

## A RESSURREIÇÃO MÍTICA DE *O NATIMORTO* THE MYTHICAL RESSURECTION OF *O NATIMORTO*

Rafael Guimarães Tavares da Silva\*

**RESUMO:** buscando compreender a inquietação provocada pela leitura do livro de Lourenço Mutarelli, *O natimorto*, recorreremos a uma série de possibilidades interpretativas disponibilizadas pela teoria literária. valendo-nos de observações do método de leitura praticado por Roland Barthes, em *s/z*, da abordagem fenomenológica de interpretação mítica e de estratégias da literatura comparada, por meio de um estudo recente sobre a poética de Baudelaire, propomos uma solução ao enigma hermenêutico colocado por esta obra intrigante da literatura brasileira contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura brasileira; teoria literária; comparativismo.

**ABSTRACT:** trying to comprehend the uneasiness provoked by the reading of Lourenço Mutarelli's book, *O natimorto*, we call upon several interpretative possibilities available to literary theory. we appeal to observations of the reading method practiced by Roland Barthes, in *s/z*, to the phenomenological approach in mythical interpretation and to comparativism strategies, taking up as a paradigm a recent study of Baudelaire's poetics, in order to propose a solution to the puzzle installed by this intriguing piece of contemporary brazilian literature.

**KEY-WORDS:** brazilian literature; literary theory; comparativism.

### I

*O Natimorto: um musical silencioso* de Lourenço Mutarelli é um livro inquietante. A inquietação provocada por ele pode se dever aos personagens sem nome próprio, chamados pela posição que ocupam na economia do enredo, tais como o Agente, a Voz e a Esposa. Ou à mistura de um registro que transita entre o poético e o coloquial, como nas menções constantes a advertências estampadas no fundo de maços de cigarro e interpretadas pelo narrador-personagem como novos arcanos do tarô. Ou ao uso de notação teatral<sup>1</sup> em meio a um relato em primeira pessoa. Talvez a tudo isto e a muitas outras coisas. De toda forma, a estranheza do enredo, conduzido por personagens de comportamento insólito e, não raro, aparentemente incompreensível, serve-se de uma mescla de gêneros – e de formas – que

---

\* Bacharelado em Estudos Literários: Grego pela UFMG, Belo Horizonte. E-mail: gts.rafa@hotmail.com

<sup>1</sup> Embora esta nomenclatura seja apenas sugerida em *O Natimorto*, recorrerei neste ensaio a uma divisão em Atos (marcados no livro por meio de números arábicos) e Cenas (marcados com algarismos romanos).

inquieta o leitor em vários níveis. Talvez justamente por isto, este livro se realize enquanto obra de arte: é impossível ter a experiência de lê-lo e sair indiferente a ela.

A experiência estética de *O Natimorto* provoca uma série de questões que assombram o leitor depois da leitura. As suas possibilidades de abordagem são inúmeras, mas vamos restringir nosso tratamento a uma tentativa de compreensão da capacidade que este livro tem para despertar em nós sensações profundas e contraditórias, cuja origem parece encontrar-se em nós mesmos.

A sinopse do livro é clara o suficiente quando alerta o leitor incauto:

Ela é uma cantora de voz tão pura que se torna inaudível para os ouvidos humanos. Ele é o agente que vai buscá-la na rodoviária, sem saber que aquela voz está prestes a mudar sua vida. Mas a fotografia estampada no maço de cigarros que ele compra naquele dia talvez seja o primeiro sinal: um bebê entubado, à morte. *O Natimorto*.

Em pouco tempo, ele a seduz com a estranha mania de ler a sorte nos maços de cigarros, como se fossem cartas de tarô. E ela, sem perceber, envolve-se com um homem em crise, corroído por traumas, problemas conjugais, e tomado pela ideia fixa da pureza.

Entrelaçando a delicadeza dos diálogos com a violência de um narrador que sabe que sua mente está em processo rápido de desagregação, Lourenço Mutarelli, autor de *O cheiro do ralo*, lança mão da poesia e do teatro para conduzir seus protagonistas na direção das fronteiras que separam a sanidade da loucura. (MUTARELLI, 2009, contracapa).

