do século XIX, e mesmo com uma série de reformulações nos pressupostos que o identificam, ainda permanece de pé através de novas formas. O termo realismo, identificado enquanto característica do literário, carrega muito mais a premissa de uma postura ou ideologia que se pretende apresentar através da arte, em comparação com a ideia de representação fiel da realidade. Tendo em vista tal concepção, é possível afirmar que, sendo uma postura, o realismo é histórico e por isso também não se restringe a uma determinada época.

A narrativa realista, por outro lado, nasce do ideal da objetividade, centrada na tentativa de representação verossímil do real. No entanto, tal ideal se tornara, de certa maneira, fruto de contradições, uma vez que a busca por tal objetividade não comporta o perfil subjetivo próprio do fazer literário. Assim sendo, se formou um ceticismo em torno da ilusão objetiva no trato aos temas. De fato, o realismo na literatura é ao mesmo tempo verossímil e falso, como afirma Vera Lúcia Follain Figueiredo (2012). Para tanto, o novo realismo assume posturas com diversas possibilidades de expressão, o que em grande parte tem a ver com as rupturas efetivadas pelos ideais modernistas, conforme destaca Mendes (2015).

Entre essas novas posturas, por exemplo, uma vertente do realismo bastante valorizada é a proximidade do narrador com os fatos narrados, o que acaba conferindo uma credibilidade maior aos fatos e também termina por aproximar o leitor da narrativa. Para Figueiredo (2012, p. 124), o realismo predominante hoje valoriza “o envolvimento do narrador com o fato narrado, isto é, a falta de distanciamento e a

intimidade da abordagem, tomadas como prova de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou expectador aproximar-se das verdades particulares, parciais”.

Na ficção contemporânea percebe-se frequentemente construções que fogem aos antigos padrões eurocêntricos clássicos, podendo-se citar obras como: *Se um viajando numa noite de inverno* (1999), de Ítalo Calvino e *O natimorto* (2009), de Lourenço Mutarelli, entre outras, que inovam nas técnicas de composição da narrativa. Hoje existe um espaço bastante diversificado ocupado por sujeitos variados, que falam de lugares distintos, aproximando a escrita das vivências. Não apenas os indivíduos são múltiplos, os lugares também. A abertura a essa variedade de falas fez com que o romance contemporâneo, ao invés de adotar uma postura impessoal, através da utilização da terceira pessoa, optasse pela primeira, visando uma intimidade maior de quem fala com o conteúdo narrado e com a forma de narração.

Segundo Figueiredo (2012, p. 122):

A prevalência da primeira pessoa na ficção caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho.

A partir dessa perspectiva, esse novo realismo não assume um caráter objetivo, a busca pela fidelidade dos fatos não é mais o ponto chave e nem se justifica como um fim. Beatriz Jaguaribe (2010, p. 8) aponta que a narrativa subjetiva em primeira pessoa visa “intensificar a verossimilhança e o apelo empático”, sendo que, dessa forma, o leitor é aproximado da leitura a ponto de se envolver com a história do outro, especialmente porque ela não é distante da realidade ou das realidades que ele vivencia. A identificação é um dos pontos principais para o estabelecimento de uma relação dialógica entre a narrativa e o sujeito leitor, que atribui significados mais íntimos à experiência estética que a leitura o proporciona.

Retomando a questão da credibilidade dos fatos, se é que podemos falar em credibilidade, ela explica-se muito mais pela legitimidade do lugar de onde se fala e não pela objetividade absoluta. Esse novo espaço no literário que vem dando lugar e visibilidade às classes periféricas e tipos marginalizados tem sido responsável pela visibilidade do suburbano em meio aos tipos sociais já consagrados e privilegiados. Obras como *O sol na cabeça* (2009), de Geovani Martins, *Manual prático do ódio*

(2003), de Ferrez, entre inúmeras outras, vêm consolidando a literatura contemporânea como um importante instrumento de representação social.

Dessa forma, não só a autoria ganha visibilidade, mas também são notados os leitores que são representados por eles e incluídos em uma tradição que era celetista e excludente. Através da leitura, o público em geral é capaz de atribuir significado às mais variadas experiências e condições de vida humana. O efeito estético resultante de cada leitura é capaz de influenciar ou modificar as visões de mundo socialmente construídas pelos sujeitos, inclusive em prol da desmistificação de preconceitos já enraizados na sociedade.

Sobre a representação da realidade que o texto literário propõe, cabe ainda ao leitor, parte integrante do texto, “abandonar ou reajustar suas representações”, conforme aponta Iser (1996, p. 104). Isso deve acontecer porque o texto explora e incita uma diversidade de representações que não necessariamente são aquelas já pertencentes aos leitores. Dessa forma, se o leitor está aberto ao texto, ele poderá sempre experimentar novos horizontes que estão para além das representações já formadas. De tal modo, os textos possuem estruturas responsáveis por conduzir ou fazer surgir novos horizontes dentro da comunicação estabelecida com o leitor. Ainda considerando o caráter ficcional do literário, o elo entre as partes envolvidas na leitura estabelece uma relação que não põe em xeque a relevância do conteúdo narrado.

A categoria de ficção vem sendo impregnada cada vez mais pelo realismo, demonstrando a linha tênue entre o ficcional e o real. Para Figueiredo (2012, p. 130), a ficção “situa-se, paradoxalmente, num lugar incômodo: parece estar em toda parte, ‘contaminando’ as instâncias do real, mas, por isso mesmo, vem sendo colocada sob suspeita”. Sob esse aspecto, a evidência do realismo no século XXI parece empenhar-se em restituir as diversas experiências que nos fazem reconhecer as múltiplas possibilidades de ser e estar no mundo, refletidos em nós mesmos e no outro.

Conforme destaca Schøllhammer (2012, p. 124):

é certo que o “novo realismo” se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística como sua força transformadora.

A literatura enquanto arte, através da palavra, apresenta-se potencialmente capaz de intervir na realidade em que é concebida. O realismo, entretanto, assume

diversas facetas na contemporaneidade, o que não quer dizer, necessariamente, que ele sempre estará em prol de uma escrita engajada. No caso do romance *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, o autor escreve uma obra de ficção que se deixa permear pela vida cotidiana e pelos eventos que caracterizam a sociedade moderna, enveredando, assim, entre o fictício e o real a que o realismo se propõe a representar na literatura.

A narrativa provoca inquietações que nos deslocam ao longo do enredo, levando-nos dos espaços mais aconchegantes até as mazelas da sociedade contemporânea, numa frequência de repetição que remete à rotina frequentemente associada ao fracasso do ser. Revelam-se ali ambientes propícios ao desenvolvimento de transtornos psicológicos, a violência urbana, o abandono e a solidão, o problema dos vícios, questões que durante muito tempo foram negligenciadas pela literatura, por representarem o feio e o deselegante, como se não fizessem parte da realidade social. Sobre a ficção contemporânea brasileira, Holanda (1991 apud SCHØLLHAMMER, 2012, p. 22) diz que “a principal tendência da literatura das últimas décadas do século XX podia ser vista no modo como esta se apropriava do cenário urbano e, especialmente, das grandes cidades”.

Nesse sentido, o desenvolvimento urbano e suas consequências foi e continua sendo um aspecto relevante nas produções literárias do final dos anos 90 até aqui. Associado à espetacularização da vida cotidiana trazida pela expansão da tecnologia, esse cenário contribuiu, cada vez mais, para a ficcionalização da realidade que se estabelece no meio social e que marca profundamente, de maneira diferente de antes, a existência e a experiência individual e coletiva do ser no mundo. Nesse contexto, sobre o panorama sociocultural brasileiro, Antônio Candido identifica que:

Nos nossos dias aparecem outros traços para dar certa fisionomia comum, como, por exemplo, a urbanização acelerada e desumana, devida a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica. [...] No âmbito cultural, ocorre em todos os nossos países a influência avassaladora dos Estados Unidos, desde a poesia de revolta e à técnica do romance, até os inculcamentos da televisão, que dissemina o espetáculo de uma violência ficcional, correspondente à violência real, não apenas na Metrópole, mas de todos nós, seus satélites (CANDIDO, 1989, p. 201).

Para tanto, ocorre que os novos realismos na literatura sugerem a escolha de escritores em retratar a realidade social dentro de suas obras e, de alguma maneira, promover mudanças no mundo em que suas produções são concebidas. Apesar da abordagem, na maioria das vezes fragmentada, os diversos tipos sociais (especialmente aqueles marginalizados) passam a caracterizar o espaço que identifica o romance contemporâneo brasileiro. Percebemos a literatura, assim, não como ambição de tornar o real parte da ficção ou que a escrita literária possua intenção de tornar seu universo real, mas como instrumento que sugere grande poder de reflexão e de transformação social.

Schøllhammer (2012) discute, por exemplo, o conceito de *realismo performático*, que é uma espécie de realismo representativo que tem relações, até certo ponto, com a mimesis aristotélica. Assim, sobre a representação na literatura, a expressão “efeitos de realidade”, referida pelo autor, é útil para entender a construção dessa escrita performática, uma vez que ela não apenas reproduz o real. A composição das imagens e dos efeitos que se farão presentes na ficção são reflexos, dentro dessa perspectiva, dos atos que realizam uma ação inspirada na realidade. Dessa maneira, tal escrita configura uma das características marcantes da literatura contemporânea brasileira.

É preciso encarar o potencial da linguagem quanto ao seu poder de representação, e assim, compreender a escrita literária como expressão das diferentes percepções e necessidades dos indivíduos, que atuam como criadores de novas formas de ser e viver no mundo. Para tanto, é importante também entender que uma obra literária não se caracteriza propriamente pelo contexto social da realidade a que pretende representar. Sua essência está além dessa compreensão, a forma como a linguagem diz é o que revela a especificidade do literário. A este respeito, Antônio Cândido em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, diz que:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários [...]. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. [...] Com efeito ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão da obra não prescinde a consideração dos elementos inicialmente não-literários. O texto não os anula, ao transfigurá-los e, sendo um resultado, só pode ganhar pelo conhecimento da realidade que serviu de base à sua realidade própria. Por isso, se o

entendimento dos fatores é desnecessário para a emoção estética, sem o seu estudo não há crítica (CANDIDO, 1975, p. 34).

Bebendo na fonte de Cândido, que aponta a realidade autônoma criada pela escrita literária, é importante perceber que apesar da representação ser característica da literatura, ainda assim ela não é fator decisivo para caracterizar o literário. Por outro lado, a tendência é representar, através de novos realismos, o tempo, o espaço e as pessoas que se encontram no marco temporal de produção das obras das últimas décadas. Uma obra se permite, em verdade, a criar uma nova realidade independente daquela em que fora concebida. Certamente haverá muitas influências extra-literárias que contribuirão para os contornos que ganhará a ficção, mas, ainda assim, é um universo diferente e autônomo, logo, não é validado pela realidade física. Se assim fosse pensado, a literatura seria meramente reduzida ao simulacro.

A fase atual em que se encontra a arte literária parece revelar um novo encantamento diante das condições de vida e de consumo, o que possivelmente pode ser reflexo da resistência quanto ao conteúdo dos romances tradicionais e das grandes narrativas, que longe de desaparecerem, possibilitaram transformações no gênero que hodiernamente é ainda mais plural, se renova e ganha cada vez mais espaço entre as escolhas de leitura dos que apreciam e estão abertos a novas experiências estéticas. A estrutura de tais textos parece cada vez mais envolta em torno de conteúdos indizíveis e/ou repleto de múltiplas expectativas em relação à condução da narrativa. Os textos são pensados a partir dos vazios intencionais deixados pelo escritor, tendo em vista a necessidade de que o público amplie e complemente as possibilidades de leitura possíveis.

1.3 Aspectos do contemporâneo em *A arte de produzir efeito sem causa*

A escrita literária contemporânea é amplamente vasta e diversificada, trazendo consigo inovações na forma como sua leitura se realiza, bem como um maior potencial de interação entre texto e leitor. Para tanto, enquanto literatura contemporânea brasileira, o romance de Lourenço Mutarelli apresenta diversos aspectos que são indispensáveis para se pensar e compreender a relação existente entre o leitor, a leitura e a literatura produzida a partir da segunda metade do século XX até os dias atuais. Em consonância com o papel atribuído à ficção na contemporaneidade, conforme Maria Lúcia Outeiro Fernandes (2001) aponta, essa

literatura de que falamos põe em discussão as fronteiras entre o texto e o real, e sua função:

[...] não é revelar para o leitor o sentido profundo de sua vida ou de seu universo, mas demonstrar-lhe o modo e o meio pelos quais ele também constrói seus mundos, já que a própria vida só adquire sentido quando transformada em linguagem. Portanto, não se trata simplesmente de negar a representação realista, como fez o modernismo. Mas sim de problematizar as fronteiras entre o texto e o verdadeiro real (FERNANDES, 2001, p. 110).

Nesse sentido, a literatura cumpre papel de produzir universos que se tornam complementos do próprio mundo real, autônomos e intencionais. Portanto, é reconhecível a importância da ficção, uma vez que “se a ficção for classificada só mediante critérios que definem o que é real, então seria impossível tornar a realidade representável por meio da ficção” (ISER, 1996, p. 125). Interagir com a ficção contemporânea é indispensável para que possamos explorá-la e, em decorrência disso, nos debruçamos sobre a obra de Mutarelli, que, por sinal, é um prato cheio que convida o leitor a degustá-la.

A arte de produzir efeito sem causa é um romance publicado pela editora Companhia das Letras. Narrada em terceira pessoa, a obra é dividida em duas partes intituladas de Livro 1 - Efeito e Livro 2 - Nonsense, contando com um total de doze capítulos, sendo que cada um deles é introduzido por uma gravura de autoria do próprio escritor. Na obra, Mutarelli retrata a sociedade moderna e conturbada, marcada pela rotina exaustiva, pelas relações sociais desgastadas e pela crise do sujeito. Ambientada no clima de uma megalópole, não seria apenas coincidência a preferência do escritor por construir assim a sua narrativa. Portanto, percebe-se traços realistas e sociais que permeiam a literatura do escritor, notadamente não apenas no referido romance.

Imersa no contexto de uma sociedade atual, a narrativa conta a história de Júnior, um homem que aparentemente tem uma vida normal ao lado da esposa e do filho, até o momento em que descobre a infidelidade da esposa, que o trai com o filho de seu melhor amigo. A partir daí a vida de Júnior começa a tomar caminhos inesperados, iniciando pelo fato de ter que abandonar o lar e ir viver de favor na casa de seu pai, um senhor que mora sozinho, mas que aluga um quarto de sua casa para uma inquilina que se torna a figura pela qual o protagonista manterá um certo afeto.

Restando-lhe apenas a companhia e o apoio de seu progenitor, Júnior mergulha numa crise existencial, até ser tomado pelo desespero e fazer de seus dias uma circular de bebedeiras e de vagos passeios pelas ruas. O personagem principal começa a receber pacotes anônimos pelos correios, com encomendas que levantam uma série de enigmas que precisam ser decifrados por ele, que, sem sucesso, mergulha cada vez mais no desespero, rumo à loucura. Durante a narrativa, todos os fatos corroboram para culminar na desintegração do eu e na fragmentação do personagem central.

O texto, no entanto, é repleto de vazios, carente de muitas informações, o que convida o leitor a preencher os espaços com elementos fornecidos pelo próprio texto e pela experiência com a leitura desse. Portanto, e de acordo com Vincent Jouve (2004, p. 62), “o texto, estruturalmente incompleto, não pode abrir mão da contribuição do leitor”. Pensar a literatura contemporânea é vislumbrar o potencial da arte literária, as múltiplas possibilidades de leitura de uma mesma obra, e isso acontece especialmente porque essa escrita é complexa e busca, através da experiência, envolver os leitores com o universo ficcional a ponto de que eles possam ir além das palavras e sentir o prazer estético que a leitura proporciona.

Sobre a estrutura dos textos, Iser (1996, p. 162) nos afirma que “no romance moderno, o quadro da interação entre texto e leitor revela outra variante. A princípio, o número de lugares vazios aumenta mais uma vez”. Partindo dessa perspectiva, entende-se que tais aspectos do romance moderno tiveram ainda mais impulso na literatura contemporânea. Os vazios geram expectativas que se projetam para os horizontes do texto, envolvendo o leitor na rede de diálogos que o texto tece, em seus diferentes momentos. As expectativas que projetamos durante a leitura se modificam constantemente e nos fornecem o necessário para que possamos interpretar o texto como um todo. Ainda sobre os vazios textuais, Edson Ribeiro da Silva pondera que:

O preenchimento de lugares-vazios é um exercício que possibilita ao leitor o prazer estético. A possibilidade de formação de imagens a partir dos dados da sua consciência transforma a economia do texto em recurso e não mais em falha. Preencher espaços-vazios dá ao leitor de romances policiais, por exemplo, a possibilidade de formular as suas hipóteses (SILVA, 2017, p. 149).

Entre os vários aspectos que constituem o romance de Mutarelli, o caos do mundo contemporâneo é perceptivelmente representado através de aspectos da

linguagem, que fogem do lugar comum ao introduzirem novos elementos à sequência de narração, como por exemplo imagens e números aleatórios que aparentemente não cumprem nenhuma função, a não ser sugerir a desordem que começa a construir o cotidiano e a vida do personagem principal. Aliado ao fato de que Júnior trabalhava em uma loja de autopeças, a sequência textual da narrativa segue interpolada pelo que parecem ser lembranças do ambiente de trabalho no qual se viu por muito tempo imerso.

Em passagens como: “0261210030. Sensor de rotação. O apartamento é pequeno. Um amplo, mas nem tanto, quarto com opção para dois (MUTARELLI, 2008, p.15)”, em que o narrador descreve o apartamento do pai de Júnior, a descrição é momentaneamente quebrada por uma sequência numérica que linguística e semanticamente não condizem com a sequência em que se insere, e assim como no trecho, vários outros se seguem com interrupções pela presença dos números e de nomes aleatórios de peças de carro.

O próprio narrador parece se desnortear através da introdução desses elementos na sequência narrativa, chamando a atenção para o fato de que Júnior, o personagem que acaba por mergulhar em um distúrbio psicológico, não é quem narra sua história. Assim, o narrador em terceira pessoa mostra-se familiar, mantendo certa proximidade com a vida de Júnior. A relação entre o narrado e a realidade social vivenciada atualmente parece ser descortinada pelo narrador, portanto, o romance constrói sua narrativa expondo o mundo fragmentado, assim como ele é, sem enganar o leitor, caracterizando a construção e a posição do narrador no romance contemporâneo, conforme situa Adorno (2003).

Não cabe mais ao narrador contemporâneo apenas a função de relatar acontecimentos, especialmente em uma ordem sequencial e lógica, como se observa em suas formas mais tradicionais. O narrador de *A arte de produzir efeito sem causa* extrapola esse nível, ele é capaz de dar veracidade e ao mesmo tempo permitir ao leitor que ele experiencie o estado psicológico e os abalos que fazem parte da vida de Júnior. De certa forma, ele também nos faz sentir desintegrados, à medida que sentimos familiarização com o universo que narra. Contudo, por mais que concebida por um autor e contada a partir da visão do narrador, a narrativa só tem vida pelo efetivo trabalho de quem lê, e

(...) o papel do leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. Quanto à estrutura do texto, é de supor que cada texto literário representa uma perspectiva do mundo criada por seu autor. O texto, enquanto tal, não apresenta uma mera cópia do mundo dado, mas constitui um mundo do material que lhe é dado (ISER, 1996, p. 73)

Retornando a Adorno (2003, p. 56), o teórico aponta que o romance precisa “se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato”, a descrição não mais basta ao narrador, pois algumas experiências são incapazes de serem narradas. “O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite” (ADORNO, 2003, p. 56). A impossibilidade de narrar, mesmo que o formato do romance exija a narração, demonstra a necessidade de que as obras contemporâneas se reinventem e o narrador fuja do lugar comum de mero observador, do distanciamento em relação ao conteúdo que se faz real diante do ato da leitura. Nesse sentido, o romance de Mutarelli apresenta um narrador que se encontra imerso no universo da narrativa.

Os espaços onde a narração se ambienta também são bastante representativos do mundo contemporâneo. A maior parte dos eventos se passa no apartamento do pai de Júnior, que, já se encaminhando para a terceira idade, leva uma vida simples. O pai de Júnior ainda aluga um quarto de sua casa para a estudante Bruna, que passa seus dias atarefada com os afazeres da faculdade de artes. Os dois só se veem à noite, quando se reúnem para pedir algo para comer. Geralmente pizza ou alimentos práticos para o consumo, fáceis de esquentar ao micro-ondas. Júnior passa a compartilhar do mesmo ambiente a partir do momento que busca abrigo na casa do pai. Seus dias, em meio à cidade grande, não são nada agitados, a não ser pelas tramas que se passam em sua cabeça. Do apartamento para a rua, das ruas para os bares. Assim resume-se seu dia a dia.

Nesses moldes, é impossível não reconhecer as características do mundo conturbado, inconstante e de relações efêmeras que também se fazem representadas na narrativa de Mutarelli. Para Vilela, Fanini e Lopes (2017, p. 70):

enquadrar o romance em estruturas preestabelecidas constitui-se em uma impossibilidade, uma vez que suas formas e fronteiras nunca se fixam, mas são forjadas pelo sujeito dialógico, cultural e historicamente situado, e representam o processo da vida humana, com seus labirintos de possibilidades, seu hibridismo e sua ambiguidade inerente.

Talvez a maior ironia que nos é apresentada pelo romance seja o fato de que apenas um acontecimento corriqueiro, que comumente se faz presente em nosso cotidiano tenha gerado todo o desgaste emocional e o fim da vida de Júnior. Ao descobrir a traição da esposa, ele se desilude completamente, a ponto de não mais encontrar sentido algum em continuar a viver. Observa-se que apesar de pouco citada, a esposa desempenha o papel de um gatilho para o desenrolar dos fatos que se sucedem aos dias do personagem principal. Apesar de enquanto leitores estarmos acostumados a presenciar ou vivenciar a situação em nossa realidade, a narrativa nos apresenta o fato de tal forma que somos levados a refletir sobre as ações e escolhas que fazemos, a tomarmos consciência de como os efeitos de tal acontecimento afetam profundamente a vida de Júnior.

