



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 25 - dezembro de 2020**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i25p92-108>

**Afasia e desrazão em *A arte de produzir efeito sem causa*, de Lourenço  
Mutarelli**

**Aphasia and unreason in *A arte de produzir efeito sem causa*, by  
Lourenço Mutarelli**

Thiago Henriques Tiriba\*  
Maria Rosa Duarte Oliveira\*\*

#### **RESUMO**

O quarto romance de Lourenço Mutarelli, *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), é um campo fértil para a reflexão acerca do fenômeno literário sob as marcas da desrazão e do *nonsense*, efeitos de um processo afásico que invade todos os planos do romance. O distúrbio cognitivo-linguístico da afasia, mais do que um mero dado do enredo, constitui-se como um dispositivo que contamina narrador, personagens, conexões intra e inter capítulos, bem como o projeto gráfico-visual estruturador do livro. A desativação das regras discursivas provocada pela afasia gera uma narrativa na qual o encadeamento está rompido, expondo um lugar fraturado no qual se verifica a ruína da arte de narrar. Ao pôr em crise o princípio lógico da causalidade, que determina que todo efeito deve ser consequência de alguma causa, o romance atinge uma dimensão estética, ética e política e pode ser considerado um experimento-limite do gênero na atualidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desrazão; Nonsense; Afasia; *A arte de produzir efeito sem causa*; Lourenço Mutarelli

#### **ABSTRACT**

Lourenço Mutarelli's fourth novel, *A arte de produzir efeito sem causa* (2008), is a fertile field for reflection on the literary phenomenon under the marks of unreason and nonsense, effects of an aphasic process that invades all the plans of the novel. The cognitive-linguistic disorder of aphasia, more than a mere fact of the plot, constitutes a device that contaminates the narrator, characters, intra and inter-chapter connections, as well as the graphic-visual project that structures the book. The deactivation of discursive rules caused by aphasia generates a narrative in which the chain is broken, exposing a fractured place which reveals the ruin of the art of narration. By putting the logical principle of causality in crisis, which determines that every effect must be the

---

\* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP – São Paulo – SP – Brasil – thiago.tiriba@gmail.com

\*\* Professora Doutora no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC SP – São Paulo – SP – Brasil – mrosa0610@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 25 - dezembro de 2020**

consequence of some cause, the novel reaches an aesthetic, ethical and political dimension and can be considered a limit-experiment of its kind today.

**KEYWORDS:** Unreason; Nonsense; Aphasia; *A arte de produzir efeito sem causa*; Lourenço Mutarelli

O silêncio é a língua que eu falo. (Lourenço Mutarelli, 2011, p. 180)

*Eu me sinto pior porque não posso mais reter na mente, a partir da mente das mentes para me proteger da mente e acima no ouvido que pode ser encontrar no meio de nós mesmos.*

Paciente afásico expressivo  
(Epígrafe de *A arte de produzir efeito sem causa*)

O objetivo deste artigo é o de focalizar a narrativa de *A arte de produzir efeito sem causa* sob o signo da desrazão e, no limite, do *nonsense*, a partir do dispositivo da afasia, responsável pelo colapso não apenas da personagem nuclear da trama Júnior, mas também de toda a estrutura do livro – título, epígrafes, narrador, projeto gráfico-visual. Essa estrutura revela-se fraturada entre uma história permeada por lacunas e enigmas insolúveis e a estranheza de diagramas que interrompem o tecido narrativo, esgarçando-o, até culminar na ruína do padrão lógico da causalidade, manifestando a crise da arte de narrar na contemporaneidade, como nos alertou Benjamin, sobretudo a partir dos anos 1930, quando o tema do declínio da experiência (no sentido pleno de *Erfahrung*) e do fim da narração tradicional tornam-se dominantes em seus estudos.

A nossa hipótese é a de que a afasia é o dispositivo responsável pela deflagração dessa ruptura da narratividade, na medida em que rompe tanto com o encadeamento das frases e orações, quanto com as sequências narrativas e a própria organização do romance em suas duas partes – Livro I – Efeito; e Livro 2 – *Nonsense* –, de forma a gerar instabilidade e resistência a uma estrutura lógico-discursiva.

## 1 Algumas considerações sobre a afasia

A afasia é causada por uma lesão cerebral que resulta na perda parcial ou total da capacidade de falar e compreender. Os sintomas da afasia, portanto, se manifestam na linguagem, implicando a desativação dos recursos de produção de sentido e de interpretação dos signos em geral. O afásico, em suma, perde a capacidade de se comunicar: não consegue mais expressar o que quer dizer, nem entender o que o outro diz.