Esta sinopse evoca muitos dos elementos que chocam neste livro. Mas há uma infinidade de outros. O recurso constante a antíteses e paradoxos, como nos pares “pureza – mistura”, “delicadeza – violência”, apresentados sem que lhes seja proposta uma solução, é responsável por criar uma tensão que perpassa o nível lexical e contamina o sintático e semântico.<sup>2</sup> É o que também acontece por meio da perversão operada em sentenças características da sabedoria gnômica: “as transparências enganam” (MUTARELLI, 2009, p. 37) ou “ela dorme o sono dos impuros”. (MUTARELLI, 2009, p. 93).

O desconforto provocado pela leitura aumenta à medida que o Agente, personagem-narrador, cômico de que sua “mente está em processo rápido de desagregação”, começa a refletir sobre a possibilidade de, por meio de um ato de canibalismo, eliminar a mulher por quem está perdidamente apaixonado (a Voz) e que, tendo-o abandonado, já não pode estar à altura do seu padrão de pureza.

---

<sup>2</sup> Neste sentido é interessante citar o paradoxo que encerra o Ato 2: “Quanto mais eu me protejo,/ mais eu me firo./ Quanto maior a doçura,/ mais forte é o enjojo.” (MUTARELLI, 2009, p. 84).

Está tudo planejado.  
 Cuidadosamente planejado.  
 Ela pesa em torno de sessenta quilos no máximo.  
 Se eu conseguir comer cinco quilos de carne por dia,  
 seis vezes cinco, trinta,  
 em menos de dez dias  
 não sobrarão mais nada. (MUTARELLI, 2009, p. 122).

Algumas páginas depois, esta suspeita parece ser eliminada com a volta da Voz, quando os dois personagens estabelecem um singelo diálogo em que, depois de admitirem os erros do passado, ambos se propõem a cuidar um do outro. As palavras com que o romance se encerra, contudo, não deixam margem à dúvida:

Ela sorri,  
 comovida.  
 Toco a maciez de sua pele.

O Agente – Quanto você pesa?  
 A Voz – Cinquenta e seis quilos, por quê?  
 O Agente – Por nada. (MUTARELLI, 2009, p. 133).

Ainda que haja espaço para a alegação de que a antropofagia pode vir a não se concretizar – tendo em vista que o desfecho permanece em aberto – a mera sugestão do ato é o bastante para coroar a inquietação que vinha sendo construída pela narrativa. Em verdade, a indefinição de um juízo de valor sobre as ações narradas, bem como a inexistência de uma moral edificante, confrontam o leitor com uma tensão que não se resolve com o fim do livro, mas que, ao contrário, é amplificada por ele.

Este desconforto já foi demonstrado pela crítica diante de outras obras de Lourenço Mutarelli e parece ser uma característica da sua produção<sup>3</sup>. Numa tentativa de encontrar uma chave de leitura que nos possibilitasse compreender melhor *O Natimorto*, chegamos a cogitar a possibilidade de classificá-la, segundo sua estrutura, como uma narrativa-contrato (conforme o que afirma Barthes em *S/Z* acerca do conto *Sarrasine* de Balzac). A estrutura do livro é construída a partir do fato de que o Agente deseja a Voz, que acaba se convencendo de que deseja ouvir as histórias dele. Assim sendo, um contrato é estabelecido entre ambos: a pureza da Voz é oferecida em troca das histórias do Agente, numa união de destinos, como fica claro no fim do Ato 1:

<sup>3</sup> Cf. neste sentido, por exemplo, a crítica do professor de Teoria Literária da Unicamp, Alcir Pécora, a outro livro do autor, *A arte de produzir efeito sem causa*, num artigo da Folha de São Paulo: PÉCORA, Alcir. Literatura de Mutarelli fica à altura de história trash: Autor descreve protagonista paranoico em livro que lembra gibi sem desenhos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0208200816.htm>>. Data de acesso: 24 de novembro de 2013.

O Agente – Eu tenho tantas ideias. Eu tenho tantas histórias.  
 O Agente – Eu poderia distraí-la contando-as a você.  
 O Agente – E você cantaria para mim.  
 O Agente – E nós cuidaríamos um do outro.  
 O Agente – Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia.  
 O Agente – Se você quisesse, poderíamos dividir o mesmo maço e, assim, teríamos o mesmo destino. (MUTARELLI, 2009, p. 33).