Sob essa perspectiva, Bakhtin (2010, p. 30) afirma que “A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativa”. Relacionada ao contexto de sua produção, ela recria um mundo que reflete o momento contemporâneo em que se situa a realidade física em que fora concebida. A narração carrega as marcas de um presente que está relacionado a fatores históricos que aqui culminam. Cansado de tantas decepções e das diversas barreiras impostas pelo tempo, Júnior traz consigo as marcas da desilusão que o fazem alheio aos próprios rumos de sua vida. Na verdade, ela não tem mais nenhum sentido, ele se entrega, como um fantoche, ao nada, ao acaso, à própria sorte.

Essa, por sua vez, é uma característica da prosa pós-moderna, conforme aponta Schøllhammer (2009), na qual o indivíduo é, por muitas vezes, visto e retratado como fantoche, implicado em acontecimentos que vão além de seu controle. Para além de suas escolhas estão os fatos que implicam na fragmentação do sujeito Júnior. A série de mensagens misteriosas que começa a receber pelos correios acarreta em uma obsessão impulsiva por encontrar, provavelmente, uma âncora que o faça se agarrar à vida, como uma espécie de possível tábua de salvação. Contudo, já instável emocionalmente o suficiente para lidar com a situação, Júnior acaba desenvolvendo um distúrbio neurológico que afeta a linguagem. Sua capacidade de comunicação começa a ser afetada a ponto de que as ideias que expõe não sejam entendidas pelo interlocutor.

Afasia, esse é o distúrbio que o personagem desenvolve em função da angústia interna em que se encontra. Para tanto, os sinais da perturbação são perfeitamente transcritos pela linguagem que veicula o conteúdo do romance, sendo que aí, em certos momentos, Júnior toma o controle da situação e narra seu próprio estado. O narrador é quem apresenta ao leitor o porquê do estado de confusão de Júnior, explicando como causa a afasia. “Existem várias formas de afasia. A afasia é a surdez e cegueira às palavras” (MUTARELLI, 2008, p. 156).

Ele chega a se esquecer do nome de objetos simples, com os quais convive no dia a dia. A situação é exemplarmente colocada pelo narrador: “esforça-se em lembrar o nome daquilo que está em suas mãos. Prato. Talvez não seja esse o nome. Ele sabe que não é esse o nome, mas não consegue lembrar a palavra que o representa” (MUTARELLI, 2008, p. 160). É angustiante e inquietante ao leitor a sensação que a situação narrada provoca. Perder o controle sobre essas faculdades é desesperador, com a perda delas também se perde pouco a pouco o sujeito. Os esquemas que trama em sua cabeça, para buscar a resolução do enigma que acredita estar contido nas mensagens que recebe, acabam por incitar ainda mais a desordem daquilo que deseja desvendar e comunicar.

Sobre esse aspecto, o narrador situa a incapacidade de Júnior de lidar com as palavras e com sua rotina, o mundo não lhe faz mais sentido. É preciso reinventar a vida. Se incapaz, ela não mais o interessa.

Traça linhas cruzadas na folha de um caderno sem pauta e distribui o alfabeto repetidas vezes. Depois tinge com bolinhas cada letra da frase. Heir's Pistol Kills His Wife; He Denies Playing Wm. Tell. Júnior repete essa operação por horas ininterruptas. De vez em quando acende um cigarro. Agora tudo começa a se encaixar. Tudo faz um estranho sentido. Tem consciência de que nos últimos dias não consegue lembrar de certas palavras, mas isso não lhe parece importante. Talvez por isso passe mais tempo calado. Hoje começou a sentir dificuldade até para encontrar palavras que o ajudem a pensar. Júnior não quer mais depender das palavras. Eletricidade em vez de palavras. A ameaça não parece apenas externa. Os gráficos expressam o que ele não consegue dizer. O abstrato é o que importa. Quanto mais ele compreende suas tramas, menos sentido o mundo externo parece fazer. A velha rotina não consegue mais ganhar sua atenção. Por isso cria uma nova (MUTARELLI, 2008, p.166).

A forma como a obra consegue transmitir e ao mesmo tempo reproduzir os sinais da afasia é o ponto principal a ser destacado em relação à construção da narrativa. Em determinados momentos chega a ser assustador como o distúrbio se

revela através da própria linguagem, sendo possível percebê-lo em determinadas falas de Júnior, como em um diálogo que ele tem com Bruna, a inquilina de seu pai.

Bruna sussurra para não acordar Sênior.

— Você mexeu nas minhas coisas de novo? Eu te avisei, não avisei?

— Mexi? Não! Não mexi em nada, eu juro!

— Você riscou toda a minha agenda, ou vai dizer que não foi você?

— Ah! Eu pensei que você estava falando do coiso.

— Que coiso?

— Como fala, aquilo de... dinheiro?

— Eu te avisei que não era pra você mexer nas minhas coisas, não avisei?

— Eu também não queria isso de você.

— Quê? Isso o quê?

— Eu não imaginava que você fosse me trazer de volta pra cá.

— Você está bêbado, pra variar.

— Não. Não.

— Não o quê?

— Está tudo se apagando.

— O que está se apagando?

— Eu. Você. Tudo.

Júnior segura a mão de Bruna e beija.

Dessa vez é ela quem não encontra palavras (MUTARELLI, 2008, p. 153).

Nunca tivemos tantas neuroses no mundo como na atualidade. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, nos estudos de Junqueira e Júnior (2006). Os transtornos neurológicos, principalmente agora, fazem parte da vida contemporânea e, conseqüentemente, as narrativas tendem a ser uma representação do real. Ou, assim como os textos que mantêm um compromisso com determinada realidade, trazem questões que são passíveis de discussões quando representadas pela literatura. De tal maneira, o romance de Lourenço Murarelli entrega uma narrativa que em muitos pontos dialoga com o mundo e com a narrativa literária contemporânea. É um paralelo traçado entre ficção e realidade. Cumpre destacar que a obra, como o próprio título sugere, provoca efeitos diversos através do conteúdo que transmite.

2. LOURENÇO MUTARELLI E O FAZER LITERÁRIO

Lourenço Mutarelli é um escritor brasileiro que começou a sua trajetória de produções com as histórias em quadrinhos, onde pôde demonstrar seu talento de forma a articular a imagem (como talentoso ilustrador que é) e a palavra, elemento que o fez reconhecido no mundo das letras. Formado em Educação artística pela Faculdade de Belas Artes (SP), é a partir de sua formação que o autor desenvolve suas primeiras produções, entrando em contato com o mercado dos quadrinhos. Entre tais produções, que precisavam, de certa maneira, adequar-se ao gosto do público e especialmente do mercado, o autor acaba enveredando por uma vertente humorística, mas que, em diversos pontos, mistura-se com outros aspectos como o bizarro e o erótico.

A década de 80, que foi quando o autor deu início às suas primeiras produções, foi um período em que muito se desenvolveu o gênero HQ, com narrativas famosas como a da Turma da Mônica, na qual, inclusive, Lourenço atuou como colaborador da produção, junto a Maurício de Sousa. Se no começo de sua carreira o escritor buscou priorizar o aspecto humorístico nos quadrinhos, uma vez que o humor sempre foi bem recebido pelo público, esse não foi um traço que simbolizou sua obra. A inadequação, desde muito cedo, foi algo inato à personalidade de Mutarelli, que vislumbrou um amplo leque de possibilidades criativas, inclinando-se também para o horror e a violência. Apesar de seu talento, suas primeiras criações não ganharam tanta fama assim.

Com a publicação de *Transubstanciação* (1991), Lourenço alcança o auge de notoriedade dentre os álbuns em quadrinho que publicou. A produção é a primeira a ser premiada, sendo vencedora da Primeira Bienal Internacional de Quadrinhos. Reafirmando o perfil desajustado do escritor, em determinado momento de sua vida ele percebe que apenas os quadrinhos não dão mais conta de sua ânsia artística e, a partir daí, idealiza ampliar sua escrita para outros níveis, iniciando sua carreira como romancista, onde obtém êxito. Em 2002, o autor publica seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, que foi bem recebido pela crítica e anos mais tarde é adaptado para o cinema. Com a boa receptividade do romance, Mutarelli passa a se dedicar enquanto escritor de romances e publica diversos outros.

Como romancista é possível reafirmar a inadequação de Lourenço Mutarelli às fórmulas e temáticas precisas. O autor, em cada uma de suas produções, segue

caminhos que se entrecruzam em determinados momentos, mas que se mostram bastante distintos, seja em relação às técnicas utilizadas ou ao conteúdo das narrativas. Também merece destaque o fato de que o autor, nos romances, dialoga em muitos pontos com as produções em quadrinhos que antecederam a eles. A questão da imagem, das ilustrações, é, por exemplo, um dos aspectos que se prolongam para a prosa do artista. Cabe ressaltar ainda que, mesmo tendo se dedicado ao romance, Lourenço Mutarelli não abandona as HQ, retornando em 2011 com *Quando meu pai se encontrou com o et fazia um dia quente*.

De forma geral, e enquanto literatura contemporânea, a escrita do autor é marcada por uma certa obscuridade, representada por um ar de sobrenaturalidade, introduzido por lugares e personagens atípicos, de aparências e hábitos nada comuns. No romance, os personagens são de fato seres humanos, mas, na maioria dos casos não os foge a apresentação de características que são marcantes dos monstros e criaturas presentes nos quadrinhos. O tom sombrio advém da exploração da psicologia doentia de alguns personagens, bem como das situações em que elas se encontram envolvidas, como, em alguns casos, em rituais de magia negra e ocultismo.

Os distúrbios de personalidade e o apelo ao transcendental na obra de Lourenço Mutarelli evidenciam as contradições entre o papel do homem, sua imaginação e a existência de forças superiores que regeriam seu destino. Seus personagens não questionam a si mesmos. Eles creem em diferentes coisas, mas necessariamente em algo que esteja fora deles próprios, para além das responsabilidades humanas. Isso se manifesta nos seres mágicos e monstruosos de seus quadrinhos, na crença mística e nos distúrbios psicológicos de personagens tanto das HQs quanto da literatura que os fazem deslocar o foco e o sentido de suas ações para objetos e acontecimentos (PISANI, 2012, p. 51-52).

A reflexão ou o diálogo dos personagens também faz transparecer a obscuridade intrínseca aos sujeitos criados por Mutarelli, o que é bem evidente na seguinte passagem de *O natimorto*:

É noite quando acordo,
suponho.
Nunca abro as cortinas.
Nada sei sobre o mundo lá fora.
Surpreendo-me com meu obscuro
mundo interior.
Desejo de morte. (MUTARELLI, 2009, p. 56).

Os últimos romances do autor, por exemplo, são mais expressivos dentro desses aspectos citados. Quando em 2008, Mutarelli lança *A arte de produzir efeito sem causa*, seu primeiro livro publicado pela renomada editora Companhia das Letras, sua obra ganha mais visibilidade e, conseqüentemente, seus traços enquanto escritor se tornam mais reconhecidos. É possível arriscar que a referida obra, juntamente com o apoio da editora, tenha sido a grande responsável por ampliar o alcance de público e, conseqüentemente, do conhecimento de sua produção. A partir desse ponto, inclusive obras já publicadas pelo autor em outras editoras como DBA e Devir, ganharam novas edições pela Companhia das Letras e, conseqüentemente, elas também alcançaram novos horizontes, como é o caso de *O natimorto*.

Nem todos os conteúdos produzidos por Mutarelli foram bem recebidos, por outro lado, alguns deles tiveram grande reconhecimento. Nesse sentido, sua trajetória literária não é linear, tanto no sentido da produção, quanto no que diz respeito à recepção. *O cheiro do ralo* e *A arte de produzir efeito sem causa* podem ser apontadas como suas obras de maior sucesso de público e de crítica, enquanto outras não tiveram tanto reconhecimento, o que também não coloca em jogo a qualidade das mesmas. Retornando à questão da relação do autor com a imagem, nos romances ele também explora o recurso, relacionando-as com a palavra, como é o caso do que acontece em seu romance de 2008. A presença das imagens sugere a ampliação dos enigmas que a obra apresenta, expandindo a compreensão da mesma para além da linguagem verbal, pois as ilustrações atuam de forma a complementar a atribuição de sentido daquilo que é lido através das palavras.

Se a linguagem visual é bastante valorizada no mundo contemporâneo, Lorenzo Mutarelli tem em suas mãos um recurso sobre o qual pode fazer uso com propriedade, cativando o leitor e instigando-o a buscar referências para a compreensão de certos vazios deixados pelo texto. Além da ilustração, o escritor também demonstra ser um grande narrador, mantendo a coerência entre os diversos pontos da narrativa, surpreendendo o leitor e, ao mesmo tempo, segurando a atmosfera misteriosa e enigmática que constantemente se faz presente em suas produções.

2.1 O lugar incomum de Lourenço Mutarelli na literatura brasileira contemporânea

Que a literatura brasileira contemporânea é múltipla e confere visibilidade aos diversos tipos sociais, isso é inquestionável. Nesse cenário, surgem artistas que nos apresentam a singularidade de suas experiências, que através de uma estética sempre muito peculiar, dão vida a narrativas capazes de sensibilizar o leitor de diferentes formas. Constantemente chegam ao mercado uma série de novas produções que se colocam disponíveis à apreciação do público, que sempre busca algo novo, que seja capaz de causar-lhe estranhamento e/ou o sentimento de descoberta. A literatura e sua possibilidade de renovação, nesse sentido, é o que assegura ao leitor a expectativa de encontrar a superação de suas melhores leituras, que implica certamente no encontro com aquilo que não é habitual, e que, portanto, provoca êxtase.

É nesse sentido que situamos aqui a experiência com a produção de um autor em particular, salientando o universo literário de Lourenço Mutarelli. Nascido em São Paulo, em 1964, Mutarelli é escritor, desenhista, dramaturgo – um artista completo. Aos 54 anos já publicou diversos livros, entre os quais aquele que é objeto deste estudo. Já escreveu várias histórias em quadrinhos – trazendo nelas seu talento inato para o desenho, assinando também pelas ilustrações de tais obras. E também já foi adaptado por roteiristas para o cinema.

Dono de uma escrita intimista, Mutarelli costuma escrever de forma simples sobre os acontecimentos corriqueiros e, por vezes, fugazes do cotidiano. É comum, ainda, segundo Anderson (2014, n.p), encontrar em sua obra “histórias que passeiam entre o escatológico e o sombrio, com personagens angustiados, transitando na linha tênue entre a solidão e a morte”. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, por exemplo, o escritor retrata a sociedade moderna e conturbada, marcada pela rotina exaustiva, pelas relações sociais desgastadas e pela crise do sujeito.

Uma leitura atenta das obras de Lourenço revela ao leitor traços que se fazem constantes ao longo de suas produções, desde aquelas em quadrinhos às em prosa. Seus personagens compartilham de um mesmo perfil que parece apontar para um lugar comum e muito próximo do autor. São indivíduos arruinados pelo fracasso, que fazem par com a solidão, desenganados e sem perspectiva alguma. A este respeito, Pisani comenta que:

Todas essas características trazem aquele que parece o eixo central da obra do autor: o vazio e a falta de sentido da existência humana. À procura desse sentido, seus personagens lançam expectativas em seres superiores, criam desejos e culpabilizam objetos, desenvolvem raciocínios e lógicas próprias, que constroem labirintos cuja saída não parece existir: nem para os personagens, nem para os leitores (PISANI, 2012, p. 52).

Mesmo que as narrativas do escritor sejam ambientadas em meio ao cenário urbano contemporâneo, o que chama atenção em relação ao lugar incomum que ele ocupa na produção literária brasileira diz respeito ao vazio carregado por seus personagens e pelos flertes que faz com o místico e o sobrenatural, que quase nunca são aprofundados (especialmente em seus romances), sendo apresentados ao leitor como forma de criar uma expectativa de mergulho no desconhecido, que, no entanto, não se concretiza. Objetos e símbolos ganham um espaço especial em sua narrativa, uma vez que eles assumem a postura de enigmas a serem resolvidos pelos personagens, que acabam por destinar seus dias ao estudo e desvendamento de significados e mensagens ocultas que levariam ao entendimento daquilo que não é compreensível.

Interessante é mencionar também que o próprio leitor acaba se envolvendo muito no que diz respeito ao desvendar dos fatos e na busca pela resolução dos conflitos que a obra propõe. Como o romance deixa muitas margens e não explora com profundidade os fatos, muitos lugares da narrativa deixam a cargo do leitor a complementação da leitura. Esse aspecto faz parte da escrita literária e, segundo Iser (1996, p. 106) “o não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções”. Mutarelli constrói, assim, uma narrativa que envolve o leitor de tal maneira que ele mergulha no universo e na psicologia do personagem, tendo em vista a empatia desenvolvida para com a situação em que o mesmo se encontra.

Os sujeitos criados por Mutarelli costumam levantar diversas teorias, a ponto de se encontrarem transcendentais ao universo em que habitam. Esse exercício colabora para a criação de uma psicologia profunda que envolve a personalidade de suas criações. Provavelmente esse também é um fator que colabora com outro ponto marcante da obra do autor, que é a presença de distúrbios psicológicos e de comportamentos que afetam as personagens de suas histórias. Buscando raízes na

realidade e, em especial, na própria pessoa de Mutarelli, sua trajetória é marcada por um histórico de problemas psicológicos que possivelmente explica esse aspecto em seus escritos. Em entrevista, o autor revelou:

A minha primeira graphic novel, *Transubstanciação* (1991), é um trabalho totalmente terapêutico. Estava em depressão profunda, tinha tido muitos ataques de pânico com agorafobia bem violentos, estava há três meses deitado no mesmo lugar e era carregado pelos meus pais três vezes por semana para o psiquiatra. Quando consegui melhorar, comecei a fazer esse trabalho, que foi muito terapêutico. A partir daí, fiz dez anos de psicanálise freudiana e tomo medicação há muitos anos (MUTARELLI, 2008, p. 170).

Retornando à discussão que se fazia sobre a representação social percebida na obra do escritor, não seria apenas coincidência sua preferência por construir assim sua narrativa, com os referidos elementos da realidade que se prolongam até a ficção. Antônio Candido, sobre o realismo e o social na literatura, assinala que:

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo (CANDIDO, 2006, p. 16).

Sob essa perspectiva, compreende-se que as obras de ficção do autor são impregnadas por elementos sociais que não se apresentam sem alguma intenção, eles estão na escrita em prol da construção de elementos que possibilitem um diálogo, com possível estranhamento, por parte do leitor, de forma que esse desenvolva sensibilidade diante do conteúdo que problematiza o mundo em que vive. É fácil perceber que a literatura de Mutarelli carrega traços da atualidade, à medida em que retrata temas que estão em evidência no espaço social contemporâneo. No entanto, suas obras se constituem claramente como ficção, tendo em vista a forma como narra e cria suas histórias e personagens.

Suas produções também revelam fortes traços de humor e ironia, que em sua construção parecem estar atrelados a uma crítica aos costumes e ao modo de vida que as pessoas levam atualmente. A cidade é um ambiente que carrega consigo o vazio (mesmo diante da multidão, da intensidade) que leva o homem a se perder, a se distanciar do essencial e, assim, o conduz a um estado de questionamento, de

busca por um sentido existencial que acaba por mergulhar o sujeito num estado psicológico que carece de atenção. A recorrência dessa questão em produções do autor sugere um possível engajamento literário que retrata e clama pela atenção do leitor para a saúde mental e as implicações que isso tem trazido para a vida contemporânea.

A prosa contemporânea, segundo Schøllhammer (2009, p. 33) é caracterizada por essa “perda de determinação e de rumo das personagens” de forma que também é típico de tais narrativas a caracterização dos indivíduos “como um tipo de fantoche, envolvido em situações que flertam com o inumano; jogos complexos de um destino que opera além de sua compreensão e controle (2009, p. 33)”. Nesse sentido, a realidade perceptível na obra de Lourenço não é tão distante, uma vez que os traços em questão são marcantes em sua escrita, especialmente naquela em que esta pesquisa se propõe a investigar. O romance *A arte de produzir efeito sem causa* é um dos mais representativos para se observar a escrita do autor, que, além de revelar traços do contemporâneo, não deixa de instigar o leitor a pensar sobre elementos do passado e sobre o futuro do ser humano.

Lourenço Mutarelli mostra-se múltiplo em suas produções que possuem a marcante característica de mesclar imagem e palavra, seja nos quadrinhos, gênero em que o autor inicia seu processo de escrita, ou nos romances, continuando a fazer uso da ilustração como forma de dialogar com o conteúdo verbal. É interessante, ainda, destacar que as imagens produzidas por ele também se mostram no mínimo enigmáticas, sugerindo um conteúdo para além do que os traços representam. Assim, é possível afirmar que a escrita do autor oscila e experimenta diferentes recursos de construção, e que, assim, a cada nova produção ele consegue trazer algo novo e se consolidar em meio à literatura brasileira.

A forma com que explora os recursos de escrita que tem à sua disposição se mostra gradativa, uma vez que em suas últimas produções é possível identificar uma escrita ainda mais madura, com uma técnica narrativa indiscutível, que a crítica vem fazendo questão de destacar. A obra referida acima, por exemplo, foi sucesso de crítica e de público, se destacando por levar a terceira colocação do prêmio Portugal Telecom, em 2009, considerada uma das premiações literárias mais importantes entre os países de língua portuguesa. O romance de 2008 é uma de suas últimas produções, após as publicações de *Nada me faltará*, de 2010, *O grifo de Abdera*, de

2015 e recentemente, em 2018, publicou seu novo romance *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*.