Em uma das primeiras publicações a fim de orientar familiares e amigos de adultos afásicos, Betty Horwitz (1962)<sup>1</sup> explicou o problema da afasia comparando-o a

---

<sup>1</sup> O estudo ao qual nos referimos é *An Open Letter to the Family of an Adult with Aphasia*, publicado na revista *Rehabilitation Literature*, em 1962. Fernanda Papaterra Limongi, especialista em afasia e

um telefonema “defeituoso”: “[...] se nós considerássemos o cérebro humano como um centro de ligações de um telefone, a situação de um paciente afásico poderia ser comparada a alguém tentando falar num telefone com uma ligação defeituosa.” (1962, p. 141-144).

Os estudos sobre a afasia sempre se concentraram, desde Freud, em seu livro *Sobre a concepção das afasias* (1891), na área da pesquisa neurológica. Foi só na década de 50 do século XX que passou a haver, com o trabalho pioneiro de Roman Jakobson (1954), uma investigação voltada para o aspecto linguístico do distúrbio. Observando o comportamento linguístico de pessoas afásicas, Jakobson, em seu estudo clássico “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” (2010, p. 165), nota que a afasia é um distúrbio que ocorre na operação seletiva (similaridade) e combinatória (contiguidade) de produção do discurso, de modo que um dos dois “modos básicos de arranjo do comportamento verbal” (2010, p. 165) – seleção e combinação – é predominantemente afetado.

Daí decorre que as manifestações verbais desses indivíduos são enunciados que fogem dos padrões linguísticos de comunicação, resultando, assim, em discursos que se desviam das normas codificadas pelo sistema da língua e, por esse motivo, podem sugerir novos usos da linguagem em sua função poética, como assinala Irene Machado: “[...] apontam não só para os riscos de deterioração da linguagem fora de um quadro clínico de lesão cerebral, como também para as criações poéticas que alteram o quadro da previsibilidade e instauram o novo.” (MACHADO, 2007, p. 109).

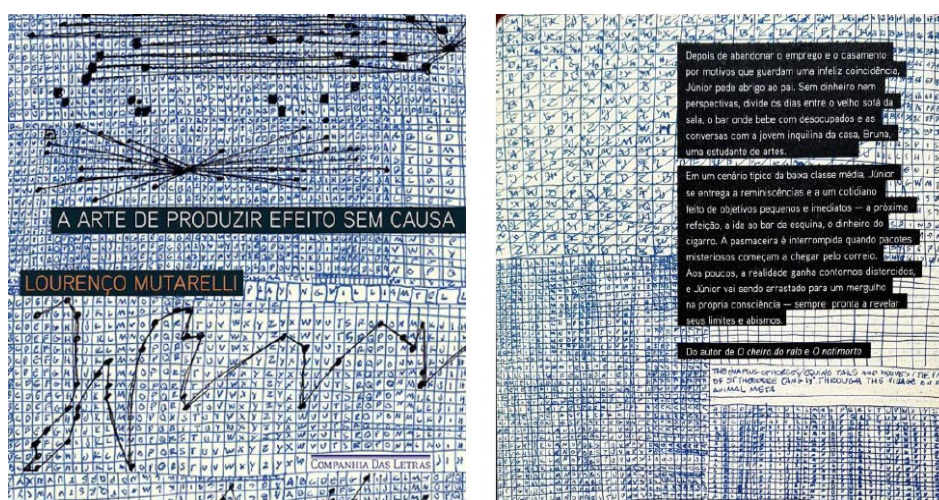
## **2 Indícios da corrosão afásica em *A arte de produzir efeito sem causa: o projeto gráfico***

A experiência afásica proporcionada pelo romance tem início logo no primeiro contato com o título da obra: como é possível um efeito sem uma causa determinada? O trabalho gráfico da capa e da contracapa (fig. 1 e 2), por sua vez, amplifica ainda mais o grau de cisão do circuito comunicativo com o leitor.

---

gagueira, solicitou, em 1976, a autorização da autora para traduzir essa carta para o português. A tradução de Limongi pode ser acessada em: <http://www.seremcena.org.br/documentos/carta-aberta-a-familia-de-adulto-afasico.pdf>.