Neste sentido, as considerações feitas por Barthes aplicam-se de maneira quase exata ao enredo de *O Natimorto*:

[...] A deseja B que deseja algo que A possui; A e B vão trocar este desejo e esta coisa, este corpo e esta narrativa [...]. A Narrativa: moeda de troca, objeto de contrato, relação econômica, numa palavra, mercadoria cuja transação, que pode ir, como aqui, até uma verdadeira discussão do preço, não é mais limitada ao escritório do editor, mas se representa, em abismo, na narração. [...] Eis a questão que toda narrativa talvez coloque. *Pelo quê trocar a narrativa? O que “vale” a narrativa?*<sup>4</sup>

Assim como na interpretação que Barthes dá ao conto de Balzac, o contrato estabelecido entre o Agente e a Voz também é rompido. Mas o rompimento aqui, ao contrário do que acontece em *Sarrasine*, não é inesperado, nem ocupa uma posição de desfecho no enredo. Em *O Natimorto*, o contrato encena-se como uma tentativa de proteção mútua contra a violência da qual o Agente já fora vítima (nas infidelidades da mulher, nos traumas de infância) e contra a ignorância que, incapaz de reconhecer a pureza da Voz, acabaria por agredi-la também. Ou seja, o contrato é estabelecido como uma forma de se proteger do mundo exterior. Entretanto, os termos em que o contrato se funda já permitem entrever a impossibilidade de sua realização, na medida em que há uma diferença profunda entre as partes contratantes:

A Voz – Eu só estou tentando ponderar sobre o direito de igualdade. Por exemplo, você se diz assexuado, não é isso?  
 O Agente – É. Venho trabalhando para isso.  
 A Voz – Pois bem, eu não sou assim. Como ficaríamos?  
 O Agente – Talvez, não sei, talvez... eu mudasse de ideia... quem sabe?

<sup>4</sup> Todas as traduções de citações escritas em língua estrangeira neste artigo são de nossa responsabilidade. A versão original é sempre apresentada em nota de rodapé. “[...] A désire B qui désire quelque chose que possède A; A et B vont échanger ce désir et cette chose, ce corps et ce récit [...]. Le Récit: monnaie d’échange, objet de contrat, enjeu économique, en un mot marchandise, dont la transaction, qui peut aller, comme ici, jusqu’au véritable marchandage, n’est plus limitée au cabinet de l’éditeur mais se représente elle-même, en abyme, dans la narration. [...] Voilà la question que pose peut-être tout récit. Contre quoi échanger le récit? Que « vaut » le récit?” (BARTHES, 2002, p. 192).

A Voz – Outra coisa: eu não me sinto tão agredida assim pela humanidade. Ao contrário, a vida tem sido generosa comigo.  
 O Agente – Bom, nesse ponto realmente...  
 A Voz – E também eu não sei se conseguiria viver trancada, por mais que a companhia me fosse agradável. (MUTARELLI, 2009, p. 35).

É interessante notar que o rompimento do contrato vai se dar justamente por iniciativa da Voz, através da revisão do estatuto de que gozava uma das mais constantes histórias do Agente: a de que o futuro se daria a conhecer, como no tarô, a partir de uma interpretação das imagens estampadas no fundo dos maços de cigarros. É o que acontece quando ela compra uma cigareira para cobrir o seu maço, numa tentativa de ignorar a imagem estampada em seu fundo. A este símbolo do rompimento do contrato, que é a cigareira, o Agente atribui uma conotação sexual negativa e evidente o bastante para que a relação com a sua “assexualidade” não passe despercebida:

O Agente – Trouxe o cigarro?  
 A Voz – Trouxe.  
 O Agente – Tirei o Natimorto, e você?  
 A Voz – Não sei.  
 O Agente – Como não sabe? Não olhou?  
 A Voz – Eu comprei uma cigareira.

Ela me mostra  
 uma coisa horrível:  
 uma pequena boceta  
 de plástico.  
 Um plástico  
 que imita  
 couro  
 de cobra.

O Agente – Por quê?  
 A Voz – Cansei dessa brincadeira.  
 O Agente – Que brincadeira?  
 A Voz – Você sabe. (MUTARELLI, 2009, p. 33).

Seguindo esta interpretação, tenderíamos a enxergar o desfecho do livro – com a sugestão do ato antropofágico praticado pelo Agente na devoração da Voz – como o preço que se paga pelo rompimento do contrato estabelecido entre as partes.<sup>5</sup> Por mais que esta interpretação faça sentido levando-se em conta a estrutura da narrativa, somos obrigados a confessar que ela não dá conta de explicar as “sensações profundas e contraditórias”

<sup>5</sup> Vale notar que esta relação contratual é sugerida pelos próprios devaneios finais do personagem-narrador, quando ele lamenta, cogitando que: “se a Voz da Ternura tivesse feito sua parte/ do acordo,/ [...] o monstro permaneceria/ dormente [...]” (MUTARELLI, 2009, p.130).

despertadas pelo livro que são o objeto do presente artigo. Ademais, tal interpretação restringiria o desfecho do livro a uma negatividade castradora, qual seja, a de que o rompimento do contrato narrativo gera consequências puramente negativas.