Em *O grifo de Abdera*, por exemplo, o escritor transita entre os quadrinhos e a literatura, inovando e ao mesmo tempo rerepresentando o cenário urbano contemporâneo em que os personagens vivem situações rápidas, num universo de dinâmica acelerada. Apesar de vir ganhando cada vez mais reconhecimento, Mutarelli ainda não é um dos nomes mais lidos no Brasil e, ao mesmo tempo, essa não parece ser a ambição de seus projetos. Entre os diversos aspectos que representam sua literatura, a forma com que relaciona a imagem e a palavra conferem um lugar particular ao escritor, em meio à multiplicidade de formas literárias contemporâneas.

2.2 A escrita Mutarelliana

O estilo literário e as vivências pessoais que influenciam os escritores são diversas e, por isso, a arte literária é múltipla e nunca se esgota em possibilidades criativas. Aos leitores que são fiéis e apreciam a escrita de determinados artistas, é possível perceber facilmente os traços que caracterizam o conjunto da produção de um escritor. Uma investigação mais apurada que revele as tendências e gostos pessoais, bem como os acontecimentos da vida do autor, também se mostra um caminho produtivo para compreender a sua estética. Nesse sentido, enveredaremos aqui na tentativa de compreender e realizar alguns apontamentos sobre a escrita de Lourenço Mutarelli. Para tanto, fizemos algumas leituras que nos auxiliaram no processo, com ênfase para a obra do autor e, especialmente, uma entrevista realizada com ele, pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, que foi a base para as considerações que seguem.

Se por um lado essas leituras foram necessárias para a compreensão de aspectos supracitados, enfatizamos que elas não foram a base analítica da pesquisa. O trabalho não tem viés sociológico ou psicológico, contudo, a teoria que embasou a análise necessita recorrer a essas abordagens que são extra-literárias. Nossa intenção é compreender a interação existente entre os dois polos envolvidos na leitura (texto e leitor), tendo em vista a estrutura textual e os elementos que contribuem para a construção de sentido, como por exemplo, os vazios. Apenas entendemos que um olhar mais geral para a escrita de Mutarelli pode ser um suporte para que possamos chegar a tal finalidade.

O estranhamento diante da escrita de Mutarelli é um aspecto que certamente instiga o leitor a buscar entender suas construções. Os caminhos que orientam a exploração do psicológico constituem uma constante que chama atenção em suas obras, que mergulham no cenário contemporâneo de confusão, caos, angústia e solidão. Essa tendência levanta uma certa curiosidade em desvendar a narrativa. Ao ser questionado se sua obra estaria revestida por uma história pessoal, o autor revela que tenta fugir dela, mas que:

às vezes a utilizo como experiência para um novo personagem, mas sempre percebo que, num determinado ponto, estou misturado, bem misturado. Às vezes, enquanto estou fazendo a obra, não percebo isso. Mas percebo depois, na publicação, quando começo a identificar alguns aspectos com minha história (MUTARELLI, 2008, p.173).

De tal forma, ele próprio afirma sua impossibilidade de estabelecer um limite entre a ficção e sua vida pessoal, que, em muitos momentos, se misturam. O romancista já desenvolveu depressão, em seu estágio profundo, associada a ataques de pânico com agorafobia. Nesse período, que coincide com o da publicação do álbum *Transubstanciação* (1991), ele chega a frequentar um psiquiatra e relata que, quando consegue se reerguer, a escrita foi para si como um trabalho terapêutico, passando também a frequentemente tomar medicação para controlar seu estado psicológico/emocional e inicia psicanálise.

O escritor convive também com o caso de esquizofrenia do irmão, que é bastante problemático, já tendo sido preso e internado. Os problemas psicológicos que desenvolveu e aqueles que presenciou refletiram na constante abordagem de personagens que apresentam distúrbios psicológicos em sua obra, como é o caso do personagem Júnior, de *A arte de produzir efeito sem causa*, que se torna afásico e também tem problemas com drogas, no caso, o álcool.

Ainda mergulhando nesse universo obscuro, Lourenço é assumidamente amante de filmes do gênero terror e revela que tem a demonologia como um *hobby*. Não à toa, a presença de criaturas e monstros sobrenaturais é constante em seus quadrinhos e, no romance, a atmosfera sobrenatural/misteriosa é criada especialmente pelos passeios que faz por rituais e que sugerem ligação com outros mundos, deixando, na maioria dos casos, de explorar profundamente esses pontos.

O aspecto sobrenatural e a abordagem psicológica comuns em Mutarelli são, provavelmente, impulsionadores dos vazios deixados ao longo de seus textos. Ainda no que tange à relação pessoal que Lourenço mantém com sua obra, e ao personagem Júnior, o nome escolhido vem de família, é sobrenome do autor (Lourenço Mutarelli Júnior) e é também nome de seu pai. Nesse sentido, por alguma razão bastante íntima, Mutarelli reconhece, em sua criação, reflexos de sua vida e família.

Sobre o processo de escrita, o autor manifesta que escreve muito

por cadência... ouço muita música concreta, minimalista, porque sinto, nitidamente, que esse tipo de música atinge áreas do meu cérebro – quando estou em estado de concentração – que não seriam atingidas de outra forma, e isso me traz ideias que talvez não tivesse sem esse momento de fruição. Eu escuto obras muito longas, muito complexas, e gosto de ficar ouvindo-as até que elas se transformem em uma música para mim e me tragam emoção. Quando em algum momento algo se torna familiar e me emociona, escolho a emoção que quero desenvolver. É mais ou menos assim que é meu trabalho criativo com texto (MUTARELLI, 2008, p. 171).

Mutarelli, como percebe-se, é bastante envolvido com as artes em geral, ilustração, literatura, cinema, música... e delas recebe fortes influências, como quando cita o hábito de ouvir música para que surja inspiração para suas composições, uma vez que a melodia aguça sua capacidade de concentração e desperta emoções que são fundamentais para a escolha do que irá compor. Ele revela que seu processo de escrita não é minimamente pensado, ele é decorrente do momento e do estado de espírito em que se encontra.

Ainda conforme seu processo de escrita, Mutarelli revela: “quando acabo um livro, não acho que ele seja meu. [...] Acho que o livro é de quem lê” (MUTARELLI, 2008, p. 171). Em consonância com essa ideia, sobre a criação literária, confirma que é preciso ter responsabilidade com o que faz e que ela é uma necessidade visceral. Para tanto, sobre o diálogo com a obra e dela com o público, o escritor afirma que:

Não é importante que as pessoas tentem entender o que eu quis dizer com certa obra. Não é isso que importa. O importante é o que aquilo quis dizer para ela e, a partir daí, talvez a gente consiga dialogar. É para que o leitor possa se misturar internamente com aquela construção. Algumas coisas eles veem, outras não. Quando eu sou o fruidor de alguma obra, também não é tudo o que percebo, que me toca. Mas, existem também artimanhas quando estou escrevendo, sem querer... É como a sedução. Um livro é muito parecido com a sedução: é preciso saber chegar, trazer, ganhar segurança para poder

seduzir. É um processo: como você coloca as palavras, como se apresenta o personagem. O cheiro do ralo e O natimorto são contrários. No primeiro, apresento um personagem detestável e meu objetivo é tentar reverter a expectativa do leitor. No segundo, apresento um banana, inofensivo, assexuado, e vou virar para o outro lado. É meio uma brincadeira, uma sedução, uma dança (MUTARELLI, 2008, p. 176).

Seu fazer literário é permeado por técnicas precisas de construção de personagens, lugares, emoções... tendo em vista que sempre existe um objetivo que poderá ou não ser alcançado pelo autor, uma vez que cabe ao leitor, como ele bem coloca, o diálogo com o texto literário, que independerá, no momento da leitura, da posição de seu concebedor. A intenção maior está na promoção de uma sedução, de uma mudança de jogo em relação ao que o leitor espera em um primeiro momento da leitura. Assim, Mutarelli também se coloca como um leitor que não percebe tudo, mas que se deixa seduzir. Como influências literárias, o escritor revela ser leitor de Kafka e Dostoiévski. Em relação ao primeiro, por exemplo, Lourenço diz que, na verdade, ele não só o influenciou, mas o tocou de uma forma que não sabe bem explicar: “Ele me tocou de uma forma... São aquelas pessoas que nos encorajam a ser nós mesmos, a nos expressarmos (MUTARELLI, 2008, p. 175).

A escrita é sempre um exercício que demanda experiência e técnica, bem como criatividade. O escritor é um agente que deseja comunicar, estabelecer elos entre a sua arte e o outro. Os textos literários, quando escritos, dispõem de estruturas que possibilitam a participação efetiva do leitor no ato da leitura. Os espaços vazios são exemplos dessas estruturas, porque quando o leitor preenche esses espaços com suas projeções, ele constrói partes do texto indispensáveis para a compreensão do todo. Assim, a apreensão do sentido está atrelada à atualização dos vazios. O texto é capaz de provocar efeitos no leitor e essa é uma interação “que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado pois de um horizonte aberto – e o leitor” (LIMA, 1979, p. 25).

Lourenço Mutarelli é um escritor que tem consciência do conteúdo de sua escrita, do desconforto, do incômodo e da perturbação que os temas de suas obras costumam causar ao público. Sua literatura está situada em um lugar inconveniente para a maioria das pessoas. A abordagem sexual, o comportamento estranho dos personagens, o teor escatológico, tudo isso provoca reações inesperadas no público. Sobre a questão da sexualidade, isso também é um aspecto da vida do escritor que se reflete em sua escrita. O comportamento sexual dos personagens tem muito a ver

com o perfil de Mutarelli, que chega a comentar que os sujeitos que cria, são, na verdade, ele mesmo. “Esses personagens sou eu. Sou isso aí” (MUTARELLI, 2008, p 176). E sobre a sexualidade, reitera:

A sexualidade é muito presente no meu trabalho e, infelizmente, na minha vida também. Não tinha identidade nenhuma com o personagem de O natimorto. Há apenas duas coisas em que gostaria de ser como ele: o fato do cara que sai para comprar cigarro e nunca mais volta – que é o sonho da minha infância – e o fato de ele querer ser assexuado, coisa à qual venho me dedicando há muito tempo (MUTARELLI, 2008, p. 176).

Outro aspecto que destacamos na narrativa do escritor, é o fato de que o espaço em que ele constrói seus romances é o ambiente urbano, marcado pela fugacidade, pela influência das tecnologias, da violência. Esse cenário corresponde àquele em que nos encontramos imersos cotidianamente e, assim, as narrativas abordam o mundo contemporâneo de tal forma que o leitor consegue se conectar com o ambiente em que as ações acontecem. Se por um lado esse universo é bastante explorado, Lourenço não costuma dar nomes aos lugares, o que não quer dizer que o leitor não associe a descrição destes às grandes cidades brasileiras, como São Paulo. O que ele não deixa de fazer é explorar os elementos sociais que constituem a realidade brasileira e, especialmente, aquelas dos grandes centros urbanos, marcada pela desigualdade, pela enfermidade mental, pelas drogas, pelas relações humanas que se perdem cada vez mais e etc.

Associado a essa realidade, e como já apontado, existe o lado de sua obra que aborda o elemento insólito. Um certo tom sobrenatural se faz presente, gerando uma atmosfera que está além da compreensão humana, e que gera questionamentos que estimulam a busca de respostas para questões que ficam em aberto na narrativa. Interessante é perceber que essa sobrenaturalidade é criada pelos próprios pensamentos dos personagens, e que, por isso, parte de sua imaginação, que, transcendente ao mundo físico, encontra escape para outras dimensões. O autor reconhece que o mundo em que vivemos é repleto de situações que fogem a explicações e que, por esse motivo, os leitores podem sim se conectar com uma história, mesmo que ela pareça absurda.

nosso cotidiano é cheio de situações absurdas. Faz parte da condição humana. O bom é que os leitores se desarmam quando a história começa

com algo que pareça absurdo. Assim, a pessoa fica mais aberta para enxergar realidades que estão próximas dela (MUTARELLI, 2012 apud PAES, 2015, p. 3).

Sob essas condições, a escrita de Lourenço Mutarelli segue uma certa direção comum, mas mostrando-se também múltipla e inesperada. Os temas frequentes refletem o mundo atual, mas, ao mesmo tempo, existe uma tendência de escapar do real e explorar outras dimensões que seriam uma extensão desta. O que parece uma dicotomia, na verdade, revela uma complementaridade, uma vez que a abordagem desses dois mundos faz surgir questões que o leitor se propõe a pensar, especialmente, em alguns pontos, por conta do cunho metafórico com que a abordagem é realizada. A questão do sobrenatural, por exemplo, suscita discussões sobre a saúde mental e instiga o pensamento sobre as relações que mantemos com aqueles que estão à nossa volta.

3. O EFEITO ESTÉTICO E SUAS IMPLICAÇÕES PARA A COMPREENSÃO DA LEITURA LITERÁRIA: POSTULADOS TEÓRICOS

Toda e qualquer leitura nos comunica algo, independente do seu conteúdo. No entanto, existem textos que realizam um tipo de comunicação muito específica com o sujeito que os lê. É o caso, por exemplo, da escrita literária. O exercício de tal leitura promove uma relação íntima entre texto e leitor, estabelecendo uma comunicação multidirecional, por assim dizer, uma vez que, nesse caso, o leitor e sua experiência de mundo são fundamentais para as possibilidades que o texto literário traz.

Assim, a leitura literária é uma comunicação que se estabelece necessária e fundamentalmente entre texto e leitor: elementos essenciais para a compreensão do ato de leitura e dos mecanismos envolvidos nesse processo. A leitura é, antes de mais nada, um exercício promovido pela existência do texto e de sua estrutura. A esse respeito, Jean Paul Sartre, em sua tentativa de desvendar o que é literatura, considera que a escrita é uma apelação “ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem” (SARTRE, 2004, p. 39). De tal maneira, o leitor se incorpora ao texto como parte dele e é indispensável para a construção de sentidos.

Para Sartre (2004), a obra manifesta um conteúdo que apenas pode existir no momento da leitura e que, nesse momento, o leitor é imprescindível porque apenas ele é capaz de fazer com que o conteúdo da obra literária tenha uma existência objetiva. Caminhando na discussão a respeito do lugar do leitor perante o texto literário, a teoria do efeito estético, que tem Wolfgang Iser como o principal teórico envolvido, é a corrente que mais valorizou o papel do leitor diante do ato da leitura, sendo ele o agente que atribui sentido ao conteúdo de um texto. Para tanto, esses dois elementos (texto e leitor) devem se relacionar de maneira recíproca, estabelecendo uma interação que faz nascer a comunicação.

O texto literário é um objeto que se realiza diante da presença de um leitor que percebe sua essência e o concretiza. O leitor exerce diante da escrita literária o papel de um produtor de sentidos e, portanto, a teoria literária precisou de pressupostos teóricos que investigassem e dessem suporte para a compreensão dos efeitos que uma obra literária provoca no leitor, através de sua leitura.

Esses estudos surgiram e foram fortemente influenciados pela corrente fenomenológica, enquanto nomes como o do crítico polonês Roman Witold Ingarden,

foi um dos primeiros a abordarem o ato da leitura literária por esse viés. Ingarden propõe-se a investigar o que define a essência da obra de arte literária, acreditando que a concretização de uma obra acontece no ato de leitura e, assim, o leitor entra como peça fundamental nesse processo:

São despertadas no leitor múltiplas vivências do prazer estético em que despontam avaliações estéticas que eventualmente também atingem um desenvolvimento explícito. Finalmente, fazem-se sentir na alma do leitor (ou do espectador) sob o efeito da leitura múltiplos sentimentos e afectos que, é certo, já não pertencem ao grupo das vivências em que a obra literária é *apreendida in concreto* mas não deixam de ter influência na sua apreensão (INGARDEN, 1979, p. 365).

Mesmo em busca de aperfeiçoar e ir além nos postulados teóricos de Ingarden (1979), Iser (1996) reconhece e reforça a concepção de que a sua estética do efeito também localiza o leitor como peça chave do processo de leitura, interessando-se pelo que acontece com ele durante a leitura de um texto. O teórico aponta o texto como um processo e que o olhar atento e analítico é capaz de compreender os efeitos que a leitura de um texto pode produzir. Portanto, o sentido de uma leitura resulta nos efeitos que esta pode nos provocar.

O texto conduz o leitor por muitos caminhos, apontando diversas possibilidades que poderão ser aprendidas pelo leitor, de forma que a estrutura textual não garante que esses caminhos e/ou interpretações se configurem como sentidos prontos e acabados, nem muito menos como um tipo de verdade absoluta. Importante é notar que grande parte das informações que se precisa diante de uma leitura está contida internamente dentro do texto, ademais, essas informações podem e devem ser complementadas com o conhecimento de mundo que os leitores já possuem. Sartre (2004), ao descrever sobre o processo de escrita, afirma que o artista inicia um trabalho que, por sua vez, só se completa com a participação do leitor. O sujeito que lê atua de forma a completar o trabalho de quem escreve, fazendo surgir assim o objeto estético da obra literária.

Nesse ponto, o leitor exerce de sua liberdade diante dos estímulos que a obra fornece para a criação do objeto estético. Contudo, ainda conforme Sartre (2004), essa liberdade é controlada pela obra. Assim, o leitor não pode atribuir qualquer interpretação àquilo que lê, pois “a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a

doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, prevenções, suas simpatias...” (SARTRE, 2004, p. 42). O ato da leitura é um exercício de interação entre elementos que constituem uma rede capaz de promover interpretações profundas que investigam os significados.

Ingarden, em *A obra de Arte Literária* (1979), já previa o texto literário como uma estrutura potencial, de maneira que esse caráter é revelado através das indeterminações que possui e que devem ser concretizadas “corretamente” pelo leitor. Assim, os postulados de Iser (1996) sofrem muita influência daquilo que Ingarden (1979) já dizia. No entanto, o alemão busca, na formulação de sua teoria, fazer determinadas retificações/complementações em algumas ideias deixadas por seu antecessor, e que foram insuficientes para a compreensão de alguns pontos da teoria que visa fornecer pressupostos para o entendimento sobre o ato da leitura.

Se Ingarden (1979), por um lado, aponta as indeterminações textuais como aspecto relevante para a construção de sentidos, ao mesmo tempo ele considera que elas devem conduzir o leitor a uma interpretação correta, quando, na verdade, não existem garantias de uma interpretação correta, nem muito menos de uma única interpretação. Tal apontamento é percebido por Iser (1999), que reformulando tal ideia, é capaz de perceber que dentro da concepção de Ingarden, o leitor é limitado e assume apenas o papel de um simples preenchedor de espaços. Indo além, ele assume que o leitor é livre e que sua participação no texto não é reduzida, nem limitada a apenas preencher, mas, em sua atividade, ele atualiza os espaços e os concretiza através de várias possibilidades de interpretação.

Sobre a relação texto/leitor, Iser é muito enfático ao reconhecer que ao leitor “o texto jamais dará a garantia de que sua apreensão seja a certa” (ISER, 1999, p. 102). Além do mais, o teórico se vale do conceito de indeterminação, elencado por Ingarden (1979), na tentativa de defini-lo como primordial para a comunicação. Ele também aponta que o texto literário, em sua estrutura, apresenta complexos de controle que conduzem o leitor a preencher as indeterminações textuais, sem, no entanto, incorrer no risco de interpretações impossíveis, isso porque o próprio texto, ao longo de sua estrutura, apresenta elementos que se conectam e conduzem a determinados caminhos futuros.

A interação entre texto e leitor é o ponto chave para que a leitura se efetive de forma que significados sejam construídos e reconstruídos ao longo da lida com o texto

literário. Nesse sentido, a experiência do sujeito que o lê é primordial para a interação e o estabelecimento da comunicação entre os dois polos. O texto literário exige participação e conhecimentos do leitor e vice versa. Somente havendo esta interação é que se pode construir sentidos para a leitura. Segundo Iser (1999, p. 103), a interação pode fracassar no momento em que “as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste. Fracassar significa então não ocupar o vazio senão com as próprias projeções”.

Nesse sentido do que Iser (1999) aponta, o leitor é guiado pelo texto e o preenchimento dos vazios é decorrente de informações contidas ao longo deste e percebidas pelo leitor, e não somente por projeções próprias. Para que o ato de leitura seja capaz de produzir efeitos estéticos, é preciso que o leitor encontre certa resistência em vários momentos do texto. Tais situações são bastante comuns nos textos literários, na ficção, onde às vezes somos movidos por uma diversidade de perspectivas, sejam elas as do narrador, a do personagem e etc. É o que acontece, por exemplo, na obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, quando o narrador parece ter certeza da traição de Capitu, mas para o leitor, no entanto, ficam muitas dúvidas sobre a questão.

Para tanto, nesses textos, como é o caso, por exemplo, do romance, esses pontos de encontro e também de divergências contribuem para que o leitor construa aos poucos a teia de significados que o levará a efetivar o ato da leitura. O leitor é, nesse caso, o sujeito responsável pelo conteúdo que a obra comunica. Partindo de tal perspectiva, Iser afirma que para que haja comunicação entre texto e leitor, “é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo próprio texto” (ISER, 1999, p. 104). Tal controle, ainda segundo o autor, é responsável, por exemplo, pela possibilidade de que o leitor questione o significado de estruturas existentes de sentido e, ainda, para que não seja válido afirmar que toda interpretação seja correta.

Entre essas estruturas que o autor cita, estão, por exemplo, os lugares vazios, aos quais se refere como estruturas indispensáveis do texto literário, especialmente no que diz respeito à sua relevância para a construção de sentidos em uma leitura. Para Iser, os lugares vazios “são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor” (ISER, 1999, p. 107). Aquilo que não é dito no texto incentiva o leitor a, com suas projeções, ocupar o espaço vazio existente. Ao desconsiderar a maneira como Ingarden (1979) propõe a concretização das

indeterminações pelo leitor, pois a tem como uma forma ineficaz de comunicação entre texto e leitor, Iser (1999) propõe a existência de espaços textuais vazios.