## Figuras 1 e 2 – Capa e contracapa, respectivamente



Fonte: Mutarelli (2008)

Observando a capa, o leitor já é afetado por sérias dúvidas: o que seriam essas letras dispostas em linhas e colunas? Por que algumas delas se encontram marcadas e ligadas a outras? A sensação é a de que estamos diante de uma mensagem, de certa forma, criptografada. Em alguns momentos, chegamos a ver um sintagma completo – “PLAYING WILLIAM TELL” [“jogar William Tell”] –, ao lado do nome do autor, mas em todo o resto do trabalho gráfico da capa só há resíduos de um todo ausente. O paradigma do código alfabético, em linhas e colunas, é grafado de modo obsessivo, formando estranhos rabiscos, como se alguém quisesse dizer alguma coisa que não entendemos. Essa enigmática frase ao lado do nome do autor retornará em boa parte dos Livros I e II, desafiando tanto a personagem Júnior quanto o leitor para o seu desvendamento.

Escrita e ilustrada pelo próprio autor, a obra é dividida em dois Livros: *Efeito*, com nove capítulos, e *Nonsense*, com três. Em ambos, uma constante: cada capítulo é acompanhado por um diagrama, que se altera à medida que os capítulos se sucedem. A obra, então, traz duas narrativas que se interpenetram: uma gráfica e outra verbal, resultando em um projeto de romance que inscreve a *graphic novel* em seu interior.

Destaca-se, ainda, a epígrafe do Livro I, reproduzida na entrada deste artigo, condensação máxima de um discurso afásico, por similaridade e contiguidade, no qual desponta o *nonsense* – o que não significa ausência de sentido, pois formulado por um “paciente afásico expressivo”, capaz de revelar outro modo de operar e produzir um discurso.

### 3 Livro I: Efeitos sem causa

Para efeito de análise, destacaremos ambas as narrativas – a verbal e a imagética – a partir de dois núcleos centrais que percorrem todos os capítulos dos Livros I e II: a frase “HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE; HE DENIES PLAYING WM. TELL” [A pistola do herdeiro mata sua esposa. Ele nega jogar William Tell] e os diagramas em formato circular, semelhantes a um jogo de tiro ao alvo

O romance conta a história de Júnior, um homem de 43 anos que abandona o emprego e o casamento e vai pedir abrigo a Sênior, seu pai, que divide com a inquilina Bruna, uma jovem estudante, um modesto apartamento em São Paulo. O sofá da sala, a partir daí, se torna “a parte que lhe cabe no mundo” (MUTARELLI, 2008, p. 18), de forma que o protagonista, sem vontade de reorganizar a sua vida, entrega-se a um estado de inércia.

A história é contada por um narrador que, embora em terceira pessoa, opera fora e dentro da narrativa e, mesmo tendo acesso ao interior das personagens, percebe-as pelo ângulo de sua exterioridade, graças à transparência que oferecem para o campo de visão de um exímio observador, capaz de penetrá-las desde fora, na medida em que não oferecem resistência reflexiva.

Antunes, Umbach e Moreira (2015) observam que não há no romance nenhuma reflexão de cunho ético ou moral por parte do narrador ou mesmo das personagens:

[...] Os fatos estão ali, eis tudo. Mesmo as transformações sofridas por Júnior no decorrer da história não vêm acompanhadas por nenhuma espécie de reflexão, as mudanças interiores apenas ganham contorno quando expostas em forma de acontecimentos, enquanto relatos. (ANTUNES; UMBACH; MOREIRA, 2015, p. 114).

As personagens de Mutarelli encontram-se dessubjetivadas. Nesse sentido, o poema “Apague as pegadas”, escrito entre 1926 e 1933 por Bertolt Brecht, é representativo. Destacou Gagnebin (1999) que tal poema materializa as condições de vida anônima da maioria dos moradores das grandes cidades, como é o caso da personagem Júnior, que nem mesmo possui um nome que lhe confira uma identidade própria.

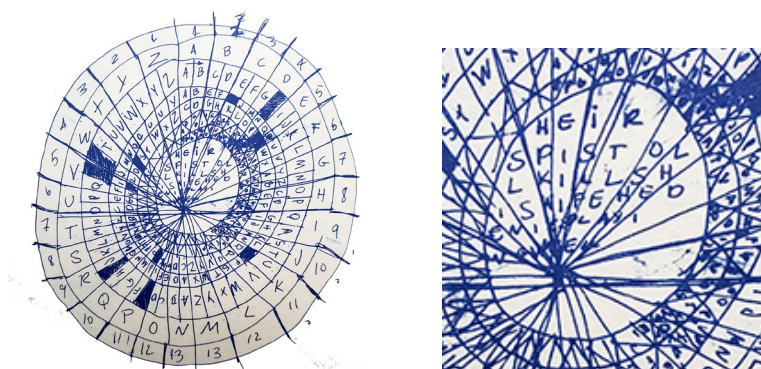
Logo em “Inventário”, o primeiro capítulo do Livro I, vemos a sua enorme dificuldade para se comunicar com o porteiro do prédio onde mora o pai:

- Quem?
- Seu José do 51.
- Quem devo anunciar?
- Júnior.
- Nuno?
- Júnior.
- Nuno?
- Não! Júnior! (MUTARELLI, 2008, p. 11).