## II

Ainda incomodados com a insuficiência da interpretação anteriormente proposta, viemos a conhecer o estudo “*A encenação tediosa do imortal pecado*”: *Baudelaire e o mito da queda*, de Eduardo Nassif Veras, em que se propunha uma leitura da obra do poeta francês, a partir de uma hermenêutica fenomenológica que levava em conta a importância dos mitos para a poética de Baudelaire. A demonstração que esta obra fazia da força de determinadas imagens utilizadas por ele, bem como a importância acordada à estrutura simbólica de sua poesia, despertaram-nos para a possibilidade de propor uma abordagem semelhante para *O Natimorto*. A associação pareceu-nos ainda mais clara devido às semelhanças – com relação à estrutura, ao uso de imagens arquetípicas, à recorrência de antíteses e paradoxos, ao recurso de jogos linguísticos – que, a partir da leitura de tal estudo, a obra de Baudelaire permitia-nos estabelecer com a de Lourenço Mutarelli. Além do quê, o próprio personagem-narrador parecia indicar-nos este caminho:

A Voz – O que têm os dentes? [...]

O Agente – É que uma vez eu estava folheando um livro que tenho, um livro com fotos de personalidades.

A Voz – E?

O Agente – Você já viu alguma foto do Baudelaire?

A Voz – Não sei, não estou lembrada. Por quê?

O Agente – Porque ele parece um cara muito sério, digo isso pela impressão que dá o retrato.

A Voz – Imagino que ele fosse realmente sério.

O Agente – Eu acho que ninguém é sério. Somos todos perversos.

A Voz – Perversidade nada tem a ver com ser sério ou não.

O Agente – Será?

A Voz – Aonde você quer chegar?

O Agente – Nisso dos dentes... [...] Eu penso que esses sábios, essas personalidades do passado, eram muito vaidosos.

A Voz – Vaidosos?

O Agente – Eu acho que o Baudelaire posou com aquele ar sério, com aquela cara de mau por vaidade.

A Voz – E o que te faz pensar isso?

O Agente – Eles deviam ser banguelas, desdentados. Por isso fechavam a boca, por vaidade. Para não saírem caxinxas nas fotos. (MUTARELLI, 2009, p. 112-113).

A derrisão da figura de Baudelaire é óbvia no excerto apresentado. A crítica é construída em torno do distanciamento entre a imagem que ele desejava passar de si (e que pode ser interpretada como uma metáfora da sua poética) e a sua imagem “real” (representada por um defeito físico, qual seja, a da falta de dentes). O ridículo surge exatamente quando se chama atenção para uma questão física quando ela é moral<sup>6</sup>. Para além desta derrisão por parte do personagem-narrador, porém, é possível estabelecer um diálogo profundo entre a obra de Lourenço Mutarelli e a de Baudelaire.

A dualidade que caracteriza cada uma das obras já se faz visível nos títulos: *As flores do mal* e *O Natimorto*. No caso do primeiro, se levarmos em conta a concepção clássica que associa as flores à Beleza e, em última instância, ao Bem, sua dimensão antitética fica óbvia no par “bem – mal”. No caso do segundo, o uso de um substantivo que condensa em si tanto a ideia de nascimento, quanto a de morte, é evidência de que o livro sugere uma compreensão do caráter essencialmente ambíguo da vida humana.

Diversos desdobramentos desta dualidade que cinde ambas as obras podem ser localizados sem qualquer dificuldade. É o caso, por exemplo, da concepção apresentada por eles do par “amor – morte”. Baudelaire, em seu poema “Viagem a Citera” (CXVI, “Voyage à Cythère”), apresenta a ilha em que nascera Vênus, deusa latina do amor, como um “despojo simbólico”, onde existe “uma força” e nela a imagem do próprio poeta (BAUDELAIRE, 2006, p. 378). Já no episódio em que o personagem-narrador de *O Natimorto* desculpa-se por uma interpretação errônea na leitura de uma figura do tarô, um par análogo, amor e ódio, é confundido na mesma imagem:

O Agente – Não era o Diabo.  
 A Voz – Não? Então o que era?  
 O Agente – O Enamorado.  
 A Voz – Então você errou feio. O que é o Enamorado? É aquele que está apaixonado?  
 O Agente – Exatamente.  
 A Voz – E como você pôde confundir um bem com um mal?  
 O Agente – Eu interpretei a imagem de forma muito superficial. Eu não refleti suficientemente, me deixei levar pela primeira impressão.  
 A Voz – É tão semelhante assim? É possível confundir amor com ódio?  
 (MUTARELLI, 2009, p. 60).