Os espaços vazios são, nesse sentido, lugares no texto que não precisam, necessariamente, serem preenchidos em sua totalidade. O que é preciso, na verdade, é que eles articulem e promovam combinações entre os esquemas que fazem parte do texto, o que para Ingarden (1979) exigia o preenchimento desses lugares que eram deixados pelo autor. A partir daí é que Iser (1996), reformulando o conceito ingardiano de lugares indeterminados, que adquire uma nova perspectiva a partir da visão do crítico, propõe a ideia e definição de lugares vazios. A revitalização do conceito não é apenas em termos de nomenclatura, mas na maneira como esses lugares existentes no texto se combinam em prol da construção de sentidos.

Ingarden (1979) foi extremamente relevante, mesmo dentro das limitações da sua teoria, porque estabeleceu a percepção de que objetos reais são universalmente determinados, enquanto objetos ideais dispõem de existência autônoma. A obra de arte, nesse sentido, conforme o teórico conclui, é distinta de ambos por ser um objeto intencional. Ao considerar o caráter peculiar da obra de arte literária, por não ter determinação universal, nem existência autônoma (como é o caso dos demais objetos que define), Ingarden (1979) assume que a obra é aberta e que os lugares indeterminados são estruturas que possibilitam a concretização da mesma.

Outro crédito que devemos conferir a Ingarden (1979) é a ideia de concretização da obra literária. No entanto, aqui tratamos de apontar a limitação de sua teoria dos lugares indeterminados, quando as indeterminações que aponta cumprem somente a função de complementar a obra. Ao propor a existência de lugares vazios, Iser (1999) tem essas estruturas não apenas como elementos a serem preenchidos, mas como responsáveis por estabelecer a comunicação entre texto e leitor. O leitor participa do texto, fazendo inferências e expectativas, as quais são sempre controladas por este. Se Iser (1999) revitaliza o conceito proposto por Ingarden (1979), e tendo em vista o ponto onde este último peca em seu conceito, cabe deixar ainda mais claro como acontece a atualização entre o pensamento de ambos, conforme destaca Rogel Samuel:

Para Ingarden, o objeto estético é constituído pelo ato de ler. Adotando esse preceito, Iser desviou sua atenção do texto como objeto para o texto como potência, ou dos resultados para o ato de ler. Ao examinar a interação entre

texto e leitor, Iser verificou as qualidades do texto, que o fazem legível, ou que influenciam nossa leitura, e verificou também aquelas características do processo de leitura essenciais para a compreensão do texto. Há uma atualização do texto na mente do leitor, preenchendo espaços em branco, aberturas ou indeterminações. A obra de arte não está nem no texto, nem na leitura, mas entre os dois. Acontece no ponto de convergência entre o texto e o leitor; um ponto que nunca pode ser definido completamente (SAMUEL, 2007, p. 167).

De tal maneira, Iser percebe de forma mais específica o potencial do texto literário e reforça a necessidade de interação do leitor com o texto. Para o autor (ISER, 1999, p. 126) “os lugares vazios incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais”. Partindo da premissa apresentada, é preciso aqui ressaltar, mais uma vez, a importância do leitor diante do ato da leitura. Apesar de que existem espaços vazios ao longo da construção de um texto literário e que eles são indispensáveis, os mesmos por si só não são condição suficiente para a construção de significados. O preenchimento desses espaços depende das experiências que o leitor possui e das projeções que ele faz diante da leitura.

Nesse sentido, diante da leitura de um romance, por exemplo, às vezes o não-dito ou o que fica subentendido acaba sendo mais importante do que o conteúdo trazido, que foi exposto verbalmente. Construções desse tipo são comuns na literatura e presentes em obras já consagradas, como é o caso do que acontece na descrição que Aluísio de Azevedo faz do ambiente e das personagens que fazem parte de *O cortiço*, logo no parágrafo que fecha o primeiro capítulo da obra:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco (AZEVEDO, 1997, p. 28).

Aluísio faz a descrição do ambiente e do tipo humano que habita ali, de forma conjunta. Essa descrição conjunta representa o próprio cortiço, que é descrito desde o início da narrativa como algo orgânico, que tem vida. Observemos que a maneira como o escritor apresenta o cortiço caracteriza o universo da obra, mas essa caracterização, no entanto, abarca a coletividade, é rica e ampla.

Certamente, por trás de todos os aspectos que compõem o cenário (seja o ambiente, as coisas ou personagens ali presentes) muito não foi dito, e mesmo dentro

do que foi revelado, há um todo buscando representar as particularidades de cada coisa ou ser que faz parte do lugar. Dentro da ampla descrição, muita coisa fica subentendida. Ao nos deparar com o substantivo ‘esterco’, por exemplo, somos levados a compreender que o ambiente onde a narrativa acontece representa o lado sujo da vida humana, retratando situações de miséria, promiscuidade e desigualdades.

O que está por traz das linhas incentiva o leitor a enxergar ou buscar possibilidades a partir de caminhos que o próprio texto já vislumbra. Dentro dos acontecimentos que constituem a narrativa, ele é capaz de encontrar associações com o não-dito. Assim, os lugares vazios são preenchidos pelas projeções que o leitor constrói ao longo da leitura. Nesse processo, Iser aponta que “sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno” (ISER, 1999, p. 106).

A partir desse ponto, somos levados a compreender a complexidade que envolve o exercício da leitura. O que o texto literário nos comunica, nesse sentido, envolve um complexo jogo que regula conteúdos que são ora mostrados, ora ocultados, e o oculto, para tanto, tem sua importância pautada especialmente em conferir contornos à criação de sentidos. Essa especificidade da linguagem confere amplitude de significados às leituras, sobre a qual Iser pondera que:

A ausência de signo pode ser ela mesma um signo, e a expressão não consiste em que a cada elemento de sentido seja amoldado um elemento da linguagem, mas em que a linguagem exerça influência sobre a linguagem, influência que de súbito se desloca em direção a seu sentido. Dizer não significa substituir cada pensamento por uma palavra: se o fizéssemos, nada seria dito e não teríamos a sensação de viver na linguagem, ficaríamos no silêncio, já que o signo desapareceria repentinamente diante de um sentido [...] (ISER, 1996, p. 106).

Como Iser bem enfatiza, o pensamento nem sempre pode ser traduzido em palavras, então, é natural que o escritor deixe em sua escrita um fundo indizível, mas que também é importante para o todo. Umberto Eco (1986) argumenta que o autor intencionalmente deixa, no texto, espaços para que o leitor os complemente. Portanto, o texto é um objeto potencial que precisa da figura do leitor para se realizar por completo. Em síntese “um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu” (ECO, 1986, p. 37). Ao mesmo tempo em que decifra, o leitor também é um construtor de signos.

Retomamos aqui a um aspecto da teoria de Iser (1999), especialmente em se tratando dos lugares vazios e sua participação na construção de significados. Se os lugares vazios podem ser preenchidos pelo leitor, diante de suas experiências e projeções, isso não poderia incorrer em interpretações ou construções que fogem do contexto em que se situa a narrativa? Não estaríamos assim, enquanto leitores, caindo no terreno de uma subjetividade desenfreada? Essas são questões que facilmente podem ser levantadas, a não ser pelo fato de que o teórico encontra fundamentação em sua teoria para explicar porque tais questionamentos não conseguem ir adiante.

O autor é muito enfático ao dizer que “os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto” (ISER, 1999, p. 107). Portanto, o argumento da subjetividade exagerada não é válido, pois é preciso entender que o texto regula, de alguma forma, o preenchimento dos espaços vazios, mesmo considerando as projeções do leitor. Apesar de que o próprio texto é um objeto que estimula a imaginação, ele também prefigura representações que serão incorporadas pelo leitor.

A complementação dos espaços vazios é, na verdade, uma forma de reorganização das representações que o leitor já construiu, retornando a elementos da narrativa que estavam em segundo plano e, conseqüentemente, processando novamente a organização dos mesmos. Nesse ponto, esbarramos em dois conceitos também estabelecidos por Iser (1999) e que estão relacionados com a possibilidade de retomadas e de projeções futuras ao que está por vir na narrativa. No instante da leitura, enquanto parte do texto, o leitor insere suas perspectivas em momentos onde intercala conscientemente acontecimentos já percebidos em pontos anteriores da leitura (retenção) e em momentos que intencionam antecipar acontecimentos futuros com base no momento atual de leitura (protensão).

Segundo Iser (1999, p.15) “quando o leitor se situa no meio ... do texto, seu envolvimento se define como vértice de protensão e retenção, organizando a sequência das frases e abrindo os horizontes interiores do texto”. Os processos de retenção e protensão são, dessa maneira, fundamentais para o preenchimento dos espaços vazios textuais. Isso acontece de forma dialética, de maneira que ao longo da leitura são estabelecidos diálogos com momentos diferentes do texto. Ao tempo em que rememoramos acontecimentos passados e os projetamos em um espaço

vazio, um novo horizonte de possibilidades se estabelece. Assim, é evidente que “desse modo, no processo de leitura, interação incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas” (ISER, 1999, p. 17).

Ao ler *Ponciá Vicêncio* (2014), de Conceição Evaristo, em muitos momentos somos levados a revisitar acontecimentos da vida de Ponciá, personagem principal, que são contados pelo narrador, e que nos auxiliam na compreensão de hábitos e do modo de ser da personagem. Isso acontece, por exemplo, quando o narrador relembra o hábito que Ponciá tinha, quando menina, de andar com um dos braços escondidos às costas, mantendo a mão fechada como se não a tivesse. Somos capazes de compreender esses costumes e modo de ser da personagem, assim que conseguimos estabelecer relações com a história de seu avô, contada pelo narrador em momentos anteriores.

Sobre Vô Vicêncio, o narrador expõe que em momento de desespero, este matou a esposa, e posteriormente, na tentativa de tirar sua vida, cortou a própria mão, não conseguiu se matar e ficou com o braço cotó. Mesmo sendo bastante pequena quando o acontecido ocorreu, um ano após a morte do avô, Ponciá começara a imitá-lo. Retomando, assim, a elementos apresentados anteriormente no texto, enquanto leitores somos capazes de encontrar a explicação para o comportamento que Ponciá começara a desenvolver em determinado momento de sua vida.

Quando estabelecemos diálogos com momentos diferentes do texto, somos, inclusive, levados a projetar novas possibilidades que ainda serão descortinadas pela narrativa, que no caso de *Ponciá Vicêncio*, se traduz no estado de loucura em que futuramente a personagem se encontrará mergulhada e que, no entanto, pôde ser previsto pelo histórico do comportamento de seu avô, demonstrando, assim, uma herança que herdou de seus antepassados.

No processo de interação, os lugares vazios cumprem a função de suspender a conectividade entre segmentos textuais, de forma que ao mesmo tempo eles exercem a função de promover novas possibilidades de relacionamento entre as partes que compõem a narrativa. Contudo, os lugares vazios são espaços carentes de conteúdo, eles indicam, por exemplo, os caminhos que se podem tomar para a formação de novas combinações, mesmo que na incapacidade de por si só poderem realizá-las. Nas palavras de Iser, os lugares vazios interrompem “a organização

esperada do texto” (ISER, 1999, p. 144). Devemos entender, no entanto, que essa interrupção é fundamental e intencional.

Em um texto ficcional, durante toda a narrativa nos deparamos com momentos em que novas projeções se formam e, para isso, é preciso retornarmos a acontecimentos que ficaram para trás. Isso acontece porque, mesmo considerando o caráter ficcional dos textos, ainda assim eles comunicam algo. Para que haja a comunicação, entretanto, é preciso que o leitor seja convidado a participar do texto, que ao menos precisa apresentar elementos que fujam do lugar comum onde aquele quem lê já se encontra confortável. Ocorre que, assim, as perspectivas do texto se apresentam aos poucos, entre os ditos e não-ditos que interligados atuam na comunicação.

Retornando aqui ao ponto de vista de Roman Ingarden (1979), sobre o conceito de lugares indeterminados, percebe-se o quanto ele destoa da ideia de lugares vazios. Segundo o próprio Iser, “Ingarden quer dizer que os lugares indeterminados devem ser eliminados, preenchidos ou completados para que as camadas se inter-relacionem e, em consequência, venham à luz as qualidades esteticamente válidas” (ISER, 1999, p. 11). Quando aqui o autor faz referência ao inter-relacionar, essa inter-relação diz respeito às partes do texto e aos lugares indeterminados presentes ao longo dele.

Nesse sentido, segundo Ingarden (1979), se o leitor não for capaz de completar esses espaços, o objeto estético não é capaz de se revelar, sugerindo assim uma falha em relação ao papel e ao lugar do leitor no exercício da leitura. Por outro lado, Iser tem uma posição contrária ao determinar que “eliminar lugares indeterminados significa provocar a ilusão de totalidade; mas esta representa o princípio básico da ilusão na arte” (ISER, 1999, p. 116). A ideia iseriana se pauta no princípio de que as indeterminações não precisam necessariamente e a todo custo serem preenchidas, conforme a percepção de Ingarden. Para ele, ao mesmo tempo em que os lugares vazios caracterizam a escrita literária, esse traço também identifica a incompletude do objeto artístico que necessita do leitor, mas que, no entanto, não mantém a obrigação de tornar-se completo através da ação desse.

Umberto Eco (1986) em *O leitor-modelo*, presente no livro *Lector in fabula*, inicia suas discussões ao colocar em pauta a incompletude dos textos, de forma que, para ele, isso se dá em decorrência da necessidade que o texto tem de colaborar com a outra parte, que é o leitor. Assim, o conteúdo trazido pelo texto literário supõe um

destinatário que realiza a interpretação daquilo que lê. Sendo a escrita literária um acontecimento incompleto, sua intensidade textual é “renovada no ato da leitura por meio do leitor que é presumido no próprio texto” (ECO, 2008, p. 33).

Buscando subsídios nos postulados de Eco (2008), fazemos aqui uma retomada a Ingarden (1979), na tentativa de apontar um de seus maiores méritos, que está no conceito que ele desenvolveu sobre concretização. Ingarden (1979) emprega o termo como designação do fato de que os aspectos apresentados pelo texto são atualizados durante a leitura. Enquanto o primeiro teórico postula sobre a renovação promovida pelo leitor diante do ato da leitura, este último o faz de forma similar e antecipadamente, ao propor a atualização de elementos ao longo do processo. Para tanto, a posição de Iser é bem definida, quando expõe que:

O princípio de diferenciar a obra literária de suas concretizações está na afirmação de que a própria obra contém lugares indeterminados, assim como vários elementos potenciais (como por exemplo os aspectos, as qualidades esteticamente relevantes), ao passo que, devido à concretização, são em parte extintos, isto é, atualizados (ISER, 1999, p. 113).

Analisadas as linhas teóricas dos três principais estudiosos sobre a leitura, na perspectiva de compreender o que acontece com o leitor durante seu ato, percebemos as contribuições de cada um dos três teóricos, ressaltando, no entanto, o destaque conferido a Wolfgang Iser (1999), por ter conseguido reformular uma teoria já existente, superando os apontamentos feitos por Roman Ingarden. Iser (1999) consegue vislumbrar de forma mais crítica e completa o entendimento sobre o ato da leitura porque toma o texto como um acontecimento que vai além de processos combinatórios ou de extinção de lugares existentes ao longo de uma narrativa, assim como porque ele está diante de uma literatura diferente, moderna, que se comporta de maneira distinta.

Por mais que os conceitos de lugares indeterminados e lugares vazios tenham em sua raiz uma matriz comum, as duas ideias comportam funções diferentes. Os lugares vazios, enquanto estrutura textual proposta por Iser (1996), não cumprem função de serem complementados, tal como sugere Ingarden (1979) para os lugares indeterminados. No conceito ingardiano, a necessidade é muito mais a de combinação entre elementos que se dispõem ao longo da narrativa, em prol da construção de

sentidos. Só quando essas estruturas textuais se relacionam é que se pode visualizar a concretização da obra, entendida aqui como a formação do objeto imaginário.

Conforme assinala Iser (1999, p. 128), os lugares vazios “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor”. Importante é destacar que a existência dos espaços vazios estimula a imaginação do leitor, e que o processo de combinações que eles propõem só se completa também na imaginação de quem se depara com a leitura. As representações que se formam a partir daí são responsáveis pela construção de sentidos. Na perspectiva de Iser (1996), para se chegar a tal finalidade, o caminho mais importante é combinar dito e não-dito, unindo elementos que são externos àqueles internos ao texto.

Nesse processo, o leitor é fundamental, porém, o texto literário enquanto acontecimento encontra seu sentido no entrelugar que se situa entre os polos que se relacionam intimamente: texto e leitor. Longe de ser uma tarefa simples, o ato da leitura exige do leitor o mínimo de compreensão diante do exercício que se propõe a realizar. Embora o texto ficcional apresente suas peculiaridades, ele esbarra, em muitos momentos, nas representações que se tem do mundo real, no qual é concebido e, dessa maneira, o leitor tende, por vezes, a querer representar essa realidade espelhado no mundo em que vive.

No entanto, em se tratando do caráter ficcional do texto literário, é preciso chamar atenção para o fato de que o leitor precisa se distanciar das representações formadas a respeito da realidade em que vive, para então criar e visualizar possibilidades de participação e construção dentro do texto. Somente somos capazes de compreender a escrita ficcional quando compreendemos as representações formadas por ela. Para tanto, as estruturas presentes na narrativa são indispensáveis. Como exemplo de como as estruturas narrativas podem nos auxiliar na compreensão da leitura, citamos aqui o caso do romance *Se um viajante numa noite de inverno*, do ficcionista e ensaísta Ítalo Calvino, obra em que o autor expõe os próprios mecanismos de composição da narrativa.

A obra é composta por capítulos que contam histórias que encerram suas narrativas antes de serem concluídas, assim, o leitor é convidado a finalizar as narrativas. O romance realiza a atitude de colocar o leitor enquanto protagonista do ato da leitura, ao mesmo tempo em que evidencia os mecanismos de sua construção.

A obra de Calvino coloca a posição do leitor justamente na posição em que a teoria de Iser (1999) propõe. O leitor é o personagem principal da narrativa, ele faz parte do próprio texto e cumpre papel, se é que assim podemos dizer, para além de concretizador da obra.

O ato de leitura é um exercício que demanda compreensão sobre os mecanismos que nos fazem perceber o conteúdo do texto e atribuir sentido a ele. Portanto, não é à toa que diversos teóricos voltaram seus pensamentos para a atividade que o leitor exerce diante do texto. Enquanto escritor e filósofo existencialista que foi, Jean-Paul Sartre esboçou sua teoria sobre a atividade que os escritores exercem ao escrever, o que está intimamente relacionado com o exercício da leitura, uma vez que o ato da escrita pressupõe o da leitura. O autor afirma que “se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz [...], mas a operação de escrever implica a de ler [...]” (SARTRE, 2004, p. 37).

O filósofo compreende o ato de leitura como um momento importante diante do trabalho de escrita a que se propõe o escritor a exercer. Portanto, ele relaciona a todo momento o diálogo entre autor e escritor, e escrita e leitura. Partindo do esforço de responder à questão sobre o que é escrever, Sartre supõe que o leitor, ao concretizar o conteúdo da obra (tomando emprestado aqui o conceito de Ingarden) está vinculado às intenções do autor. Dessa forma, a concepção de leitura elencada pelo teórico está embasada na ideia de que tal exercício, realizado pelo leitor, está pautado em um certo comando que está nas mãos do autor. Sobre a atividade do leitor, “o autor o guia, mas somente isso; as balizas que colocou estão separadas por espaços vazios, é preciso interligá-las, é preciso ir além delas. Em resumo, a leitura é criação dirigida (SARTRE, 2004, p. 38).

Nesse ponto da concepção do filósofo existencialista, podemos traçar um paralelo com os conceitos de protensão e retensão, que dialogam com a proposta de leitura de Iser (1999). Ao afirmar que o autor deixa balizas ao longo do texto e que elas estão separadas por espaços vazios, Sartre explica os mecanismos envolvidos na leitura (já citados acima), pois, de fato, cabe ao leitor realizar retomadas e projeções ao longo da leitura, estabelecendo diálogos entre as partes do texto, a fim de atribuir-lhe significado, que para o teórico só pode existir por intermédio da

consciência humana. Assim, admite que “por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor” (SARTRE, 2004, p. 38).

Em essência, a ideia do autor sobre o que é leitura está relacionada com as dos demais teóricos de linha fenomenológica que se debruçam sobre o tema. Ele defende que a leitura é um processo que envolve expectativas, retomadas, hipóteses, combinações e, inclusive, conhecimento linguístico. Para Sartre (2004), a leitura é ato de prazer e um diálogo que o leitor estabelece com o texto, criação proveniente de um comprometimento do autor. Assim:

Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; é esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções; os leitores estão sempre adiante da frase que leem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra (SARTRE, 2004, p. 35-36).

A concepção de leitura defendida por Sartre (2004) está pautada em um modelo fenomenológico de compreensão das coisas e que é, especialmente, a base de pensamento de Roman Ingarden (1979), que influenciado pelo criador da fenomenologia, Edmund Husserl, é pioneiro ao propor estudos sobre a obra literária em que se investiguem os modos de apreensão do texto na consciência cognoscente. A partir de Ingarden, muitos teóricos tais como Sartre e especialmente Wolfgang Iser, voltaram-se, em seus pressupostos teóricos, a investigar o ato da leitura. Na proposta de análise fenomenológica, tudo o que existe só existe por via da consciência. Sartre (2004), por exemplo, é enfático ao defender que o significado enquanto produto da leitura, só se dá através da consciência humana, como já apontado acima. De tal maneira, a leitura não é e não pode ser uma atividade mecânica, conforme destaca:

Não se deve achar, com efeito, que a leitura seja uma operação mecânica, que o leitor seja impressionado pelos signos como a placa fotográfica pela luz. Se está distraído, cansado, confuso, desatento, a maior parte das relações lhe escaparão, ele não conseguirá fazer “pegar” o objeto [...]; tirará da sombra frases que parecerão surgir ao acaso (SARTRE, 2004, p. 37).