Há nesse trecho, e no romance como um todo, a presença dominante de um narrador heterodiegético, isto é, que não participa da diegese como personagem, mantendo-se à distância, numa posição de minucioso observador a fim de que a própria narrativa se expresse “por si só” para o leitor. Nesse caso, o “mostrar” domina sem que a mediação seja perceptível. Tal mediação, no entanto, parece ocorrer em algumas intervenções desse narrador, como, por exemplo, nesse mesmo capítulo: “[...] 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, grifos nossos). Uma aparente intervenção do narrador – “A máscara do desengano. Ou do engano?” – se reduz, seja pela possibilidade de ser uma inferência com base na expressão visível da personagem, seja pelo titubear da qualificação: desengano ou engano? Esse jogo de questionamento com duplo emissor (Júnior/narrador) e destinatário (Júnior/leitor) desestabiliza as certezas sobre o grau de subjetividade da interpretação.

Diferentemente do uso comum, os diagramas, nesse romance, não têm função explicativa – ao contrário, subvertem a inteligibilidade, como ocorre o que se insere logo à entrada do “Inventário” (Cap. 1).

**Figuras 3 e 4 – Diagrama do Capítulo 1 do Livro I (“Inventário”) – e detalhe do centro do diagrama**



Fonte: MUTARELLI, 2008

O diagrama é dividido em oito camadas de códigos (letras e números). A primeira delas, mais externa, é composta por números que vão de um a 13 em cada lado do diagrama. A segunda é feita somente por letras do alfabeto, da direita para a esquerda, de A a Z. A partir da terceira camada, os espaços que seriam ocupados pelas letras de parte da frase-enigma – “He denies playing W Tell” – estão rabiscados. No centro do diagrama, tal qual o centro da mira de um tiro ao alvo, retorna a mesma frase.

A rotina de Júnior é severamente afetada a partir do terceiro capítulo do Livro I, “Lápide azul”, quando começam a chegar estranhos pacotes. Sem remetente, embora endereçados à casa de Sênior, estes vêm sempre aos cuidados de Júnior. A primeira das enigmáticas remessas contém um pedaço de tecido, um veludo vermelho, três CDs e um velho recorte de jornal, que é o que mais chama a sua atenção. Trata-se de uma matéria sobre um fato ocorrido na Cidade do México:

**Daily News, Saturday, September 8, 1951**  
HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE;  
HE DENIES PLAYING WM TELL<sup>2</sup>. (MUTARELLI, 2008, p. 43).

Como o leitor vem a saber mais à frente, a notícia se refere ao assassinato cometido pelo escritor norte-americano William Burroughs<sup>3</sup> da sua esposa Joan. Ambos, sob o efeito de drogas, estariam brincando de Guilherme Tell (em inglês, *William Tell*) – referência a uma lenda suíça<sup>4</sup>: a “brincadeira” consistia em acertar, com uma arma, a maçã colocada sobre a cabeça de Joan. Na ocasião, porém, o escritor, que era bom atirador, errou, matando a própria esposa, no dia 8 de setembro de 1951, exatamente como mostra o pedaço da notícia enviada a Júnior.

Sem fazer a mínima ideia de quem foi William Burroughs, mas muito intrigado com as frases que lhe foram inexplicavelmente enviadas, Júnior passa longas horas tentando descobrir quem mandou e o que seriam esses estranhos objetos. O interesse mais específico por essas duas sequências de palavras, com o tempo, acaba se tornando uma doentia obsessão para o protagonista, que passa a crer que tais frases só poderiam fazer sentido para ele.

---

<sup>2</sup> A pistola do herdeiro mata sua esposa. Ele nega jogar William Tell. (Tradução nossa.)

<sup>3</sup> Burroughs (1914-1997) foi um dos líderes da chamada *Geração Beat* e ficou conhecido por suas críticas ferozes à moral e aos costumes em geral. *Almoço Nu* (*Naked Lunch*), sua obra mais importante, é a fonte do DVD recebido por Júnior no romance.