<sup>6</sup> Bergson trabalha esta questão de maneira primorosa em seu ensaio sobre o riso, na sua segunda consideração do capítulo V, quando formula: “É cômico todo incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa quando é moral o que está em causa.” No original: “*Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d’une personne alors que le moral est en cause.*” (BERGSON, 1938, p.52)

A mesma confusão se dá também em inúmeras das histórias evocadas pelo narrador-personagem deste romance, como naquela sobre “um garoto construindo um castelo de areia”. Depois de narrar todo o zelo com que o menino detalhista cuidou de cada pormenor, avançando cuidadosamente em sua construção, ele afirma: “Uma vez concluído o castelo, o garoto tomou distância e contemplou a obra. Volteou sua réplica sorrindo de contentamento, depois começou a golpeá-la com os pés até desfazê-la por completo.” (MUTARELLI, 2009, p. 67). Também neste caso, condutas e sentimentos opostos são fundidos numa mesma imagem: destrói-se para conservar; odeia-se aquilo que se ama.

O personagem-narrador, no início de *O Natimorto*, conta outra história que podemos relacionar à anterior. Segundo ele – apesar das precauções tomadas pela família e das histórias assustadoras acerca de um monstro que havia no poço da casa de sua avó –, seu primo caiu nele enquanto ambos brincavam no quintal.

A Voz – Meu Deus! E se machucou muito?

O Agente – Fisicamente, não.

O Agente – Mas como estava apavorado e levou algum tempo para que o resgatassem, ele ficou muito desesperado.

O Agente – Por sorte e por azar, ainda havia um pouco de água no fundo do poço.

O Agente – Por sorte, isso amorteceu sua queda.

O Agente – Mas, ao mesmo tempo, com a luz que entrava no buraco e incidia na água, ele acabou vendo o seu próprio reflexo.

O Agente – Por fim, quando o içaram, eu corri e perguntei a ele: “E então, como é o monstro?”.

O Agente – E a resposta foi: “Ele é como todos nós. Todos somos monstros”. (MUTARELLI, 2009, p. 26-27)

Também nesta história fundem-se duas concepções que são tidas, habitualmente, por opostas. Numa única e mesma imagem – a da criança – imiscuem-se a inocência e a maldade. Ou seja, o que há de mais puro no homem convive com que há de mais monstruoso nele.

É interessante notar que estas “parábolas” parecem adquirir o caráter e o valor de arquétipos míticos. A partir do momento em que estas histórias são narradas, é como se o personagem-narrador promovesse uma abolição implícita do tempo, da sua duração e da própria consciência histórica, transportando-se, através da reprodução de um gesto exemplar (qual seja, o da narração do mito), para a época mítica em que ele teve lugar (ELIADE, 1969, p. 49-50). Se interpretarmos assim, muitas das “histórias” do personagem-narrador ganham um novo matiz e até mesmo seu comportamento – que antes julgaríamos incompreensível – parece adquirir novas interpretações possíveis. Desta maneira, o sentido obscuro do livro, bem



como as “sensações profundas e contraditórias” despertadas por ele, começam a se desanuviar.

Um dos episódios que, numa primeira leitura, nos parecia incongruente é aquele em que o personagem-narrador decide, de forma repentina e inesperada, abandonar sua antiga vida (e com ela, sua mulher, seu emprego e sua casa) para trancar-se num quarto de hotel com uma estranha que conheceu no dia anterior. Levando em conta o que Mircea Eliade fala com relação às motivações que subjazem aos mitos, não podemos deixar de enxergar nesta atitude uma tentativa de abolição do tempo histórico, de distanciamento – físico, inclusive – de tudo aquilo que lhe parece abominável no presente, qual seja, a sociedade, o sexo, a vida<sup>7</sup>. E o mesmo desejo de evasão parece estar presente em suas histórias, em suas leituras de tarô e em cada uma das suas atitudes. Resta compreender, contudo, quais são o tempo e o espaço que ele almeja alcançar por meio desta abolição do presente. Ou, dito de outra forma, a partir de quando – e de que lugar – o personagem-narrador passou a sentir a vida como uma experiência de morte, tornando-se disposto a tudo para evadir-se dela?<sup>8</sup>