Enquanto um fenômeno da consciência, a leitura não pode ser vista como um processo mecânico e reduzida a uma experiência simplista. Por isso, Sartre (2004) bem observa que muita coisa pode escapar ao leitor no momento da leitura e isso se

deve à complexidade de relações que a atividade exige. Também não é qualquer leitor, em qualquer estado, que será capaz de pegar o objeto sobre o qual está diante e, ao mesmo tempo, tão distante. Pegar o objeto se traduz, aqui, na extensão maior do processo de leitura, que é a atribuição de significados àquilo que foi lido. Portanto, o que está nas sombras não é descortinado ao acaso, é preciso trazê-lo à existência objetiva por meio de predeterminações contidas no texto e que devem ser cuidadosamente percebidas pelo leitor.

Ainda conforme o pensamento de Sartre (2004, p. 37), “as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras, mas sua totalidade orgânica”. Nesse ponto, fazemos uma retomada aos espaços vazios textuais, propostos por Ingarden (1999), quando o teórico alerta para a importância desses espaços como não-ditos, mas que são indispensáveis para a construção de sentido e totalidade da leitura. O sentido não está contido apenas nas palavras, nem na soma delas ou no conteúdo aparente do texto, é preciso buscar e perceber a totalidade que o constitui, levando em conta os vazios, aquilo que não aparece, mas que está presente.

Esse exercício fica a cargo do leitor e, para Iser (1999), através do não-dito, que é onde está o sentido do texto, é que se constitui o dito. Muito está contido no silêncio, que em grande parte é propositalmente deixado pelo autor ao longo das narrativas e, ainda, há um fundo indizível que aquele que escreve é incapaz de fazer existir através da palavra. Sobre isso, Sartre pondera:

o silêncio de que falo é, de fato, o fim visado pelo autor, pelo menos este jamais o conheceu; seu silêncio é subjetivo e anterior à linguagem, é a ausência de palavras, é o silêncio indiferenciado e vivido da inspiração, que a palavra particularizará em seguida - ao passo que o silêncio produzido pelo leitor é um objeto. E dentro desse mesmo objeto ainda há outros silêncios: aquilo que o autor não diz (SARTRE, 2004, p.38).

Mesmo que o objetivo de Sartre esteja centrado em desvendar o ato da escrita literária, ele nos traz valiosas considerações sobre o lugar e o papel do leitor diante do resultado do trabalho do autor: o texto. O filósofo é enfático ao afirmar que para fazer surgir o objeto literário, é preciso “um ato concreto que se chama leitura”. Para tanto, o ofício do autor requer, necessariamente, a figura do leitor, pois somente este é capaz de fazer a obra existir. Traços sobre o papel são insignificantes sem a

presença de um alguém que possa validá-los, ou melhor dizendo, atribuir-lhes sentido. É esse alguém que se coloca diante do papel traçado, que cria juntamente com o autor o universo de possibilidades que a literatura proporciona ao homem. A leitura é, assim, a realização da atividade criadora.

Para uma teoria que se ocupa de fornecer subsídios para o fenômeno da leitura literária, é indispensável que se coloque o leitor como peça primordial do processo, pois:

para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida das suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que poderia ir sempre mais adiante em sua leitura, criar mais profundamente; com isso a obra lhe parece inesgotável e opaca, como as coisas. [...] Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo (SARTRE, 2004, p. 39).

Se a obra literária é um sistema aberto, conforme Sartre já aponta, ao leitor cabe o exercício da liberdade expressa diante do ato criador do artista. Não uma liberdade desregrada, sem limites, mas uma liberdade que represente a aplicação, no texto, de tudo que faz parte do espírito de quem lê. A corrente da estética da recepção, como nenhuma outra, valorizou o leitor e sua participação na obra literária. Os estudos da recepção, desde a década de 1960, tem evoluído cada vez mais e encontrado grandes expoentes, entre os quais Wolfgang Iser (1999), que tratou de maneira mais específica de elucidar as estratégias adotadas pelos textos em relação à sua incorporação pelos leitores.

Iser se interessou por explicitar os efeitos que a obra exerce sobre o leitor. Em sua teoria da recepção, tomou caminhos que divergiram, em alguns pontos, de seus antecessores. Eagleton (1997, p. 109) aponta que a visão de Iser é baseada “em uma ideologia liberal humanista: na convicção de que na leitura devemos ser flexíveis e ter a mente aberta”. Em Iser a literatura se caracteriza pela presença dos vazios, os quais são porta de entrada para a participação do leitor na obra e pelo estabelecimento da relação entre os dois polos (texto e leitor). Se o teórico indica a necessidade de que o leitor atualize os espaços vazios da obra, para que assim a leitura literária seja capaz de produzir efeitos nesse indivíduo, isso significa que apenas ele é responsável por

criar o efeito estético que nasceu a partir da comunicação que estabeleceu com a obra.

Ao ler literatura, exercemos inconscientemente uma atividade de alta complexidade cognitiva, expressamente relacionada com as expectativas que temos e com a experiência que trazemos. A teoria nos ajuda a compreender esse processo, uma vez que no momento da leitura somos tomados por uma infinidade de relações que estabelecemos com o texto e que somente através do mergulho entre as palavras e as não-palavras, é que somos capazes de experimentar o sentimento catártico que toma conta de nosso espírito.

4. ASPECTOS DA LEITURA QUE SUSCITAM O EFEITO ESTÉTICO DA OBRA

A arte de produzir efeito sem causa é uma obra que envolve e chama a atenção do leitor, entre tantos aspectos, logo pelo seu título. É instigante e ao mesmo tempo ambíguo, pensar os motivos que acarretaram em tal nomenclatura. Tendo em vista o rumo que os acontecimentos tomam na narrativa, é possível considerar que o título traga consigo uma provável ruptura com a lógica de causa e consequência para o conjunto de acontecimentos em torno da vida e do dia a dia do personagem principal.

Ao mesmo tempo, é notável que a narrativa é toda construída com base em eventos que não possuem explicação de causa aparente, como é o caso, por exemplo, da origem das encomendas que Júnior recebe pelos correios, e que são gatilhos para que o leitor comece a buscar aí uma possível ligação com os sintomas que o personagem desenvolve e que o encaminha rumo a um final inconclusivo, mas que sugere caminhos para o desfecho da obra.

Sem dar causa a nada, o romance de Mutarelli é capaz de provocar efeitos diversos nos leitores, que participam da obra como uma espécie de detetive, buscando prováveis conexões entre os acontecimentos e suas causas aparentes, mesmo que previamente esse mesmo leitor já tenha sido alertado de que tal leitura surge de um fazer artístico que produz efeitos sem causa. Se por falta de insistência e influenciado pelo que sugere o título, o leitor não prossegue com a leitura, ele perde a oportunidade de descortinar o universo de possibilidades que o romance pode revelar.

Ao mesmo tempo em que muita coisa parece não ter explicação, não ter causa específica, a narrativa é construída de tal forma que os não-ditos ao longo do texto é que promovem a concretização de sentido(s) para os eventos que se sucedem ou mesmo eventos que somente se sugerem, mas que não se mostram através da palavra dita. Tudo o que é descortinado ao longo da narrativa só se revela pela atividade do leitor, que se coloca diante do texto como um acontecimento e que se revela incompleto, tanto em forma quanto em conteúdo.

Para Ingarden (apud COMPAGNOM, 2003, p. 149), "O texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura (...) o objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor." É na interação entre leitor e texto que se encontra a substância do literário. É através dessa atitude cooperativa que na ficção a "referência da realidade se rompe e, na combinação, os

limites semânticos do léxico são ultrapassados” (ISER, 1996, p. 11-12). Para tanto, o exercício da leitura envolve mecanismos que transcendem as palavras e seus limites semânticos. São justamente esses recursos, arquitetados pelo texto, que conferem o efeito estético à leitura realizada.

Se a escrita literária é permeada por não-ditos, os espaços vazios são estruturas textuais que cumprem a função de construir o sentido, que está além das palavras que constituem uma obra. Nesses espaços estão contidos sentidos indispensáveis à interpretação do texto literário. Iser (1996) chamou a atenção para este fato e, baseado em tal premissa, é que realizamos a leitura do romance de Mutarelli, evidenciando o efeito estético provocado pela leitura do romance e os mecanismos textuais que contribuem para a experiência estética. Sobre o funcionamento do texto, o teórico também ressalta que existem estratégias para que o leitor possa assimilar o conteúdo da ficção. Essas estratégias possibilitam “uma correspondência entre o texto ficcional e as condições fundamentais de apreensão do sujeito” (ISER, 1996, p. 172).

Em *A arte de produzir efeito sem causa*, Júnior é o personagem central, um homem adulto com família e emprego (pelo menos até então). Apesar de que a história é contada a partir de um determinado momento da vida de Júnior (no caso a vida adulta), é de se supor que sua trajetória não tenha iniciado ali e que diversos acontecimentos que antecederam o momento atual da narrativa são fundamentais para determinar os rumos que serão seguidos. Em muitos momentos, acontecimentos passados da vida do personagem são apontados e, mesmo os que são ocultados, às vezes se revelam através da ligação que o leitor é capaz de estabelecer entre momentos distintos do texto.

O romance é profundamente marcado pelo clima de tensão que envolve toda a trajetória do protagonista, Júnior, que a partir do momento em que a narrativa inicia, se mostra aflito e alheio à própria existência. Ele parece entregar-se à inércia, o tempo é para si um obstáculo que o impede de pôr fim a um futuro para o qual não há perspectivas. À medida em que o leitor acompanha o dia a dia do personagem e as situações que o envolvem, ele passa a mergulhar no íntimo e na vida de Júnior, compartilhando, inclusive, de suas sensações e aflições.

Durante a leitura do romance de Mutarelli, para o leitor, o medo é um sentimento constante. Quando estabelecemos uma relação de empatia com o estado do

personagem, enquanto leitores nos encontramos imersos numa sensação de medo, permanecemos assim em um estado de alerta para o que pode acontecer nas próximas páginas, quando se revela, progressivamente, a situação de desconforto perante a vida. Acompanhando a leitura, somos mergulhados na psicologia do protagonista, que, aos poucos, parece estar em um caminho sem volta. Desenganado, ele parece não encontrar motivos para continuar a viver, e nessa direção, nada consegue fazer para retomar a vida que teve um dia.

Ressaltamos que, em grande parte, o aspecto performático da linguagem é responsável pelo efeito estético causado pela leitura, porque através desse aspecto somos capazes de estabelecer uma relação afetiva com o universo do texto, e isso não acontece somente porque nos deparamos com elementos e emoções da vida cotidiana representados na literatura, pois na escrita a “realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 59).

A história de Júnior é contada a partir de um conflito que culmina no desenrolar dos fatos que são narrados até as últimas páginas do livro: a descoberta de que a esposa o traiu com o melhor amigo de seu filho, o que acarreta na separação do casal e em sua mudança para a casa do pai, onde vive o resto de seus dias. Nesse momento, identificamos que o personagem mantinha um matrimônio e convivia no seio familiar, com sua esposa e filho, levando uma vida normal, com uma rotina estabelecida, apesar de que nada disso seja narrado em palavras, uma vez que é a partir da descoberta da traição que nos é apresentada a vida de Júnior. Aqui, os relatos nos revelam, dentro de um universo de perspectivas internas do texto, a perspectiva do narrador, pela qual o leitor é guiado a compreender boa parte dos acontecimentos que se sucederão na vida do personagem.

Uma vez que o romance é narrado em terceira pessoa, os horizontes que se projetam no texto são em grande parte influenciados pelos relatos do narrador observador, mesmo com as diversas informações que podem ser percebidas através das falas e dos diálogos de Júnior com os demais personagens. Sobre o acontecimento da traição e a ausência, até então, de mais informações, esse é um vazio que se preenche à medida em que o narrador (figura indispensável para que sejamos capazes de estabelecer elos com o texto) descortina, mais tarde, em

detalhes, o evento em que se deu o adultério, bem como quando relata hábitos e costumes da família, como os passeios que costumavam fazer à praia, em finais de semana.

Para Iser (1996), o conjunto de perspectivas que se organizam internamente no texto é regulado por estruturas que denomina de tema e horizonte. Essas estruturas são responsáveis por mediar as atitudes do leitor diante do texto. Sobre o tema e o horizonte, o teórico nos diz que:

Tudo que vê, ou seja, em que “se fixa” em determinado momento, converte-se em tema. Esse tema, no entanto, sempre se põe perante o horizonte dos outros segmentos nos quais antes se situava. “O horizonte é tudo que se vê, o qual abarca e encerra o que é visível a partir de um certo ponto”. Ora, o horizonte, em que se insere o leitor, não é arbitrário; ele se constitui a partir dos segmentos que formam tema nas fases anteriores da leitura (ISER, 1996, p. 181).

O texto de Mutarelli é arquitetado de tal maneira a fazer com que o leitor mergulhe no universo ficcional que nos apresenta o personagem Júnior e sua trajetória, marcada por incertezas, sentimentos de vazio e desesperança. O autor embora tenha em seu repertório uma história bem mais consolidada com a linguagem visual, estabelece, através da verbalização, um tipo de comunicação muito específica e profunda com o leitor. Na construção textual, o escritor se vale de diversos artifícios disponíveis para estabelecer a comunicação com os leitores, de maneira que eles experienciem os significados potenciais da escrita, o efeito estético resultante da leitura da obra.

O mergulho no íntimo do personagem acontece especialmente pela forma como o narrador conta os fatos, porque ele nos aproxima do personagem, como se estivéssemos próximo a ele, presenciando o dia a dia de Júnior. Ao lermos, confiamos plenamente nas descrições e afirmações do narrador, pois ele, através de um olhar atento e detalhista, conhece e narra de perto toda a vida do protagonista. O seguinte fragmento, presente logo na abertura da narrativa, demonstra como o narrador é conhecedor do íntimo de Júnior: “Já passa das onze. Júnior carrega a expressão da desilusão e uma pequena mala. Respira com dificuldade pela boca. Seu rosto parece uma máscara. A máscara do desengano. Ou do engano?” (MUTARELLI, 2008, p. 11).

Ao passo que o narrador desvenda o estado emocional de Júnior e os percalços que tiveram influência no percurso de sua despersonalização, o leitor é tomado pelo

medo e por uma sensação de angústia muito grande. Nesse sentido, o lugar do narrador no texto é o ponto chave para que o leitor sinta e mergulhe nessas sensações. Descrições de fatos da vida de Júnior e de atitudes do personagem causam esse desconforto e inquietude no leitor, que recorre às páginas seguintes do romance, à espera de que tal cenário possa ser transformado. Exemplos de situações onde o medo e a angústia tomam o leitor, estão presentes em passagens que narram memórias de Júnior com a mãe (expostas pelo narrador) e em momentos onde o personagem começa a fugir da realidade.

Júnior não quer dormir, queria poder acordar. Por que Bruna faria o seu retrato se não o achasse bonito? Quando menino, perguntou para a mãe se ela o achava bonito. Eu sou bonito, mãe? Não me enche o saco. Não vê que estou arrancando os cabelos? Olga cultuava demônios. Os demônios não querem ser amados, querem possuir. Júnior não ama Bruna. Mas seria capaz de doar-se a qualquer mulher que lhe desse atenção (MUTARELLI, 2008, p. 86).

Quando Júnior conversa com Bruna sobre os esquemas que começou a traçar sobre a frase contida no recorte recebido em casa, via pacote sedec, é provocado, pelas descrições do narrador e também pelo uso lexical de que se apropria o autor, que causa emoções que despertam aflição no leitor.

Quando ouve a porta do quarto de Bruna se abrir, percebe que está acordado. Diagramou folhas e mais folhas em transe absoluto. Distribuiu a frase tingindo de preto cada minúsculo quadrado com a respectiva letra. Depois ligou os pontos. É dia.
— Acordado?
— É. Acho que sim.
— Engraçadinho.
— Você já reparou que, cada vez que a gente acorda, tem que inventar tudo de novo?
— Tudo o quê?
— Temos que inventar tudo. Todo o passado. Isso é a memória. Essa coisa de inventar todos os dias enquanto passamos do... como se chama?
— O quê?
— Isso, o outro coiso de quando estamos dormindo?
— Que outro coiso?
— A gente faz isso rápido. É bem rápido, mas a gente faz isso todos os dias na hora que começa a vir para cá.
— Para onde?
— Para cá. Para acordar. Eu percebi quando fazia isso. É tudo invenção, sabe. É como aquele coiso... Como se diz? (MUTARELLI, 2008, p. 168).

O uso do léxico e seu potencial semântico revelam amplas alternativas de compreensão do texto, uma vez que ao leitor nenhuma possibilidade é encerrada e praticamente todas as temáticas desenvolvidas e os temas que se projetam a partir delas, são encarados pelo leitor apenas como sugestões, como possibilidade de vir a ser, que em muitos pontos não se confirmam. A estrutura do texto, através da forma como se utiliza da linguagem e das não palavras (vazios), possibilita a formação de imagens a partir de informações da consciência do leitor. Isso acontece com frequência, quando Júnior está a lidar com o conteúdo que recebeu através dos pacotes, tentando desvendar um possível significado oculto e que somente ele poderia compreender.

Retomando ao romance, logo em suas primeiras frases, quando Júnior está no metrô a caminho da casa do pai, o narrador afirma ao leitor que o personagem “carrega uma pequena mala e quarenta e três anos mal-dormidos” (MUTARELLI, 2008, p. 11). Nesse instante, mesmo sem muitas informações, a afirmação de que Júnior tem quarenta e três anos mal-dormidos leva o leitor a imaginar e se questionar sobre o passado do homem, identificando aí a possibilidade de que eventos anteriores possam determinar o futuro e que a trajetória do personagem provavelmente estará envolta por problemas e sentimentos desagradáveis. Isso também pode ser um indicador de quais rumos a narrativa pode tomar. O adjetivo mal-dormido revela, certamente, espaços vazios que serão chaves para a compreensão de eventos que posteriormente serão apresentados.

As noites mal-dormidas indicam também, nesse momento, um tema. É o segmento de uma perspectiva (no caso, a do narrador) que se desdobrará em horizontes, já que encerra o que é visível a partir desse ponto, as possibilidades que surgem após certo momento da narrativa. Os horizontes que se abrem podem ser satisfeitos ou não pelas expectativas do leitor e mesmo pelos dados que possivelmente o texto parece fornecer. Sobre o dia a dia de Júnior, o personagem presta serviços numa loja de autopeças, fato que parece determinar boa parte de sua história. Ele trabalhava na parte administrativa da distribuidora e se encarregava de conferir o estoque. De tal maneira, sabia o nome de todas as peças com as quais lidava, bem como o código de registro que identificava cada uma delas.

Ao longo do texto, e aparentemente de forma aleatória e despreziosa, são citados os nomes de autopeças com seus respectivos códigos de registro. Esses nomes e sequências numéricas sugerem uma certa pausa na narrativa,

interrompendo até então um fato ou apontamento que está sendo relatado pelo narrador. Contudo, tendo em vista que mais adiante o personagem irá mergulhar numa forte crise existencial e inclusive desenvolver um distúrbio psicológico, esses pontos (as sequências numéricas que aparecem dispostas no texto) que parecem aleatórios já no início e que se prolongam até o final da narrativa, sugerem uma estratégia que Júnior desenvolve para tentar manter sua sanidade ou pelo menos como uma técnica de exercício da memória, fazendo com que ele (que provavelmente já manifesta sintomas do quadro que virá a desenvolver) mantenha o controle sobre suas faculdades mentais por mais tempo possível.

Por outro lado, também é provável que o vazio textual revelado pela interrupção numérica em meio ao texto já seja uma manifestação da afasia. De tal maneira, se assim for, mais tarde quando apresentados aos sintomas mais graves do distúrbio e a confirmação com o diagnóstico clínico, percebemos que aquilo que parecia aleatório e fora de contexto, já eram pistas que nos conduziam, enquanto leitores, a compreender o que viria a acontecer adiante e que no momento determina a condição de Júnior. A seguinte passagem ilustra a presença de sequências numéricas aleatórias, seguida do nome de uma autopeça, o que sugere a presença de elementos aparentemente fora de contexto e uma quebra na narrativa que continua adiante:

O filósofo Júnior se lembra das canções de Atahualpa que tocavam nos velhos discos do pai. Atahualpa questiona a existência de Deus: *Se Deus existe? Talvez sim, talvez não, mas uma coisa é certa: ele almoça na mesa do patrão. 1234211019. Bobina impulsora do distribuidor.* Uma ideia ilumina seu rosto. Uma solução. Júnior procura dissimular. (MUTARELLI, 2008, p. 38, grifo nosso).

Para Iser (1996), o processo de leitura acontece através de sínteses que o leitor realiza a partir de dados presentes no texto e que são indispensáveis para a compreensão. Essas sínteses acontecem a partir das palavras, do conteúdo das frases e de estruturas presentes no texto. As sínteses realizadas contribuem para a formação de expectativas que poderão ou não ser superadas nas sínteses futuras.

Nesse sentido, a presença dos números aleatórios ao longo do texto pode ser lida, através das sínteses que o leitor faz, como horizonte que encontra ligação, posteriormente, com o desenvolvimento da afasia e o estado mental confuso de Júnior. Conseqüentemente, nesse ponto o leitor realiza o processo de protensão, que

consiste na criação de um horizonte futuro que ainda é vazio, mas que almeja ser preenchido. As expectativas sobre o texto se modificam constantemente e, assim, aquelas que já foram preenchidas e as que ainda estão vazias geram novas expectativas que integrarão novos horizontes. Para Iser (1999, p. 16) “cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido” e “um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente”.