<sup>4</sup> Guilherme Tell foi um [herói lendário](#) do início do [século XIV](#). Exímio no manejo da besta, antiga arma portátil que lança flechas, seu nome costuma estar associado à [guerra de libertação nacional da Suíça](#).



Nos diagramas, que se sucedem à entrada de cada novo capítulo, a frase-enigma, ora em pedaços, ora mais completa e inteligível, vai cruzando a narrativa verbal, à medida que Júnior vai sendo contaminado pelo obsessivo desejo de desvendamento do mistério, sem lograr êxito. A partir daí, intensifica-se uma das mais notórias características de um indivíduo afásico: a frequente divisão de si em duas partes, numa fragmentação da subjetividade, como ocorre ao final do quarto capítulo (“Ressaca”):

[...] [ele] se fecha no banheiro. Senta no vaso e expira longamente. Sabe que não pode ficar lá para sempre. Tudo se repete. Tudo se repete aleatoriamente. Júnior se fecha no banheiro. A cena se repete. Júnior senta no vaso. A cena se repete ou ele a anteviu? [...]. Entra no banheiro e tranca a porta. O coração disparado. Um nó na garganta. Agacha-se ao lado do vaso. Tranca a porta. (MUTARELLI, 2008, p. 53).

O sujeito afetado pela afasia, muitas vezes, expressa na e pela linguagem um estranhamento de si, que pode repercutir nas suas marcas de subjetividade<sup>5</sup>. A flutuação nas formas pronominais (eu/ ele/ você/ algo), a dificuldade em lidar com o tempo na produção do discurso e mesmo as relações proprioceptivas<sup>6</sup> de Júnior com seu corpo, que ele sente, muitas vezes, cindido, são exemplos de como o distúrbio afásico o afeta.

Essa divisão da identidade de Júnior se projeta também na narrativa, cindida entre dois Livros e dois tipos de discurso – o verbal e o gráfico –, gerando um romance bifronte com a *graphic novel*. Por outro lado, Júnior não consegue ser visto inteiramente pelo leitor. Tal como os infames destacados por Foucault (2003)<sup>7</sup>, ele aparece em fragmentos. Todas as referências a seu passado, nos capítulos iniciais da obra, somadas ao que sabemos depois sobre sua infância e seu passado familiar, não chegam a compor um retrato do protagonista, que permanece não representado, sem que tenhamos uma noção de seu conjunto.

As remessas se sucedem, criando uma atmosfera de crescente *nonsense* até o ponto-limite do último capítulo do Livro I, “A maçã sobre a cabeça”, quando Júnior, em

<sup>5</sup> Como explica a linguista Maria Irma Hadler Coudry, “passa a haver dois sujeitos que passam a conviver – o que antes dela [da afasia] exercia seus múltiplos papéis com eficácia – e aquele que acontece [ora bem, ora mal] com a afasia.” (2001, p. 449-455).

<sup>6</sup> A propriocepção diz respeito à nossa capacidade de reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais. É por isso que se pode dizer que o corpo do indivíduo afásico se transforma em um “outro” corpo, objeto de estranhamento para si próprio.

<sup>7</sup> O texto *A vida dos homens infames* foi originalmente concebido em 1977 como prefácio de uma espécie de “antologia de existências”, composta por Michel Foucault a partir do resgate e compilação de documentos dos séculos XVII e XVIII provenientes de arquivos de internamentos em sanatórios, petições aos reis e cartas régias com ordens de prisão, entre outros.



Esse é o momento de clímax: quando a frase enigma – “HEIR’S PISTOL KILLS HIS WIFE; HE DENIES PLAYING WM. TELL” –, escrita à mão, vai se alterando até perder toda a conexão entre palavra e significado, de forma que as letras passam a se metamorfosear em simples garatujas. Nota-se que, enquanto Júnior se encontra despedaçado em meio às ruínas, quem assume o papel de sujeito é justamente o gesto – entre ausente-presente – do narrador e do autor que tratam de “mostrar” a corrosão da linguagem de Júnior, no limar entre natureza e cultura, desprovido de língua e sem lugar na história, uma vez que perdeu a capacidade de falar e de escrever, de ser sujeito de seu discurso.

A paulatina desestruturação da escrita de Júnior é mostrada ao leitor sem a mediação explícita do narrador, que, nesse momento, afasta-se da cena para que a presença da personagem e de sua obsessiva (não) escrita se intensifiquem e surjam diretamente a nossa frente. Se produzir efeitos sem causa é uma arte, a intencionalidade da parceria entre narrador e autor traz o processo afásico como dispositivo chave do projeto desse romance híbrido entre o gráfico e o verbal.