### III

Os paralelos anteriormente destacados entre as obras de Baudelaire e de Mutarelli já se mostraram relevantes no sentido de clarear algumas das passagens que pareciam obscuras à primeira vista. Acreditamos que as respostas para as perguntas formuladas no fim do parágrafo anterior também possam ser encontradas por meio da interpretação e comparação das poéticas praticadas pelos dois autores.

Uma leitura atenta a isto do ato final de *O Natimorto*, sobretudo no momento em que o personagem-narrador revela o fundamento autobiográfico de todas as histórias anteriormente contadas, permite-nos compreendê-las melhor. Ele afirma:

Quando a tábua  
cedeu,  
pela primeira vez

<sup>7</sup> É o que fica evidente também na ocasião em que ele pede para que a Voz não ligue a TV sob a alegação de que: “Eu não quero saber o que se passa lá fora.” (MUTARELLI, 2009, p. 104)

<sup>8</sup> É interessante notar que esta compreensão da vida enquanto experiência de morte é sugerida no próprio livro. Explicando justamente a questão do “natimorto”, o personagem-narrador afirma que este “tornou mãe a mulher que o pariu. E ela sempre dirá: meu filho “nasceu” morto. Isso o torna um ser superior, quase santo. Viveu sem macular-se com o mundo. Pulou uma passagem de sofrimento e desilusão. Foi da não existência para a não existência protegido no interior de sua mãe. Puro.” E diante do horror que tal concepção suscita em quem o escuta, ele replica: “Alguém já disse que a vida é uma doença fatal e sexualmente transmissível.” (MUTARELLI, 2009, p. 80-81)

mergulhei no abismo.  
 A água  
 fria no fundo  
 gelou meu corpo.  
 Meu pequeno corpo.  
 E tornou frio  
 também o que sou.  
 Quando avistei o monstro  
 e o reconheci,  
 de medo projetei sua imagem  
 nos outros.  
 [...]
 Procurei fugir  
 inutilmente  
 de mim.  
 Você sabe  
 o que acontece  
 quando fitamos o abismo.  
 O tapa-banguela  
 assim falou.  
 O que ele não disse  
 foi que, quando olhamos o abismo,  
 nos encontramos.  
 Eu  
 sou o monstro  
 Sou o monstro  
 destruidor  
 de castelos  
 de areia. (MUTARELLI, 2009, p. 123-124).

Nesta passagem – em que há uma menção velada a Nietzsche (o “tapa-banguela”), anteriormente tratado de forma derrisória como Baudelaire – fica clara a função desempenhada pelo episódio da “queda” no desenvolvimento da vida e pensamento do personagem-narrador. É a partir do instante e lugar relatados que, “pela primeira vez”, ele mergulha no “abismo” e o fita, encontrando-se e reconhecendo-se enquanto “monstro”. Ou seja, este é o momento – posteriormente transformado no arquétipo do instante mítico de perda da inocência – em que ele se dá conta da dubiedade da sua natureza – humana e monstruosa a um só tempo.

O paralelo entre esta compreensão – que ilumina não só o enredo do livro, mas também as ações e histórias de seu personagem principal – e as conclusões asseveradas por Eduardo Veras ao fim de seu estudo sobre a estrutura da poética de Baudelaire é impressionante.

Mais que um diálogo intertextual com a cultura cristã ou uma referência teológica entre tantas outras, o mito da Queda é o fundamento maior da visão de mundo baudelaireana. Mais do que isso, em sua estrutura simbólica

se encontra uma excelente chave de compreensão para a experiência poética materializada nas *Flores do mal* e no *Spleen de Paris*. Em Baudelaire, a “imemorial realidade” do Pecado Original desvela a face nua e crua da imutável condição humana. Tudo, sem exceção, está subordinado à constatação da realidade incontornável do Mal. (VERAS, 2013, p. 221)