Retornando ao momento da chegada de Júnior ao apartamento do pai, quando nesta estadia toma seu primeiro banho, o narrador nos revela que “o cheiro do sabonete lhe traz a infância. O pai ainda usa Phebo odor de rosas. Isso o faz lembrar de Caio, seu filho” (MUTARELLI, 2008, p. 13). Ao trazer à tona o cheiro do sabonete Phebo e relacioná-lo com a sua infância, é perceptível que esse evento desencadeou em Júnior memórias que não foram evidenciadas ao leitor. Contudo, essas memórias que fizeram parte da sua infância devem ter relação com acontecimentos que marcaram a vida do personagem e que serão de conhecimento do leitor em momentos futuros da leitura. Sobre esse acontecimento, expectativas foram preenchidas quando o leitor teve acesso a informações, mesmo que incompletas, sobre a infância do personagem. No entanto, novos horizontes se projetam, a partir daí, para as páginas seguintes do texto.

As memórias da infância que são desencadeadas pelo cheiro do sabonete, mas que, no entanto, não são reveladas ao leitor, constituem um espaço vazio e que pode instigar o leitor a buscar, em outros momentos do texto, revelações sobre essas memórias e as relações que elas podem ter com o instante e os fatos que envolvem a vida de Júnior. Um outro espaço vazio que se apresenta ao leitor está no questionamento que fazemos sobre se o apartamento atual do pai de Júnior também é o lugar onde o protagonista viveu durante sua infância, o que não é revelado até então.

Contudo, adiante o narrador nos esclarece essa dúvida, afirmando que “embora nunca tenha morado nesse apartamento, tudo ali o remete à infância”. (MUTARELLI, 2008, p. 18). Ao mesmo tempo, ainda que não tenha sido dito em palavras, as não palavras nos levam a compreender a importância que os objetos da infância de Júnior possuem. De alguma forma eles mantêm um elo de ligação entre ele, o texto e nós leitores. Através de alguns desses objetos somos apresentados a novos fatos e

lembranças. Muitas dessas memórias desencadeadas e apresentadas ao leitor, pelo narrador observador, são responsáveis por sensações que experienciamos durante a leitura.

Assim, sobre os aspectos constitutivos da linguagem do romance de Mutarelli, apontamos também o uso de sinestésias, o que aproxima o leitor do texto, fazendo-o experimentar, a todo instante, impressões sensoriais que o estimulam a perceber em imagens, cheiros e movimentos, as ações e as descrições dos personagens, feitas pelo narrador. A aproximação que as descrições sinestésicas estabelecem entre o texto e o leitor é um mecanismo indispensável para que este se envolva e participe do texto, desfrutando do efeito estético que a leitura propicia. A título de exemplo de como e em que momentos podemos experimentar de sensações sinestésicas no texto, temos o instante em que o narrador nos apresenta a existência de Laika, falecida vira-lata de Júnior.

O sofá é pequeno e malcheiroso. Guarda ainda a presença de Laika, a vira-lata que morreu de câncer faz mais de sete anos mas deixou vestígios em forma de nódoas. Deixou suas marcas. Talvez mijasse no sofá para que muito tempo depois Júnior não pudesse esquecê-la. Eu estive aqui, eu existi, dizia o mijo. Os lençóis cheiram a naftalina, a almofada foi impermeabilizada por uma camada de gordura humana (MUTARELLI, 2008, p. 15-16).

O mesmo acontece quando Júnior planeja pôr fim à vida do pai e de Bruna, perturbado por um turbilhão de ideias e movido por vozes que acredita estarem em sua cabeça e que tomam conta de seu corpo. A descrição em detalhes, feita pelo narrador, é tensa, angustiante e inquieta o leitor, que por entender a gravidade do estado psicológico em que Júnior se encontra, não desacredita que ele de fato irá executar o comando das vozes que o perturba, mas espera que algum acontecimento o impeça de concretizar o ato. Entra em jogo aí, também, o aspecto sobrenatural que paira sobre toda a narrativa e que contribui para que o personagem caminhe rumo à loucura, ao nada, o que perturba ainda mais o leitor.

Na enfermidade o sobrenatural é possível. Algo não o deixa esquecer onde o pai guarda a arma. A arma. Volta à sala para apanhar o revólver e dá de cara com a velha reprodução do menino chorando. Já não vê o menino. Abre o bar. Desenrola o revólver da flanela. Empunha a arma. Caminha até o quarto de Bruna. Ela deve ser a primeira. É mais rápida e pode reagir. Sabe que seu pai não vai reagir. Sabe que o velho não vai fugir e largar o filho doente, haja o que houver. As vozes o instruem. Júnior caminha silenciosamente.

Descalço. O quarto está escuro. A luz da sala está acesa. Júnior enxerga pela fresta da porta do quarto, que ele mesmo deixou entreaberta de forma que a luz chegasse até o vulto da moça. Aproxima-se de Bruna. Aponta a arma para a cabeça dela. Sabe que não pode vacilar. Quase encosta o cano numa das têmporas da jovem. Dispara. O som é seco. A agulha encontra o tambor vazio. Novo disparo. Bruna se mexe. Não acorda. Sênior teve o cuidado de esconder a munição quando começou a achar agressivo e inconstante o comportamento do filho. Júnior volta para a sala e vasculha a estante (MUTARELLI, 2008, p. 199-200).

Destacamos, portanto, mais uma vez, a importância do narrador e da forma como ele conta os fatos, para a atribuição de sentido ao texto. O modo como os acontecimentos são relatados concorrem, de maneira efetiva, para que o conteúdo das descrições feitas pelo narrador seja constantemente processado pelo leitor, através das sínteses que realiza durante a leitura. Observemos a passagem:

A casa está vazia. A cama foi desfeita. Júnior se acomoda no sofá. 0580453453. Bomba de combustível. É inevitável a lembrança de Laika e assim adormece, guardado por uma fiel cadela que não existe mais. Sonha com a mãe, Olga, que chora segurando um livro.
— Que aconteceu, mãe? Por que a senhora está chorando?
Ela não responde. Levanta do que era uma poltrona e agora é um trono e começa a puxar os cabelos para cima. Cada vez mais forte, como se quisesse suspender os pés do chão.
Júnior é um menino e vê a mãe contemplando os tufo de cabelos que tem nas mãos.
— A senhora não vai fazer o almoço?
— Cala a boca, moleque! Não vê que estou arrancando os cabelos?
(MUTARELLI, 2008, p. 34).

O sonho de Júnior é responsável por apresentar aos leitores um importante aspecto sobre a vida de sua mãe. No ato da leitura, isso representa o processo de protensão, pois constitui para o leitor “um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido” (ISER, 1999, p.17). Sobre a progenitora, ela foi envolvida com rituais de magia e em vida esteve sempre relacionada com eventos sobrenaturais. Esse aspecto é revelado em momento posterior da leitura, sem, no entanto, ser aprofundado com descrições detalhadas. O tema é sempre envolto por uma sugestividade que confere liberdade à imaginação do leitor que, curioso, pode imaginar as atividades que a mãe do personagem central praticava.

O personagem principal do romance tem em sua cabeça muitas ideias que parecem a qualquer momento levarem-no a um caminho sem volta, a um descaminho. Conforme o narrador descreve, não são apenas sonhos que tomam conta de sua

mente, são muitos pensamentos que se embaralham e que em determinados momentos não conseguem se materializar em palavras, gerando conflitos tão intensos que se refletem em atitudes arriscadas e descontroladas. O estado de Júnior é estranho ao leitor, seu comportamento incomum parece ser inadmissível, contudo, os vazios envolvidos por trás de suas atitudes nos comunicam algo, mesmo que suas condutas não pareçam coerentes, interessantes ou corretas.

Sobre esse aspecto do personagem e da narrativa, encontramos aqui um vazio que surge de uma negação, da anulação de concepções que possuímos sobre o que é correto ou verdadeiro. A negação, conforme Iser (1999, p.173-174), equivale ao “rompimento da tríade tradicional do verdadeiro, bom e belo, pois sua concordância não é mais capaz de orientar nossa conduta”. Num diálogo entre Júnior e um velho amigo de infância que encontra no bar, Mundinho, ele revela ao parceiro a amplitude que as ideias ocupam em sua cabeça. O leitor, aqui, é implicitamente alertado de que algo pode sair de ordem a qualquer momento e que Júnior pode perder o controle de seu comportamento em detrimento da confusão que os pensamentos provocam em sua cabeça.

Em determinado momento da narrativa, quando Júnior vai ao bar de seu amigo, Mundinho oferece maconha a ele, dizendo-lhe: “— Cara, eu tenho um bagulho que vai expandir suas ideias”. Ao receber a oferta, Júnior reage dizendo: “— Cara, se eu expandir minhas ideias, vou precisar de mais uma cabeça”. (MUTARELLI, 2008, p. 37). Aqui, nesse momento, as perspectivas dos personagens e a do narrador convergem, de maneira que o leitor também é direcionado à mesma visão e confirmação a respeito do estado mental do personagem, que já não consegue redimensionar ou organizar seus pensamentos. Dessa forma e sobre esse aspecto, apesar de que podem existir diferentes perspectivas internas no texto, os pontos de vista se confirmam e se relacionam entre si.

Sobre a integridade emocional de Júnior e as implicações em sua vida, o narrador afirma ao leitor que “No momento, Júnior não é o tipo de pessoa que acredita no futuro” (MUTARELLI, 2008, p. 41). Depois de alguns dias no apartamento do pai, vivendo entre o quarto, a sala e a cozinha, além de suas idas ao bar que fica no bairro, ele é surpreendido por um pacote entregue no apartamento do pai, endereçado em seu nome e que, a partir daquele momento, será objeto de toda a sua atenção. Curiosamente, e não à toa, o pacote endereçado a Júnior não revela o remetente. O

surgimento desse evento (a entrega dos pacotes) é um dos momentos da narrativa em que o leitor realiza diversas sínteses e projeta novos horizontes a partir desse tema (os pacotes).

Assim, juntamente com o personagem, o leitor embarca na tentativa de desvendar o enigma contido nos objetos que foram entregues dentro do pacote. Nele estão um pedaço de tecido, um veludo vermelho, três CDs, gravações caseiras e um velho e amarelado recorte de jornal, escrito em língua inglesa, com uma matéria com o título de “*Daily News, Saturday, September 8, 1951*”. Em seu conteúdo, Júnior encontra a seguinte informação “*HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE; HE DENIES PLAYING WM. TELL*” (MUTARELLI, 2008, p. 43). Todas essas palavras, frases e dados contidos no pacote contribuem para a realização das sínteses pelo leitor, que o levam a progredir no processo de leitura, gerando novos horizontes que poderão ser satisfeitos, sempre em direção à atribuição de sentido ao texto. De acordo com Quenard (2012, p. 32):

os correlatos da consciência [...] se constituem a partir das sínteses dos conteúdos de cada frase e fazem parte da estrutura de percepção gerada pelo ponto de vista em movimento. Segundo esta estrutura, cada síntese que é apreendida, cada correlato, gera uma expectativa que será ou não preenchida pela síntese seguinte.

Continuando a explorar o conteúdo do pacote, curioso e ciente de que ali existe alguma mensagem que precisa ser desvendada, Júnior parte em busca de traduzir o que diz a matéria e de reproduzir o conteúdo do CD. Com o auxílio do dicionário, consegue a tradução “*Herdeiro Mata a Esposa com Pistola; Nega Jogar Wm Diz*”. (MUTARELLI, 2008, p. 44). Apesar de parecer uma mensagem aleatória e sem lógica, o protagonista do romance segue tentando refinar a tradução e encontrar ligações com elementos externos à matéria, a fim de tentar compreendê-la. Esse também passa a ser um ofício do leitor, que assim como Júnior, precisa entender o porquê do pacote anônimo e, para isso, o conteúdo nele pode dizer muita coisa. Ou não.

É interessante notar que o texto de Mutarelli, em muitos momentos, traduz-se como uma espécie de metáfora do processo de leitura, de maneira que concomitante à atitude do personagem de desvendar os possíveis enigmas que acredita existir nos objetos que recebe, bem como em torno de acontecimentos de sua própria existência, o leitor também atua como agente que se propõe a decifrar o texto literário, voltando-

se para este e para as experiências que traz consigo, seja aquelas de leituras passadas ou as provenientes de sua vida cotidiana. Segundo Eco (2001, p. 40): “cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais”.

Júnior não consegue entender muita coisa, a começar pelo porquê de alguém o enviar esses objetos e o que seria ou quem seria esse herdeiro. Herdeiro de quê? O que seria também um Wm? Pede a ajuda de Bruna, a inquilina do pai que mora em um dos quartos do apartamento, que o ajuda com a tradução e na leitura do conteúdo do CD, emprestando-lhe seu notebook para abrir os arquivos presentes ali. Na verdade, nada havia gravado no disco. Até aí não consegue ir muito longe e permanece com mais dúvidas que certezas quanto à origem e ao significado do conteúdo contido no pacote.

Se algo pôde progredir aí, foi sua relação com Bruna, de forma que o desejo inicial de se aproximar da moça, aos poucos, se transforma numa atração física que o leva a forçar uma relação sexual não consentida. Sobre esse fato, por uma série de vazios presentes no texto, o leitor percebe que Júnior teve e tem uma vida sexual frustrada. Ele não tem uma vida sexual satisfatória e isso, inclusive, pode ter influência na grande confusão que se forma em sua cabeça. À medida que progredimos na narrativa, vamos encontrando pistas que podem corroborar e confirmar a teoria de que o personagem tem uma carência sexual, é insatisfeito e frustrado nesse aspecto. Isso é possível porque “as perspectivas do texto visam certamente a um ponto comum de referências e assumem assim o caráter de instrução; o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado” (ISER, 1996, p. 75).

É importante ressaltar que durante toda a narrativa de Mutarelli, o texto tem caráter instrutivo, levando o leitor, através das perspectivas apresentadas, a um caminho que se concretiza apenas em sua imaginação. Regina Zilberman é enfática ao afirmar que:

O texto, então, depende dessa disponibilidade do indivíduo em reunir os aspectos que lhe são dados, desenvolvendo uma sequência ou um encadeamento de imagens e acontecimentos que termina na construção do significado da obra. Isso acontecerá na imaginação do leitor, após ele “absorver as diferentes perspectivas do texto, preencher os pontos de indeterminação, sumariar o conjunto e decidir-se entre iludir-se com a ficção e observá-la criticamente” (ZILBERMAN, 2012, p. 44).

Assim, retomando ao romance, acontecimentos como a traição da esposa, o jogo mental que cria e que consiste, ao sair na rua, em classificar as mulheres que vê em categorias como: comia ou casava; os pensamentos que tem com imagens do pai praticando atos sexuais ou a descoberta de um buraco no armário de madeira que serve de divisória para separar o quarto do pai e o de Bruna, e que fora feito com o intuito de observar a garota em sua intimidade, são fatos que podem evidenciar ao leitor que Júnior tem uma carência sexual muito grande e que isso fala muito alto em sua vida.

Nos deparamos ainda, em outro momento do texto, com a situação em que o pai também chega a comentar com ele sobre o uso de medicamentos que estimulam a ereção masculina, sugerindo ao filho que essa pode ser uma solução para os problemas sexuais de um homem. Esse diálogo só reforça ainda mais a tese do leitor, porque mesmo com a ausência de palavras que nos levem à certeza de que Júnior tem uma vida sexual mal resolvida e que isso também o afeta psicologicamente, outros momentos da narrativa fornecem elementos que nos fazem preencher um espaço que antes estava vazio, trazendo bases afirmativas para as hipóteses que formulamos. Assim, o texto, ao longo de sua estrutura, fornece instruções ao leitor, que é chamado por este para participar da construção de sentidos, contribuindo com suas experiências e imaginação. Segundo Zilberman (2012, p. 43):

O mundo representado pelo texto literário corresponde a uma imagem esquemática, contendo inúmeros pontos de indeterminação. Personagens, objetos e espaços aparecem de forma inacabada e exigem, para serem compreendidos e introjetados, que o leitor os complete. A atividade de preenchimento desses pontos de indeterminação caracteriza a participação do leitor, que, todavia, nunca está seguro, se sua visão é correta. A ausência de uma orientação definida gera a assimetria entre o texto e o leitor; além disso, as instruções que poderiam ajudar no preenchimento dispersam-se ao longo do texto e precisam ser reunidas para que se dê o entendimento; assim, o destinatário sempre é chamado a participar da constituição do texto literário, e a cada participação, em que ele contribui com sua imaginação e experiência, novas reações são esperadas.

Na mente de Júnior, as ideias parecem se tornar cada vez mais claras, apesar de embaralhadas pelo grande número de pensamentos que guarda. No momento em que decide tentar uma relação sexual com Bruna, tem em mente que esta é uma decisão adequada, pois é parte de algo maior e necessário. Ao aproximar-se da

inquilina de seu pai, ele justifica o ato que está a um passo de cometer, dizendo: “— Bruna... nós temos que gerar vida... você não percebe? Você não sente essa luz que nos ilumina?” (MUTARELLI, 2008, p. 58).

A moça esquiva-se das investidas e questiona a Júnior se ele está alcoolizado. Com medo, ela busca socorro e na tentativa de se manter segura, se tranca no quarto, mas é obrigada a sair quando percebe que Júnior está passando mal, quando ele cai no chão e começa a ter uma crise convulsiva. Posteriormente, em outros momentos do texto, Júnior terá novas crises convulsivas, que aparentemente não possuem explicação sobre suas origens. Nesse instante, a partir do tema da convulsão, novos horizontes se abrem, especialmente tendo em vista compreender o motivo das mesmas e a relação que elas possuem com o estado em que o personagem se encontra. Sobre a cena, continuemos a abordá-la.

A descrição que o narrador faz do momento em que o protagonista agoniza no chão do apartamento também se mostra como um ponto fundamental que irá dimensionar os caminhos da narrativa. A descrição da cena é fundamental para que percebamos algumas questões:

Júnior anda na direção da moça. Ela recua, pressentindo o perigo. Socorro!, ela grita, enquanto Júnior tenta beijar sua boca. Socorro! Ela escapa e corre para o quarto. Júnior anda na direção da moça. Socorro, ela grita. Júnior tenta alcançá-la, mas tropeça. Cai. Caído, continua a compreender a vida. Socorro! O álcool paraguaio parece ter atingido diretamente a sua glândula pineal. Extasiado. A euforia é o chamado da vida. Desperta! Levanta-te! Gere vida! Faça filhos! Bruna!, ele grita. Bruna!, ele grita. Bruna!, grita mais alto e mais determinado. Bruna abre a porta do quarto e surge assustada. Júnior espuma pela boca o nome de Bruna. Parece ter acessado todos os livros de ocultismo e autoajuda. Vê diante de seu recém-aberto terceiro olho, todos os arquivos do Akasha. Tocado pela luz mais pura e incandescente, manifesta uma súbita série de contrações involuntárias dos músculos. Bruna, ele grita. Bruna, ele espuma. Sua cabeça bate violentamente contra o chão, seguidas vezes. Cada batida parece emitir o som: Bruna! Ele cala. Bruna! Ele engasga. Entra em convulsão enquanto alcança as respostas de todos os mistérios do universo. A luz é tamanha e de tal intensidade que seu pobre e precário organismo não pode suportar. Sente como se partes de seu cérebro esquentassem até atingir um ponto de fritura. Bruna, Bruna, Bruna. O corpo se debate violentamente contra o chão (MUTARELLI, 2008, p. 59).

Através da narração, compreendemos que apesar de alcoolizado, pois havia bebido alguns copos de uma bebida do pai, a mente de Júnior parece fazê-lo acreditar que a forma como compreende a vida agora é o caminho que o levará a uma espécie de transcendência existencial, e isso é perceptível pela descrição do narrador, em

trechos como: *“parece ter acessado todos os livros de ocultismo e autoajuda. Vê diante de seu recém-aberto terceiro olho, todos os arquivos do Akasha”* (MUTARELLI, 2008, p. 59). Júnior, nesse momento, parece ter atingido um outro plano da existência, é como se tivesse saído de seu corpo e acessado um determinado espaço onde pôde enxergar a verdade sobre as coisas.

O leitor, aqui, se depara com algo extremamente indeterminado. Se de um lado isso parece estranho e impossível, e assim confirma que o personagem pode estar se aproximando da loucura e tudo seja perfeitamente explicável, por outro lado os fatos podem abrir ainda mais possibilidades para que o leitor investigue o que está acontecendo com Júnior e o que está por trás de tudo isso. Quando o narrador se refere ao acesso aos *“arquivos do Akasha”*, é preciso que o leitor saia do universo ficcional e busque referências no mundo real, em busca de compreender o tipo de conteúdo a que Júnior teve acesso.

Afinal, o que é ‘Akasha’? O termo tem sua origem na cosmologia, que tem relação com o espaço e pode também ser relacionado com o céu. Contudo, em outras áreas, é utilizado para outras designações, como na psicologia, que simboliza o espaço onde estão armazenados todos os conhecimentos e feitos humanos, desde os primórdios. No ocultismo, por exemplo, o termo designa uma sociedade secreta denominada Ordem Akasha, cujas práticas se baseiam em sistemas cabalísticos e herméticos. Aqui, portanto, conforme dispõe Iser (1996), o repertório do leitor é fundamental para a interpretação do texto, trazendo, assim, informações de ordem histórica e culturais, indispensáveis para se compreender o objeto literário. As sínteses que o leitor realiza ao longo da leitura também o fornecem subsídios para a apreensão das perspectivas do texto.

Assim, tendo como referência um conhecimento que extrapola o universo literário, o leitor encontra possibilidade de preenchimento de um vazio existente e de formulação de novos horizontes, em prol de uma interpretação mais completa do texto. Portanto, somos levados, nesse ponto, a considerar o sobrenatural e o ocultismo como importantes vias de leitura da obra, remetendo-nos às origens do personagem e, mais precisamente, à figura de sua mãe, por mais que o romance não explore em detalhes a vida dela, pois, de fato, a mesma nem pode ser considerada uma personagem, porque não tem participação nos fatos. Ainda assim, movido pela

perspectiva do narrador, o leitor, aos poucos, formula as suas próprias perspectivas, que se movem ao longo do texto e se transformam à medida que a leitura prossegue.