#### 4 Livro II: *Nonsense* e afasia

O desajuste linguístico, psíquico e afetivo de Júnior passa a determinar o *modus operandi* do romance de forma ainda mais enfática no Livro II, que confirma o *nonsense* como espaço de privação (impotência) da potência de sentidos possíveis, para mostrar o (não) lugar da impotência de significar.

Uma nova epígrafe chama a atenção no início do Livro II:

A palavra escrita é, literalmente, um vírus, uma forma maligna e letal. A crença de que algumas palavras e combinações de palavras podem produzir doenças e perturbações mentais graves é partilhada não apenas no campo da magia mas também no campo da psicolinguística e da pragmática. O efeito chamado perlocutivo é o efeito somático provocado pela proferição (elocução) da palavra que tem uma força (ilocucionária) particular. (MUTARELLI, 2008, p. 151).

O excerto<sup>8</sup> aponta novamente para Burroughs<sup>9</sup>, com quem a narrativa de Mutarelli, a partir daqui, vai estreitando os laços. Para esse autor, a força da palavra, que

<sup>8</sup> Retirado do início do texto *O poder das palavras*, prefácio do crítico José Augusto Mourão à edição

se dissemina como um vírus, pode ser letal para o controle e a posse das pessoas, massificando-as e destruindo sua individualidade.

A impossibilidade de Júnior se comunicar atinge, aqui, níveis exponenciais. Tudo se apaga por conta da afasia. Enquanto isso, a frase-enigma segue com seu trabalho “virótico” no protagonista, seja na narrativa verbal, seja na dos diagramas, que interceptam e obstruem a narratividade. Esses diagramas, aliás, se transformam no Livro II, embora mantenham ainda sua forma circular, sugerindo um caminho sem saída, que se fecha em si mesmo, numa alusão à incomunicabilidade de um sujeito afásico, tal como Júnior.

**Figura 7 – Diagrama do capítulo 2 do Livro II (“Imaginário”)**



Fonte: MUTARELLI, 2008

[Centro] *Segredo.*

[Camada 1] *seguir nesse giro [ininteligível] até tentar*

[Camada 3] *espaço que se insere no círculo que não tem começo ou fim e nem [ininteligível].*

[Camada 4] *o próprio espaço que é eterno é apenas ilusão feito o tamanho da letra que agrupa o espaço e*

[Camada 5] *giro feito máquina de ilusões e o que aparenta evolução é degenerescência como o câncer em metástase que avança nesse*

[Camada 6] *mas não se esqueça que eu disse que entre a minha e a sua eu fico com a sua que para mim é melhor caso queira a minha ilusão pode pegar*

portuguesa de *A revolução eletrônica (Electronic revolution - 2010)*, de William Burroughs.

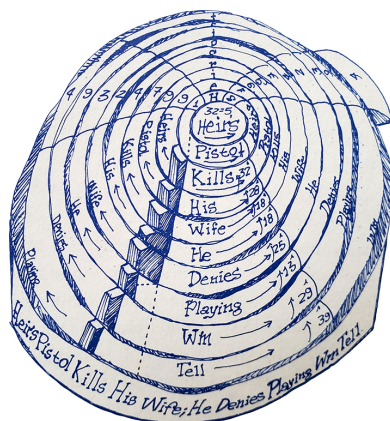
<sup>9</sup> O *beat* norte-americano também é autor de uma complexa e controversa teoria da linguagem, segundo a qual a palavra, tal como um vírus, nos determinaria e dominaria culturalmente. Segundo tal teoria, esse *word virus*, ou vírus da linguagem humana, já habitara o nosso corpo anteriormente, mas de maneira pacífica e imperceptível. Àquele momento, contudo, dada a contingência da guerra nuclear e bioquímica, cogitada pelos países mais poderosos do mundo, esse vírus, ativado pelas recentes inovações midiáticas de massa, estaria passando por um processo rápido de alteração genética (BURROUGHS, 2010, p. 19-38).

[Camada 8] *no que é a mentira bem contada ou é só a mentira que aceito verdade e verdade é também ilusão que acredito como um truque que engana meus olhos ingênuos que sempre acreditam* (MUTARELLI, 2008, p. 171, grifos nossos).