Em ambas as obras, a consciência da condição humana se dá a partir da Queda – ou seja, de um incidente acontecido *in illo tempore* (num tempo antes da consciência de tempo), que adquire o caráter de arquétipo mítico. Não seria vão lembrar aqui as palavras de Walter Benjamin, quando ele – relacionando a ideia de Queda à de “pecado original” – afirma que: “o pecado original é a hora de nascimento da palavra humana, aquela em que o nome não vivia mais intacto [...]” (BENJAMIN, 2011, p. 67). Este é o momento e o lugar – ainda que dotados de uma dimensão mítica, ou seja, fora do tempo e do espaço – em que surge a palavra poética para ambos os autores. A Queda é sentida como perda da inocência, por um lado, e, por outro, tomada de consciência – consciência do mal, do tempo, do espaço e de si mesmo<sup>9</sup>. Destarte, tal momento pode ser compreendido de duas maneiras diferentes: ou como o nascimento efetivo do poeta enquanto um ser dotado de imaginação poética; ou como o instante em que a vida, em sua dimensão positiva, passa a ser sentida como uma experiência de morte. De toda maneira, estas duas compreensões estarão fundidas na poética de ambos os autores que, devido a esta confusão axiológica, serão profundamente complexas e contraditórias. Neste sentido, vale destacar a percepção que Eduardo Veras apresentava no início de seu estudo, quando afirmava que:

[...] o diálogo de Baudelaire com o mito da Queda coloca em evidência outros dois pontos fundamentais para a sua poética: o problema dos resquícios de correspondência presentes na linguagem poética e a postura crítica em relação ao próprio mito como instância de contato com o tempo primordial. (VERAS, 2013, p. 51).

Na obra de Baudelaire, portanto, o pressentimento da existência *in illo tempore* de uma realidade que antecedeu a Queda convive com a esperança de que a linguagem poética talvez seja o único meio para se atingir o tempo e o espaço desta realidade mítica. É o que fica evidente em seu famoso soneto das “Correspondências” (BAUDELAIRE, 2006, p. 127), no qual a “Natureza” deixa filtrar “insólitos enredos”, numa “vertiginosa e lúgubre unidade”.

<sup>9</sup> A frequência com que estes temas aparecem nas obras dos dois autores dispensa-nos de buscar mais exemplos relativos a eles. Basta folhear um dos livros para se deparar com a ideia de corrupção – causada pela passagem do tempo -, ou da valorização da consciência, amalgamada ao mal, como na conclusão de Baudelaire ao seu pequeno poema em prosa de número XXVIII, “A moeda falsa”, ou, no original, “*La fausse monnaie*”. (BAUDELAIRE, 2009, p. 146)

Para além das sinestésias que caracterizam este poema, encontramos aqui uma teoria de matiz platônico segundo a qual

[...] o múltiplo, transfigurado pela imaginação poética, remeteria ao uno enquanto ideal. Isso significa tomar o universo material como postulado incontornável, como ponto de partida indispensável para a elevação. Nesse sentido, a transfiguração dos elementos materiais corresponderia a uma espécie de tradução poética da realidade, cuja finalidade última – e inatingível – seria o esgotamento das possibilidades de tradução e a conciliação definitiva do múltiplo e do uno. Tal visão de mundo só é possível num contexto de interdição ao tempo sagrado do mito. Em outros termos, a ânsia pelo ideal só se explica pela perda do contato direto com a origem, por um lado, mas também pela manutenção da memória mítica, por outro. (VERAS, 2013, p. 84).

Esta consideração pode ser facilmente aplicada – à guisa de compreensão simbólica de uma realidade profunda – aos princípios que norteiam o enredo desenvolvido em *O Natimorto*. O personagem-narrador tem plena consciência da sua tentativa, por meio de uma “transfiguração do múltiplo”, de retorno ao momento mítico que antecedeu a Queda, ou seja, ele planeja conscientemente uma tentativa de remissão ao uno (sendo, em última instância, guiado por sua “imaginação poética”). É o que fica expresso na cena que precede o desfecho do romance, quando ele se lamenta, dizendo:

Se eu tivesse  
conseguido concretizar o meu plano,  
se a Voz da Ternura tivesse feito sua parte  
do acordo,  
e me permitido  
dela cuidar,  
o monstro permaneceria  
dormente,  
e o mundo  
estaria  
protegido  
de mim. (MUTARELLI, 2009, p. 130).