No entanto, as informações que o narrador nos fornece sobre ela são indispensáveis para os caminhos que a leitura pode tomar, especialmente pensando na herança que o personagem principal pode ter herdado da mãe ou mesmo nas influências que ela pode ter exercido na formação de sua personalidade. O universo construído durante toda a narrativa é misterioso e repleto de enigmas, seja através dos pacotes que Júnior recebe, do passado de sua mãe e, conseqüentemente, de vários outros aspectos que estão relacionados com experiências que o personagem já teve em sua vida e que mexeram bastante com sua mente, a tal ponto de que ele mesmo se reconhece a caminho da loucura.

Atordoado, em conversa com o pai, Júnior demonstra preocupação com a sua saúde mental: “— Eu estou com medo. Eu estou com muito medo. Acho que estou ficando louco” (MUTARELLI, 2008, p. 69). As palavras são o meio que encontra para expressar o medo de que tudo aquilo que está em sua cabeça uma hora não caiba mais ali. No entanto, começa a perceber o horror através do palavrório vazio, porque alguma coisa o arrancou do trilho, desalinhou sua trajetória no mundo. Sente um mal-estar constante e não é somente físico, mas especialmente psicológico.

Ironicamente, Júnior se vê mais vez mais imerso em eventos que só agravam ainda mais o estado em que se encontra. Recebe mais um pacote, também sem destinatário e que, dessa vez contém “Novos CDs, dois. Um recorte em papel acetinado provavelmente arrancado de alguma revista velha e um DVD duplo, importado” (MUTARELLI, 2008, p. 95). O recebimento de mais uma encomenda anônima reforça ao leitor a ideia de que esse evento tem uma simbologia que precisa ser investigada e melhor compreendida, especialmente porque os objetos recebidos parecem aleatórios, mas, certamente, devem exercer algum tipo de influência na compreensão da narrativa.

Seria comum, nesse ponto, que o leitor não investisse na certeza que Júnior tem sobre a existência de um enigma contido nas mensagens recebidas no pacote. Afinal, tudo isso parte como fruto da imaginação de um personagem que é instável e desorientado. Contudo, se o “correto” fosse abandonar a teoria de Júnior e seguir no texto à espera do desenrolar dos fatos, o leitor faz exatamente o contrário, ele se nega a apenas prosseguir. Acredita que o ideal é investigar, junto ao personagem, a origem

dos recebidos e encontrar o significado, a mensagem oculta presente ali (se é que existe), como forma de alcançar uma verdade sobre os eventos que ocorrem na vida de Júnior.

Acontecimentos como esse, que instigam o leitor pela ausência de uma explicação por palavras, garantem o engajamento deste na resolução de conflitos, onde “o não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado” (ISER, 1999, p. 106). A realidade da narrativa passar a ser a realidade do leitor no momento da leitura. Sobre a comunicação que a ficção estabelece com o leitor, Quenard (2012, p. 40) destaca que “a comunicação da ficção não se dá por meios explícitos de representações do mundo, mas por uma estrutura de vazios e não ditos que deve ser traduzida com base nas experiências e competências do leitor”.

Mais uma vez, Júnior tenta desvendar uma possível mensagem oculta que possa estar contida nos objetos que lhe foram encaminhados. Não consegue compreender nada, mas segue obstinado e na certeza de que ele é a única pessoa que pode decifrar o significado do conteúdo dos pacotes. Importante é destacar que o conteúdo verbal presente nos materiais que recebe é sempre escrito em língua inglesa, o que parece ser um gatilho para que Júnior perca cada vez mais a capacidade de lidar com a linguagem, até chegar ao ponto de não conseguir mais comunicar o conteúdo que deseja. As palavras vão se tornando cada vez mais estranhas a ele, tanto em sua forma quanto em significado.

O distúrbio que Júnior desenvolve na linguagem é uma das chaves para a compreensão do texto. É na estrutura e na organização das palavras, que na verdade soa mais como desorganização de palavras, que o leitor encontra a potência do efeito estético provocado pela leitura. Mutarelli demonstra conhecer muito bem a técnica de utilização da linguagem para representar os sintomas da afasia e a desorganização das ideias na cabeça do personagem. Essa representação do distúrbio aparece em muitos momentos do texto, e pode ser visualizado, por exemplo, durante uma conversa de Júnior com Mundinho, que o convida para tomar um café.

- Vou tomar um café. Quer um?
- Café?
- É, café mesmo.

- Não, obrigado. Me dá azia. Quer dar um pulo no bufê depois do café?
- Você acabou de me perguntar isso.
- Perguntei?
- Acabou de perguntar, não lembra?
- Não lembro a resposta.
- Hoje eu não posso.
- Me dá azia.
- O quê?
- O quê, o quê?
- O que te dá azia?
- Café.
- Sei... Às vezes não parece que tudo se repete?
- Tudo se repete (MUTARELLI, 2008, p. 113).

No leitor, é impossível não emergir a aflição por perceber o desespero de Júnior diante da realidade em que se encontra. É como se esse fosse um medo nosso e, por isso, nos colocamos em seu lugar, experienciamos sua despersonalização, a degradação de sua existência. Em passagens como quando conversa com Marco, seu antigo patrão, Júnior afirma: “— Eu estou com medo. Eu estou com muito medo. Acho que estou ficando louco” (MUTARELLI, 2008, p. 69). O narrador também confirma ao leitor que Júnior não possui perspectivas sobre o futuro, nem muito menos é capaz de encontrar uma direção para sua vida. “Sem o menor motivo Júnior se levanta. Carrega a expressão da desilusão e mais nada” (MUTARELLI, 2008, p. 190).

Retornando ao ponto em que Júnior entende que precisa tentar uma nova interpretação para os fragmentos de textos recebidos nos papéis recortados, com o auxílio de uma caneta azul, busca completar e realizar esquemas sobre a mensagem escrita em língua inglesa, à procura de um significado. Nesse ponto, o escritor, Lourenço Mutarelli, usa o recurso da ilustração para representar ao leitor o esquema que Júnior elabora, o que acaba aproximando a imaginação do leitor da atitude do personagem. Assim ele completa a enigmática frase recebida no primeiro pacote:

CHeir'os Pistola Kills His Wife
COLHe DenTies Playing Wm. TelleFONE

Fonte: (MUTARELLI, 2008, p. 136).

A maneira como Júnior completa os dizeres com outras letras é no mínimo curiosa, porque ele procura formar palavras em língua portuguesa a partir de palavras

que não pertencem a essa língua. Segundo o narrador, para o protagonista “Talvez o enigma não esteja em inglês. Experimenta com a grafia ou a sonoridade da língua que não domina. Precisa decifrar a charada” (MUTARELLI, 2008, p. 136). O esquema realizado por Júnior, na tentativa de encontrar um significado para a mensagem parece ser, para o leitor, um dos primeiros sinais acentuados da afasia. A nós, também é muito forte a sensação de que Mutarelli está sempre brincando com o leitor. Em resumo, nós poderíamos ser o próprio Júnior, buscando coisas onde não existem. Nesse contexto, podemos fazer relações com o conceito de superinterpretação, formulado por Umberto Eco (1993), que consiste em relações que estabelecemos com o texto, mas que não são sustentadas por ele.

As representações gráficas presentes no texto, especialmente aquelas que demonstram as ações do personagem lidando com a possível charada, são claros exemplos das imagens mentais que também se formam na imaginação do leitor, que é guiado pelas palavras e pelo campo semântico formado em torno delas. As imagens que se formam em nossa mente, em diversos momentos do texto, nos proporcionam a experiência de sentir o desespero, bem como nos trazem a percepção de que o personagem está a perder o senso de compreensão sobre a realidade e capacidade de se comunicar. Isso provoca ao leitor uma angústia que o faz perceber os estreitos limites entre o real e a insanidade.

Um exemplo, no texto, de como as imagens que formamos em nossa mente nos causam tais sensações, pode ser percebido quando após uma discussão com a esposa, por telefone, tentando contato com o filho, Júnior, claramente alterado e sem a devida percepção do real, se direciona ao pai, conforme expõe o narrador.

Abre a porta da estante e apanha uma garrafa. Bebe sem fazer careta. A bebida só arde quando chega ao estômago. Toma coragem. Invade o quarto do pai. Acende a luz.

— Cadê todo mundo? — grita furioso, ameaçando agredir o pai com a garrafa. Sênior acorda.

— Que isso? Tá louco?

— Cadê os... os outros... O que querem de mim?

Sênior levanta. Gesticula com as mãos, pedindo calma. Júnior vacila. Sênior o abraça com força.

— Fica calmo. Está tudo bem.

O cansaço toma conta dos dois (MUTARELLI, 2008, p. 139).

Sobre os esquemas realizados por Júnior, existe aí um vazio que traz muitos questionamentos ao leitor, seja sobre um possível significado oculto a ser decifrado,

seja sobre os caminhos que a afasia delineará para o futuro do personagem. Logo mais, o narrador começa a desvendar que, de fato, os sinais afásicos já se manifestam em Júnior, explicando que a “afasia não apaga meramente as palavras, apaga as imagens e os vínculos entre as palavras e as imagens” (MUTARELLI, 2008, p. 136). A manifestação desse distúrbio que o protagonista do romance desenvolve é um dos pontos onde mais o leitor encontra espaços vazios no texto, os quais:

em suma, apresentam a estrutura do texto literário como uma articulação com furos, que exige do leitor mais do que a capacidade de decodificação. A decodificação diz respeito ao domínio da língua. O vazio exige do leitor uma participação ativa (LIMA, 2002, p. 26).

Se os vazios provocam inquietação e o sentimento de medo é uma constante durante a leitura do texto, um elemento que se pode destacar como potencializador desse sentimento que o leitor experimenta, por se sensibilizar com o estado do outro, é a manifestação da afasia, que em Júnior, desfaz os vínculos entre as palavras e as imagens que se formam a partir delas. Nesse contexto, a ausência de sentido e de formação de imagens soa como uma experiência incomum e angustiante, porque muitas coisas ficam sem forma e o vazio permanece. Assim, o leitor continua em busca de compreender boa parte dos acontecimentos que envolvem a vida de Júnior e afunda cada vez mais na tentativa de encontrar respostas que não existem.

É importante ressaltar que, no texto, a representação da afasia gera muitas questões e expectativas, porque a impossibilidade de se expressar em palavras deixa uma lacuna na qual existe muito conteúdo necessário à compreensão do desenrolar dos fatos na narrativa. De tal maneira, o leitor percebe que nesse momento é preciso estar ainda mais atento, pois precisa interpretar justamente essa ausência. Ao mesmo tempo, Júnior continua a esquematizar combinações de palavras, procurando um sentido que acalme sua ânsia.

CHEIRO' IS PISTOL KILLS HIS WIFE
Cheiro despistou quis ris uaife ? [› rir da fé]

HE DENIES PLAYING WM. TELL
Rede nies [› Inês] plai [› spray] William telefone
Rede inexperiente William telefone

He	Irs	Pist	ol	Kill	S	His	Wi	fe
He	De	Nies	P	lay	In	gW	M.	Tell

Hehe/irsde/pistnies/olp/killlay/sin/hisgw/wim/fetell/

Fonte: (MUTARELLI, 2008, p. 137).

Na tentativa de novas combinações que revelem o mistério por trás dos pacotes, Júnior se encaminha cada vez mais rumo ao desequilíbrio. É muito claro ao leitor que o personagem se afasta pouco a pouco da realidade e mergulha numa fantasia criada em sua cabeça. Contudo, é preciso aguardar novas informações que serão expostas pelo texto, para que tenhamos certeza de que nossa teoria tem fundamentos, o que cada vez mais se confirma através da impossibilidade de Júnior comunicar com clareza suas ideias e, assim, também, de interpretar o que diz e escreve. Se participamos ativamente na leitura e somos capazes de investigar as situações que nos são apresentadas, isso acontece porque “o leitor se move constantemente no texto, presenciando-o somente em fases; dados do texto estão presentes em cada uma delas, mas ao mesmo tempo parecem ser inadequados” (ISER, 1999, p. 12-13).

O leitor segue ao lado de Júnior, acompanhando-o em sua trajetória e percebendo suas tentativas falhas de encontrar interpretações para o material recebido, quando é alertado pelo narrador de que o personagem revela ao pai que ficou ‘inteligente’ e mostra a ele o que descobriu. Ao folhear os papéis rabiscados pelo filho, o pai encontra longas e longas linhas escritas com os dizeres:

HeirsPistolKillsHisWifeHeDeniesPlayingWmTellheirspistolkillshiswifehedenie
splayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshisw
ifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspis
tokillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwm
tellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswif
ehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspist
olkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmt

ellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswif
ehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspist
olkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmt
ellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswif
ehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspist
olkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmt
ellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswifehedenies
playingwmtellheirspistolkillshiswifehedeniesplayingwmtellheirspistolkillshiswif
ehedeniesplayingwmtellheirspistolkills... (MUTARELLI, 2008, p. 139).

Júnior não consegue comunicar nem interpretar o pequeno texto e o pai fica ainda mais preocupado com a situação do filho. Ao leitor, a sensação é de espanto, principalmente porque quando ele comunica ao pai que tem algo para mostrá-lo e que está inteligente, por um instante somos levados a crer que Júnior talvez tenha conseguido chegar a algum lugar, a algo de concreto, se reaproximando da realidade. No entanto, esse é o momento em que o personagem de Mutarelli extrapola os limites de compreensão e da comunicação com o outro. Isso acontece pelo uso que o autor faz da linguagem, pela força de expressão contida na representação da perda da capacidade de organizar as ideias e de comunicá-las. Como consequência, isso provoca, no leitor, uma sensação de angústia muito grande, e tendo acompanhado a trajetória do personagem, experimentamos parte do efeito estético do texto, que se encontra principalmente no potencial representativo da linguagem. A esse respeito, Vincent Jouve (2002, p. 20) pondera que:

O papel das emoções no ato de leitura é fácil de se entender: prender-se a uma personagem é interessar-se pelo que lhe acontece, isto é, pela narrativa que a coloca em cena. [...] Assim, querer expulsar a identificação – e consequentemente o emocional – da experiência estética parece algo condenado ao fracasso.

Em momento seguinte, quando Júnior conversa com Bruna, o leitor tem a confirmação de que Júnior já fora afetado por completo pela afasia. Ele tenta lembrar o nome de algo e não consegue: “— Ah! Eu pensei que você estava falando do coiso. — Que coiso? — Como fala, aquilo de... dinheiro?” (MUTARELLI, 2008, p. 153). Com a manifestação da afasia, ficamos impossibilitados de conhecer os pensamentos, sentimentos e ações do personagem, assim, a interpretação que teremos sobre o desenrolar dos fatos fica a depender de projeções que fazemos e em muitos

momentos não encontramos correspondência para essas projeções. A relação entre a palavra e o esquecimento, no texto, também é responsável pela interpretação que realizamos da obra. Para Jouve (2002, p. 23), “é fundamentando-se na estrutura do texto, isto é, no jogo de suas relações internas, que o leitor vai reconstruir o contexto necessário à compreensão da obra”.

Em muitos momentos da leitura, o leitor fica numa posição desconfortável de dúvidas e incertezas sobre as falas do personagem e a respeito das afirmações que o narrador faz, enquanto íntimo conhecedor da vida e da psicologia do personagem. Afinal, até que ponto devemos corroborar ou não com a narrativa, uma vez que a peça central para que possamos compreendê-la é claramente um homem desequilibrado, jogado à sorte do próprio destino? Ele nem mesmo pode falar por si, o narrador observador é que nos conta, com certa propriedade, sobre os dias de vida que ainda restam a Júnior. De acordo com o contador da história, Júnior

Está cansado de tudo. Exausto. Pouco importa o que podem dizer os médicos, para Júnior isso já não faz diferença. Agora, só lhe interessa o empírico. A eletricidade gera imagens. As imagens, nessas circunstâncias, adquirem mais poder que a palavra. Eletroquímica. O que ele não desconfia é que até essa linguagem será igualmente afetada. Igualmente corrompida pela mesma estranha causa que degenera seu cérebro (MUTARELLI, 2008, p. 166-167).

O texto literário é construído sob perspectivas internas, de onde se manifesta o objeto estético. Essas perspectivas podem ser: a do narrador, as dos personagens, do enredo e aquelas que são marcadas pela posição do leitor. Dessa forma, segundo Iser (1996), cada uma das perspectivas apontadas contribui para visões distintas do objeto intencionado. Assim, todas as perspectivas presentes no romance de Mutarelli influenciam o leitor a se posicionar diante da narrativa, mas é inegável a influência que a perspectiva do narrador mantém sobre nós, já que é ele que nos conduz ao longo da história. As perspectivas do texto nos permitem atribuir sentido ao que lemos, de maneira que “o texto permite, com certeza, várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura” (JOUVE, 2002, p. 25).

Se a nós leitores é visível a desordem cerebral do personagem criado por Mutarelli, bem como afirma a narrativa, começamos por compreender que muitos dos espaços vazios que precisamos preencher ficarão sem complementação, uma vez que o texto é construído a partir da perspectiva de um homem que não demonstra

estabilidade em suas ações, pensamentos e nem mesmo em memórias, as quais podem ser determinantes para as interpretações que o leitor realizará. Agrava ainda o fato de percebermos que o personagem não tem perspectiva alguma sobre o futuro, de tal maneira, por qual motivo nós teríamos perspectivas para o que a narrativa trará?

Uma das motivações para seguirmos e projetarmos expectativas no texto é o vazio que encontramos conforme as páginas seguem. As palavras parecem não dar conta de explicar e narrar a estranha existência de Júnior e ao mesmo tempo elas instigam a que o leitor continue o exercício da leitura, tendo em vista a que encontre respostas para as várias questões que são levantadas pela narrativa, como por exemplo, a origem do problema de Júnior, que pode provavelmente estar relacionado com o ocultismo, um dos possíveis caminhos que a narrativa sugere.

Outra possibilidade de explicação para os problemas que o protagonista desenvolve pode estar numa causa bem mais simples, a presença de parasitas em seu cérebro. A obra também abre esse caminho, quando o pai de Júnior decide levá-lo ao médico em busca de um diagnóstico preciso que justificasse de maneira racional as atitudes que o filho vinha tendo. O médico suspeita de neurocisticercose e que essa seja a causa das convulsões que Júnior passa a ter. Solicita que exames sejam realizados a fim de confirmar o diagnóstico, mas a narrativa não confirma nem nega essa possibilidade, portanto, esse vazio permanece. Com essa possibilidade, novos horizontes se abrem, contudo, não são preenchidos.

Certamente, quando Mutarelli trata de não fornecer maiores informações sobre o caminho que o leitor deve seguir, ele atribui a seu romance, e também ao leitor, uma maior liberdade de interpretação. Muitas são as possibilidades e caminhos que o texto pode adquirir. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, nenhuma probabilidade deve ser descartada. As incertezas que carregamos até o final da narrativa revelam que os espaços vazios constituem também uma forma de atribuição de sentido à leitura do romance e que somente o dito, as palavras, não dariam conta do sentido do texto. Assim, os vazios “se dão em diferentes níveis da concretização da obra e estimulam no leitor a produção de sínteses, conexões, códigos e formação de coerência” (QUENARD, 2012, p. 40).

Sobre o ato da leitura, o papel do leitor e as possibilidades interpretativas que conferimos aos textos, Eco nos lembra que:

Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. [...] uma obra dotada de certa “abertura”; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe apresentara numa leitura anterior) (ECO, 2001, p. 40-43).

Assim, ao longo da leitura é preciso que retomemos constantemente a momentos anteriores do texto, porque ele é rico em possibilidades e, às vezes, se desatentos, as deixamos passar despercebidas. É claro que as inúmeras dúvidas com as quais nos deparamos podem ser solucionadas ou não, assim, o leitor de Mutarelli “experimenta a perda de orientação, mas, ao reagir, revela sua expectativa de ser orientado pelo texto” (ISER, 1999, p. 164). Se o texto é o nosso guia, devemos interagir com ele de forma a explorar todas as suas partes, especialmente retomando-o com frequência. Para Caldin (2010, p. 79): “retomar é dar ao que se repete um destino que não lhe era reservado, mas que se abriu por conta da virtude das possibilidades trazidas pelo texto”.

O trecho abaixo, que é um diálogo entre Júnior e seu filho, Caio, exemplifica bem como o vazio provocado pelo distúrbio do personagem é capaz de sensibilizar o leitor a ponto de que ele sinta a intensidade com que o quadro de Júnior evolui. Não é apenas o que é contado pelo narrador que nos faz compreender a realidade do protagonista do romance, mas principalmente os diálogos que ele mantém com os demais personagens, pois as falas são capazes de representar fielmente a totalidade dos acontecimentos, mesmo que faltem palavras para isso.

Júnior não consegue conter a emoção. Apanha um dos cadernos empilhados na mesinha de centro.

— Eu ia deixar isso todo que te ia mostrar coisas que de tudo que agora é. E é como é que as coisas coisam, sabe? Esse você eu deixava, por isso escrevi.

— Sei, pai. Sei, sim.

— Esta é tudo pra você saber.

O menino procura esconder as lágrimas. Júnior não as disfarça. São como um alívio. Deita a cabeça no colo do filho (MUTARELLI, 2008, p. 202).

O que possivelmente poderia ser um problema para o leitor, passa a ser um aspecto constitutivo e essencial do texto. A incapacidade de Júnior expressar seu pensamento de maneira organizada, constrói o universo duvidoso e enigmático que a

obra propõe, conferindo múltiplas formas de leitura aos leitores. Contudo, apesar da liberdade interpretativa do leitor, o trabalho do autor se propõe a um certo tipo de determinação em que “só uma coisa ele tentará com sagaz estratégia: que, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente” (ECO, 1988, p. 42).

Em termos estruturais, o romance de Mutarelli conquista espaço porque entrega ao leitor um conteúdo que mais se propõe a levantar questões que o inquietam, que a respondê-las. O leitor é estimulado a buscar, a todo custo, informações capazes de esclarecer diversas questões propostas pela narrativa. Acima de tudo, o texto sensibiliza o leitor através da forma como os fatos são expostos pelo narrador e pela maneira como os diálogos entre os personagens são estabelecidos.