Destaca-se, no diagrama, uma contínua retomada das situações mostradas pela narrativa híbrida entre o gráfico e o verbal. Porém, não se trata de mera repetição, sintoma da degeneração provocada pela afasia, mas de uma espécie de dobra metalinguística na medida em que as frases acima recuperam o próprio projeto do livro, por meio de algumas chaves como: “segredo” (a frase-enigma), “giro feito máquina de ilusões e o que aparenta evolução é degenerescência” (a série de diagramas circulares), ou ainda a frase final, que arrisca um possível significado para o jogo de ilusão ótica criado entre o que se vê e o que não se vê, o legível e o ilegível, o sentido e o não sentido: “mentira bem contada ou é só a mentira que aceito verdade e verdade é também ilusão que acredito como um truque que engana meus olhos”.

Por meio dos diagramas, que “acalmam o incerto” de sua cabeça, “[...] Júnior não quer mais depender das palavras. [...] Os gráficos expressam o que ele não consegue dizer.” (MUTARELLI, 2008, p. 166). É nesse momento do enredo, então, que percebemos a “dobradura” da narrativa: o Livro II (“Nonsense”) se dobra sobre o I (“Efeito”) num jogo que se associa, ao dispositivo do *cut up* de Burroughs: um método para desativar a proliferação virótica da linguagem sobre os seres humanos. O *cut up* consiste em cortar uma página pela metade; na sequência, na transversal, cortar mais uma vez, depois, outra e mais outra. As partes, então, são misturadas de novo, em novas sequências, alterando qualquer previsibilidade. As semelhanças com a afasia e o *nonsense* são notórias. Mutarelli, portanto, também vê como necessário criar um contra-dispositivo que desative esse poder da língua e de seus automatismos culturais a fim de criar novas possibilidades para os usos das palavras e, conseqüentemente, novos entendimentos do mundo.

É nesse ponto, ainda, que nos damos conta de que Júnior é quem fazia esses diagramas, desde o início do romance, mostrando seu estado de desconexão com a realidade e de prisão dentro de um círculo repetitivo ao ser tomado pelo efeito hipnótico da frase-enigma que, tal qual um vírus poderoso, se dissemina por todo o corpo de Júnior e da própria narrativa, o que se observa no último diagrama do Livro II:

**Figura 8 – Diagrama do capítulo 3 do Livro II (“Espírito Medonho”)**

Fonte: MUTARELLI, 2008

Mais uma vez, a frase contaminadora de toda a narrativa reaparece, agora de forma bem mais visível: “He denies playing Wm. Tell”. A clara referência à notícia-crime recebida por Júnior está, aqui, dividida em círculos esféricos onde cada uma das palavras da frase cria movimentos recursivos que vão e vêm, sem ordem certa. Os números, ao lado de cada palavra, tampouco auxiliam na tentativa de decifração.

As enigmáticas remessas que traziam essa mensagem cifrada associam-se, nesse último diagrama do romance, com o próprio título do último capítulo – “O Espírito Medonho” –, que se associa ao trabalho artístico e à própria vida de William Burroughs, herdeiro<sup>10</sup> (de uma rica família) e dono do revólver que matou a esposa Joan, enquanto brincavam (ou não) de William (Guilherme) Tell.

A narrativa acaba, justamente, com Júnior encontrando a munição para um revólver, que, tempos atrás, havia descoberto nas coisas do pai. Ainda que o livro termine sem o conseqüente assassinato de Sênior e/ou Bruna, tudo nos leva a crer que este seria o próximo evento da narrativa. Como, porém, trata-se de uma arte cujos efeitos não têm causas previstas, não podemos ter certeza.

O vírus da afasia e do *nonsense* avança em todas as dimensões, numa intensidade cada vez maior de “efeitos sem causa”. Esse é o vírus que impede o ciclo de determinação entre causas e conseqüências, a fala articulada. Aliena o sujeito de si e da sociedade em que vive. Acrescente-se a isso o fato de o narrador posicionar-se como um

<sup>10</sup> Como a própria personagem Bruna pesquisara, “[...] o avô de Burroughs foi o inventor de um cilindro que possibilitou a criação da máquina registradora. [...] O avô dele desenvolveu uma empresa que se tornou uma multinacional que fabricava essas máquinas e outras com esse mesmo sistema. Então Burroughs, o neto, é o herdeiro.” (MUTARELLI, 2008, p. 122).

observador cru do observado, sem manifestar qualquer sinal de simpatia por essa ou por aquela personagem, utilizando-se, frequentemente, de um discurso que mais se assemelha a um relatório, no qual as vidas estão “jogadas” e não representadas, como diria Foucault (2003), ao se referir aos infames dos arquivos que inventariou e organizou. Estamos diante de uma espécie de “realismo performático”, conforme denomina Schollhammer (2012), no qual a expressão artística se dá em detrimento da questão representativa do realismo histórico do século XIX. Cria-se, assim, o “efeito de real”, isto é, a própria narrativa, em sua corporeidade, oferece-se a nós numa exacerbação do dispositivo narrativo do “mostrar”, no qual o que conta é a performance em si no aqui e agora do ato de leitura-escritura.