Isso significa, portanto, que o texto é capaz de manter uma interação com o leitor, de forma que esse não esgota as expectativas deste, que envereda por todos os caminhos fornecidos pelas palavras e também pelo vazio deixado entre elas. Os textos ficcionais são uma importante via de comunicação entre o homem e o mundo e, por isso, enquanto mensagem que precisa ser construída para que haja comunicação, a ficção não deve ser entendida apenas como um depósito de significados, pois conforme esclarece Iser (1996, p. 102): “já não se trata mais de evidenciar o que ela significa, mas sim os seus efeitos”. Essa percepção é importante porque “é a partir de uma estrutura afetiva que o leitor transforma o não-familiar em sistema coerente e o não-dito em sentido” (QUENARD, 2012, p. 41).

Retomando a outro aspecto importante – a busca por referências externas ao texto – em diversos momentos o leitor precisa recorrer à realidade, na tentativa de encontrar elementos para interpretar o que lê. Entre os objetos e informações recebidas nos pacotes entregues no apartamento do pai, está a manchete que noticia que o escritor americano William Burroughs matou acidentalmente a mulher, que é uma história verídica e tem relação com pessoas reais. Assim, o leitor precisa fazer relações entre o universo criado pela narrativa e a realidade em que vive, pois tal associação é importante para a interpretação do texto. Nesse aspecto, segundo Iser (1999, p. 125), “quando a “formulação” do não-dito se torna reação do leitor ao mundo apresentado, isso significa que a ficção transcende sempre o mundo a que se refere”.

Nesse contexto, como a notícia veio em inglês e Júnior não compreende a língua, procurou a ajuda de Bruna com a tradução, embora tivesse certeza de que o

sentido das palavras constantes no papel estava para além de uma compreensão coletiva, a mensagem contida ali somente poderia ser entendida por ele. Mesmo assim, Bruna se engaja em ajudá-lo, quem sabe consiga amenizar a inquietação e o sofrimento do companheiro de moradia. A moça parece encontrar algo, uma pista que os faça talvez entender o motivo dos pacotes ou a mensagem que provavelmente alguém quis enviar a Júnior. Em conversa com o pai do protagonista, ela revela algumas descobertas que fizera através de pesquisas e com a ajuda de uma amiga, Letícia, que ajudara a refinar a tradução do material:

- Olha esse anúncio.
- O que tem?
- Burroughs.
- É uma firma antiga. Acho que nem existe mais.
- Burroughs! Como o escritor. É isso! O senhor sabe qual a relação entre essa empresa e o escritor?
- Que escritor?
- Burroughs. William Burroughs.
- Eu só conheço a empresa com esse nome.
- Seu Zé, esse é o elo. É isso!
- Não estou te entendendo.
- O anúncio. A Letícia falou que era uma matéria de quando Burroughs matou a esposa. É claro! O herdeiro! O herdeiro da empresa Burroughs! Depois, o filme Naked lunch. É isso, seu Zé! É isso!
- Que seja. E daí? Isso não resolve nada. Por que mandam essas coisas? O que ele tem a ver com isso?
- Eu não sei, mas esse é o elo. Burroughs é o elo (MUTARELLI, 2008, p. 191-192).

O que deveria ser uma grande informação para que o leitor pudesse ter mais clareza sobre os fatos, na verdade não esclarece muita coisa, pelo contrário, abre muitos outros vazios no texto, porque não existe nenhuma base concreta que explique o significado do conteúdo dos pacotes e o porquê deles terem sido endereçados a Júnior. Ao leitor, o que parece é que todos os acontecimentos do romance possuem apenas uma única função em específico: contribuir para que o personagem se distancie cada vez mais de si e da realidade, enveredando em um caminho sem volta: a loucura. O nada é o tema mais recorrente na obra, tudo desemboca em nada.

Todos os caminhos para os quais a obra aponta nunca se confirmam nem deixam de se confirmar. Sem perder o eixo do romance, que é a confusão mental de Júnior e seu estado psicológico que se agrava cada vez mais, também navegamos pelas sugestões que nos são dadas ao longo do texto, na tentativa de identificarmos a origem do problema. Esse aspecto é característico da literatura e, no momento da

leitura, segundo Sartre (2004, p. 35-36): “os leitores estão sempre adiante da frase que lêem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma o horizonte móvel do objeto literário”.

Assim, à medida que a leitura progride, conseguimos formular novas teorias e interpretações, porque vamos conhecendo mais sobre o passado da família, embora consigamos observar que o objetivo do texto não é fornecer nenhum tipo de conclusão e os lugares vazios “abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva por parte do leitor” (ISER, 1996, p.128). Conforme seguimos, a narrativa se transforma constantemente para transmitir a evolução do estado de Júnior, o que nos proporciona uma intensa experiência de leitura.

A forma como Mutarelli transpõe os sintomas da afasia para a literatura sensibiliza profundamente os leitores. Os leitores são tocados, o mínimo que seja, por sentimentos de medo, angústia, ansiedade e afins. Uma característica muito peculiar da obra é o alinhamento que ela traz entre forma e conteúdo. Isso é bem perceptível, por exemplo, quando progredimos na leitura e vemos que o texto se desconstrói em paralelo com o personagem. Isso pode ser exemplificado através da representação das falas de Júnior, que ficam cada vez mais confusas e incompreensíveis, mas que, ao mesmo tempo, é um recurso indispensável para a percepção do estado de decadência do personagem.

A ausência de ligação e de coerência nas frases que compõem as falas de Júnior, a partir de certo ponto da narrativa, demonstra uma desconstrução gradual do texto, que acontece em paralelo com a despersonalização do personagem. De tal maneira, isso é perceptível ao leitor, e de acordo com Iser, “a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos” (ISER, 1996, p. 75).

Já nos últimos momentos da narrativa, o pai de Júnior decide trazer o neto para visitar o pai, segue o conselho de Bruna na tentativa de que a presença do filho faça bem a Júnior, tendo em vista o estado em que se encontra. Junto ao filho, o protagonista do romance declara: “— Eu vou deixar minha caixa com você aqui no seu coiso pra deixar um pouco de pensar nas coisas porque me cansa mais muito, filho. Me cansa e as coisas que eu quero falar, tudo faz muito barulho” (MUTARELLI, 2008, p. 202-203). Pensar lucidamente e externar o pensamento através da linguagem

é algo que Júnior já não consegue mais. Eis que reunido para o jantar com o filho, o pai e Bruna, sobre os pensamentos de Júnior, o narrador revela que:

Os três jantam na mesa da cozinha. Júnior não consegue mais fingir que não percebe que aquelas figuras monstruosas são imitações pouco convincentes dos seres que antes habitavam a casa. São grotescas. A cara do pai é uma imitação ainda mais barata (MUTARELLI, 2008, p. 206).

O leitor também já não tem mais expectativas de reversão para a situação do personagem, porém, espera que a narrativa ainda guarde acontecimentos que encerrem a trajetória de Júnior por alguma das vias que o texto sugere. Quem sabe o caminho da espiritualidade, porque pelo breve histórico que nos é apresentado sobre a mãe do personagem, ficamos na expectativa de que ainda temos mais a saber a respeito, o que não acontece. Continuamos no vazio e não temos como saber se o mal de Júnior tem a ver com os rituais de ocultismo que sua mãe praticava ou se isso não influenciou o destino do personagem. No entanto, são justamente essas ausências que significam a leitura, de maneira que “o lugar vazio no texto se revela condição elementar da comunicação” (ISER, 1996, p. 136).

Ficamos na incerteza, especialmente porque a mãe teve muita influência sobre o comportamento do irmão de Júnior, que está preso por tráfico de drogas e culpa a mãe pelo destino que teve, pois acredita que ela entregou sua cabeça a demônios. O desfecho da obra acontece quando Júnior fica sozinho no apartamento, pois o pai e Bruna vão assistir a um filme na casa da vizinha. Solitário, Júnior pensa na arma que encontrou no apartamento e planeja encontrar balas para carregá-la. Assim, temos o “desfecho” do romance, quando o pai do personagem dá as costas e sugere que ele tome seus remédios para se acalmar:

— Você, filhão, toma o remédio e descansa um pouco. Estou te achando meio agitado. A doença do filho parece ter sugado o ânimo de Sênior. Bruna começa a entrar em depressão. O silêncio de Júnior assombra a casa. Um buraco absorve a vontade. Os cadernos ocupam cada vez mais espaço. Enquanto Sênior sobe com Bruna, Júnior invade o quarto do pai. Vasculha o guarda-roupa. Precisa encontrar a munição para carregar a arma. Num vislumbre, lembra-se de ter visto umas balas quando mexia nas coisas do velho logo que chegou na casa. Estavam no criado-mudo. Abre a segunda gaveta. Empurra a caixa com a gaita, o binóculo, o jogo de chaves de fenda. Atira tudo para fora. Encontra a caixa de laca. Despeja sobre a cama os pertences da pequena caixa. Um par de abotoaduras, as peças de damas, o bispo preto, os slides da puta, a prótese dentária, enfim, duas balas calibre 38 (MUTARELLI, 2008, p. 206).

É interessante notar que o clima de caos se instala por todo o ambiente, de maneira que os problemas de Júnior começam a se prolongar a seu pai e também a Bruna. Conforme relata o narrador, o velho não tem mais ânimo e a moça dá indícios de depressão. Portanto, a nós leitores fica o vazio a respeito do que poderá acontecer aos dois, uma vez que a narrativa se encerra e deixa muita coisa em suspenso, a contar pelo destino de Júnior, ele se suicidou ou não? Teria ele, ao encontrar as balas, carregado a arma e atentado contra a própria vida? Ou ainda, poderia ter atentado contra a vida de outra pessoa? Pode ser que também só tenha encontrado as balas e não tenha feito nada com elas.

O fato de ter encontrado a munição para o revólver é um ponto importante para a narrativa. Esse acontecimento cumpre função de determinar o final do romance, mas ironicamente, ao mesmo tempo ele não o faz. Não temos como concluir ao certo o que aconteceu nesse momento e, portanto, enquanto leitores somos convidados a apenas imaginar o desfecho através de pistas que encontramos ao longo do texto. Contudo, essas mesmas pistas não são capazes de fazer com que preenchamos o vazio deixado pelo autor em suas linhas finais, uma vez que apenas sabemos que o protagonista tinha sinais depressivos e outros problemas de ordem psicológica. Isso por si só não é condição suficiente para chegarmos a uma conclusão sobre o dilema de Júnior ter tirado a própria vida ou não.

Assim, conforme corrobora Iser, “uma vez que os lugares vazios irrompem as possibilidades de conexão de segmentos textuais, esse processo só se completa na imaginação do leitor” (ISER, 1996, p. 130). As palavras e os fatos descritos por elas apenas nos sugerem o que pode ter acontecido e, no máximo, resta a nós projetarmos as expectativas que tivemos ao longo da leitura e optar pelo final com o qual mais nos identificamos, quando entendemos que de certa forma somos prolongamentos do texto. Assim, “a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entre em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades.” (ISER, 1999, p. 10).

Tamanho espaço vazio é determinante para a experiência de leitura do romance, especialmente porque o sentido do texto não está somente no preenchimento desses espaços, pois nem sempre eles serão capazes de ser ocupados por informações internas ou externas ao próprio texto. Tal fato, portanto,

não afeta em nada a qualidade da obra, pelo contrário, confere a ela um conteúdo amplamente rico, porque será capaz de dialogar com o leitor e fazê-lo experimentar o efeito estético resultante da leitura. Para Quenard (2012, p. 41-42):

Entendido como resultado de experiências, o efeito estético não pode ser verbalizado, então, o que se procura é descrever o processo pelo qual as estruturas verbais se realizam como estruturas afetivas. A diferença de uma análise da representação do texto, a teoria do efeito busca compreender os fenômenos que ocorrem durante o ato da leitura e os mecanismos por meio dos quais a ficção, em sua concretização, traz algo de novo ao mundo, comunica uma interpretação da realidade condicionada pelas disposições do leitor.

Assim, diante de qualquer leitura, a atividade do leitor é indispensável porque é a partir dele, na sua consciência, que se formam as representações e o objeto estético. O texto só tem vida e só adquire significado através da interação com o leitor, que, por sua vez, também é transformado pelas experiências de leitura. Portanto, se o texto é um sistema aberto, o leitor é um produtor, ele dá acabamento à atividade que o autor iniciou, indo, inclusive, além das expectativas que esse tenha projetado (ou não) no texto. Em se tratando de obras literárias, espera-se que elas desafiem a compreensão do leitor, à medida que se afastam daquilo que ele espera. A esse respeito, Eco (2001, p. 41) nos afirma que:

a poética da obra “aberta” tende, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização fruída; qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar.

Através da linguagem da qual Mutarelli se utiliza e dos relatos que o narrador nos apresenta, somos levados a experienciar o potencial estético do texto. Muito embora a narrativa nos pareça aparentemente carente de significados, pela vaguidade com que as palavras nos são apresentadas em alguns momentos da leitura, somos capazes de perceber e atribuir interpretações ao texto, de maneira que somente através da atividade de reconstrução/reinvenção, é que nos sentimos realizados diante da apreciação da obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do romance *A arte de produzir efeito sem causa* possibilita ao público a capacidade de compreensão e reflexão sobre a constituição da obra literária, bem como sobre como os elementos presentes nela contribuem para a recepção do texto, especificamente para a concretização do efeito estético que ele provoca no leitor. Através da linguagem, o potencial do objeto literário se realiza e a arte estabelece comunicação com o outro. Para Sartre (2004, p. 19), a linguagem “é nossa carapaça e nossas antenas, protege-nos contra os outros e informa-nos a respeito deles, é um prolongamento dos nossos sentidos” (SARTRE, 2004, p.19). Enquanto prolongamento, é através dela e do seu potencial que experimentamos o mundo, inclusive, o da ficção.

Não somente a escrita literária se mostra um exercício complexo, a leitura desses textos é também uma atividade que envolve profundas questões. Prova disso é que durante a leitura, o horizonte de expectativas do leitor se amplia a todo instante, sendo passíveis de confirmações ou rejeitados por situações que se seguem durante a narrativa. Compreender o ato da leitura, portanto, é uma tarefa que exige reflexão e atenção ao conteúdo que o próprio texto fornece. Para tanto, a teoria do efeito estético se vale do próprio texto e do trabalho do leitor para evidenciar como acontece a relação entre esses dois elementos, levando-nos a compreender o processo de leitura.

No início dessa dissertação foram colocadas duas questões que visam ampliar o entendimento acerca da leitura do romance. Responderemos, agora, cada uma delas de forma particular. *Qual seria a experiência de leitura do romance A arte de produzir efeito sem causa?* A experiência de leitura revelou que a narrativa é complexa, de maneira que o texto, em sua estrutura, é carregado de artifícios que exigem ao leitor um mergulho entre os vazios. Nesse sentido, a atribuição de sentido ao texto, acontece não apenas através do conjunto de palavras e frases que narram os fatos. O principal efeito que o texto provocou, foi o sentimento de medo. Aliado a ele, a sensação de angústia e afins. E isso acontece, especialmente, pela forma como o narrador apresenta os fatos, revelando a grande importância da perspectiva do narrador para que interpretemos o texto.

A arquitetura da linguagem, desconstruída através da necessidade de representar o distúrbio da afasia do personagem (que é justamente uma perturbação

que afeta a linguagem, a capacidade de comunicação) também é outro fator determinante para a realização do efeito que a leitura provoca. A linguagem se vale, por exemplo, de sinestésias, como forma de causar no leitor as sensações citadas acima. A relação que a linguagem oral estabelece com as representações gráficas, especialmente aquelas que simulam atitudes e comportamentos do personagem central, é essencial para que sejamos tocados pelo estado de aflição em que ele se encontra. Portanto, terminamos a leitura com a quase certeza de que o autor está a brincar com nossa capacidade de buscar ou querer enxergar coisas que não existem. Isso é decorrente dos inúmeros vazios presentes ao longo do texto.

A respeito de *como o leitor atualiza e preenche os vazios deixados na narrativa?*, pudemos perceber que isso acontece especialmente através de retomadas e formações de novos horizontes, através de elementos fornecidos pelo próprio texto e, em alguns casos, pelo repertório do leitor, que consiste em elementos extra-textuais. No entanto, é de se ressaltar que a maior parte dos vazios permanece, e sugerimos que a intenção do autor é, na verdade, muito mais apresentar questões, ao invés de respondê-las ou fornecer elementos para o que leitor chegue a conclusões. Os espaços vazios se colocam, assim, como estrutura indispensável para a atribuição de sentido ao texto.

Dessa forma, muito do sentido que atribuímos à leitura está contido no não-dito, o que vai ao encontro com a ideia de Iser (1996), que se contrapõe à compreensão de concretização, elencada por Ingarden (1979), que entendia que os lugares indeterminados necessitam, por completo, de serem preenchidos. Assim, a leitura realizada do romance corrobora com a posição do teórico alemão, já que alguns espaços vazios textuais vão sendo atualizados, enquanto muitos outros permanecem e o leitor ainda assim é capaz de atribuir sentidos às construções que compõem o texto.

Pontuados esses aspectos acerca do ato de leitura, a análise do romance também nos fez refletir sobre o conteúdo do texto de Mutarelli como sendo uma alegoria do próprio processo de leitura. Enquanto Júnior se encontra disposto a desvendar o possível significado das encomendas anônimas que recebe, nós leitores estamos empenhados em decifrar o sentido do texto que narra sua história, buscando, nos ditos e não-ditos, bases para realizá-lo. Destacamos, ainda, que o autor conduz com indiscutível maestria uma escrita que é capaz de representar o estado emocional

do protagonista, o que envolve também emocionalmente o leitor, que se debruça na narrativa, aproximando-se intimamente do personagem. Através da arte, somos convidados a (re)descobrir aspectos poucos desejados da vida e a nossa própria condição de ser humano.

Em virtude dos fatos mencionados em relação à leitura do romance de Mutarelli, destacamos que eles só puderam ser analisados/observados a partir do conhecimento sobre a teoria. Para tanto, especialmente Iser (1996) foi indispensável para a realização da análise proposta, e buscamos aqui justificar essa afirmação, através do olhar de Vincent Jouve sobre as ideias do teórico, que ressalta que “o princípio de Iser é que o leitor é o pressuposto do texto. Portanto, trata-se de mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto” (JOUVE, 2002, p. 14).

A partir desse entendimento é que pudemos encontrar suporte para que os objetivos que estabelecemos fossem alcançados, lançando novas perspectivas sobre o entendimento a respeito do funcionamento do processo de leitura literária e contribuindo com os estudos a respeito da recepção. Ampliando essa contribuição, a pesquisa também alarga a fortuna crítica acerca dos estudos de literatura brasileira contemporânea e das obras de Lourenço Mutarelli.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Ney. **Laurenço Mutarelli de corpo inteiro**. Angústia Criadora. Entrevista concedida em 26/11/2014. Disponível em: <<http://www.angustiacriadora.com/2014/11/laurenco-mutarelli-de-corpo-inteiro/>>. Acesso em: 19/08/2019.

ANDRADE, Cirlene da Silva. **Dialogismo e recepção estética na obra de Maria de Fátima Gonçalves Lima**. 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas. 2012.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Klick Editora, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: teoria do romance**. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo, FUNDUNESP e Ed. Hucitec, 1988.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. I. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política**, São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. A crise do romance. In: BENJAMIN, W. (Ed.). **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.

CALDIN, Clarice Fortkamp. **Biblioterapia: um cuidado com o ser**. São Paulo: Porto de Ideias, 2010

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. v. 1.

_____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COMPAGNON, Antoine. Leitor. In: **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo**. São Paulo: Loyola, 2000.

COUTUNHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Vol. I a VI, 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3. ed. São Paulo: M. Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Lector in fabula. **A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. O tecedor do vento: o narrador em Roberto Drummond. In: **Faces do narrador**. MARCHEZAN, L. G; TELAROLLI, S. (Orgs). Araraquara: FCL, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (2010). Novos realismos, novos ilusionismos. In: **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7 Letras, 2012.

INGARDEN, Roman. **A Obra de Arte Literária**. 2. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulkenbian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996, 1 v.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, 2 v.

JAGUARIBE, Beatriz. **Ficções do real: notas sobre as estéticas do realismo e pedagogias do olhar na América Latina contemporânea**. Ciberlegenda, v. 2, n. 23, p. 6-14. 2010.

JOUBE, Vincent. **A Leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Edunesp, 2002.

_____. **A leitura**. São Paulo: Unesp, 2004.

LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d) a Literatura. In: JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **A Literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

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

PAES, Graziela Ramos. **O realismo performático em A arte de produzir efeito sem causa, de Lourenço Mutarelli**. 2015. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas. 2015.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PISANI, Eloisa. **O Cheiro do Ralo: a poética de Lourenço Mutarelli e o processo de transposição para o cinema por Heitor Dhalia**. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás. 2011.

QUENARD, Augusto Nemitz. **O leitor enquanto matéria narrativa em Museo de la Novela de la Eterna, de Macedonio Fernández, e em Rayuela, de Julio Cortázar**. 2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SARTRE, J.-P. **O que é a literatura**. 3ª ed. Editora Ática: São Paulo, 2004.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. O realismo de novo. In: SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SILVA, Edson Ribeiro da. Formas da memória e configuração de lugares-vazios na ficção autobiográfica e na autobiografia de José Lins do Rego. Macabéa – **Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 6, n. 1, p. 139-161, jan.-jun. 2017.

VILELA, C.P.L.S; FANINI, A.M.R; LOPES, M.S. O Mundo do Trabalho e Suas Representações na Literatura de Oswaldo França Jr. **RELACult**. v. 03, n. 01, p. 68-79, jan/abr. 2017.

ZILBERMAN, Regina. A formação do leitor. In: **A leitura e o ensino da literatura**. Curitiba: Intersaberes, 2012.