### Considerações finais

O complexo projeto composicional de *A Arte de produzir efeitos sem causa* tem uma dupla face: a de cunho crítico-social e a estética propriamente dita; se a primeira diz respeito à contaminação do vírus da afasia e dos efeitos que provoca: a perda da capacidade de fala, a ausência de histórias para contar e a crescente dessubjetivação do sujeito contemporâneo, passivo diante de tantas “possessões” que o alienam de si mesmo; a segunda faz da afasia e do *nonsense* armas para o combate e a resistência ao *status quo* dos dispositivos de poder, inclusive os da língua e do aparato de alfabetização de escrita e leitura numa só direção – esquerda-direita –, aliada ao princípio lógico da causalidade.

O infame que, identificado por Foucault, teve sua voz negada pelo poder, é trazido para o primeiro plano no romance de Mutarelli. Ainda que Júnior seja mais visível do que os infames do arquivo de Foucault, de certa forma, assim como o autor, o narrador e o leitor, ele fica inexpresso na obra, resistente à representação. Pode-se relacionar a afasia à infâmia, não apenas pelo sentido da não representação do lugar do “morto” – daquele (o autor) que, podendo falar, se priva da fala – no jogo da escrita, mas também etimologicamente, pelo surgimento da palavra afasia, que se dá com base na *afemia*, isto é, aquilo “que é anunciado pela palavra, rumor, boato”, com origem no grego *aphemos*, que não fala, como nos informa José Tonezzi em *Distúrbios de linguagem e teatro* (2007). A afasia, assim, pode estabelecer um vínculo com a ideia de infâmia, ou seja, aquele sobre quem há boatos de ter “má fama”. Eis aqui, então, a possibilidade de vislumbramos uma intersecção instigante que se desloca daquele que

não fala para aquele sobre o qual não se fala, o que denota, mais uma vez, o alcance ético e estético desse romance.

O gesto autoral de Mutarelli inscreve no corpo do romance uma língua estrangeira (uma a-língua, agramatical) dentro da própria língua portuguesa, uma língua que gagueja e desafia padrões do pensamento lógico-causal, apontando justamente na direção desse lugar potencial e irrepresentável, sem nome e sem palavra, da infância muda e afásica da linguagem, na qual efeitos sem causa são possíveis (AGAMBEN, 2007). Sob o signo do enigma e do *nonsense*, eis um romance, enfim, que pode ser considerado um experimento-limite das possibilidades do gênero, na contemporaneidade.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Homo Sacer**. O poder soberano e a vida nua I. Trad. Enrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

AGAMBEN, G. Arte, inoperatividade, política. *In: Crítica do contemporâneo*. Conferências Internacionais Serralves. Trad. Simoneta Neto. Porto (Portugal): Fundação Serralves, 2007.

ANTUNES, C.; UMBACH, R.; MOREIRA, S. A metonímia do caos contemporâneo em A arte de produzir efeito sem causa. **Litterata**, Ilhéus, v. 5/1, p. 111-119, 2015. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1007>. Acesso em: 11 set. 2020.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas, volume 1).

BURROUGHS, W. **Revolução eletrônica**. Trad. José Augusto Mourão. 3. ed. São Paulo: Passagens, 2010.

COUDRY, M. I. H. A linguagem em funcionamento na afasia. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 36. n. 3, p. 449-455, 2001. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14600/9759>. Acesso em: 11 set. 2020.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. *In: FOUCAULT, M. Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 203-222.

GAGNEBIN, J. M. Não contar mais? *In: GAGNEBIN, J. M. História e Narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1999, p. 55-72.



HORWITZ, B. An Open Letter to the Family of an Adult with Aphasia. In: **Rehabilitation Literature**, 1962. n. 23, p.141-4.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2010, p. 42-78.

MACHADO, I. **O filme que Saussure não viu**: o pensamento semiótico de Roman Jakobson. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.

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

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

SCHOLLHAMMER, K. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 129-148, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf>. Acesso em: 11 set. 2020.

TONEZZI, J. **Distúrbios de linguagem e teatro**: o afásico em cena. São Paulo: Plexus Editora, 2007.

*Data de submissão: 10/06/2020*

*Data de aprovação: 22/07/2020*