Tendo em vista a coerência com que esta comparação pode ser estabelecida – e a sua utilidade na compreensão de muito daquilo que nos parecera abstruso numa primeira leitura – acreditamos que só nos falta propor uma interpretação que dê conta de explicar as “sensações profundas e contraditórias” despertadas pelo livro, sobretudo em seu desfecho. Para encontrar tal interpretação, talvez seja interessante recorrer mais uma vez à comparação com a obra de Baudelaire, no que ela deixa depreender com relação a esta “remissão ao uno”, e tentar inferir daí um sentido para a inquietação provocada por *O Natimorto*.

## IV

No pensamento baudelaireano, a esperança de “remissão ao uno” é sempre frustrada. Em inúmeros textos – sobretudo em *O Pintor da Vida Moderna* – fica clara a concepção de que não há possibilidade de se superar o tempo e o espaço do presente. Na sua teoria estética, por exemplo, Baudelaire afirma que:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como que a envoltura deleitável, provocante, apetitosa do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, imperceptível, pouco adequado e pouco apropriado à natureza humana. Desafio a que se encontre algum espécime de beleza que não contenha esses dois elementos. (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

Assim sendo, por mais que haja uma eterna tentativa de retorno à vida anterior à Queda – de retorno à inocência primordial, ao tempo de antes da história – o poeta tem consciência de que sua tentativa está fadada ao fracasso. “Baudelaire é incapaz de fazer um retorno absoluto ao passado mítico.” (VERAS, 2013, p. 192).

Em *O Natimorto*, esta tentativa de retorno se dá por meio de inúmeros expedientes. Já mencionamos o seu plano de isolar-se da sociedade<sup>10</sup>, o seu hábito de contar histórias – revivendo através delas a vida *in illo tempore* – e poderíamos acrescentar ainda suas leituras de tarô. O personagem-narrador compreende esta disciplina esotérica como a “mensagem” somente “percebida pelos iniciados” (MUTARELLI, 2009, p. 10), mas que é imprescindível, uma vez que o tarô é “o jogo do destino” (MUTARELLI, 2009, p. 128). Apesar de todas estas maneiras serem parcialmente diferentes da que Baudelaire utiliza em sua tentativa de remontar ao passado mítico, elas compartilham com ele a mesma impossibilidade de sucesso. O isolamento espaço-temporal do personagem-narrador não consegue ser total, uma vez que ele divide o quarto com outra pessoa que faz a ponte entre ele e o mundo exterior<sup>11</sup>. Além

<sup>10</sup> Como no início do livro, quando o personagem-narrador propõe que ele e a Voz vivam o resto de suas vidas isolados do mundo: “O Agente – Bom, com as economias que eu tenho, nós poderíamos viver aqui neste quarto de hotel por uns cinco ou seis anos./ A Voz – Meu Deus!/ O Agente – E veja bem: isso sem nunca precisarmos sair daqui./ O Agente – E ainda existe a chance de que por fim nos esqueçam aqui, aí então viveríamos aqui pelo resto de nossas vidas... protegidos...” (MUTARELLI, 2009, p. 32)

<sup>11</sup> O próprio personagem-narrador se dá conta deste fato no seguinte diálogo: “O Agente – Eu não quero saber o que se passa lá fora./ A Voz – Não foi isso que você demonstrou ontem quando cheguei. Ao contrário, estava

disso, suas histórias e leituras de tarô são uma remissão pontual – não durativa – ao passado, de modo que só são bem-sucedidas enquanto estão sendo praticadas. O tempo e o espaço do presente, contudo, arrastam-no eternamente de volta a sua realidade degradada.

Apesar destas semelhanças, não podemos negligenciar uma importante diferença entre a poética dos dois autores. Esta diferença se instaura a partir da leitura atenta de um episódio que já havíamos mencionado no começo deste artigo, qual seja, o que gira em torno da sugestão de canibalismo no desfecho do livro. Este episódio é precedido por um desconcertante diálogo que, num primeiro momento, seríamos levados a interpretar como sendo fruto das perturbações psicossomáticas do personagem-narrador. Nele afirma-se:

A Voz – Você passa horas calado, com um olhar distante, perdido.  
 O Agente – Só estou pensando.  
 A Voz – No quê? No que você anda pensando?  
 O Agente – Em nada específico.  
 A Voz – Está vendo? Você não está pensando, está alheio, está distante.  
 O Agente – Você já viu um quadro do Magritte que tem uma menina comendo um passarinho?  
 A Voz – Não.  
 O Agente – Eu vi num livro.  
 A Voz – E por que está falando isso agora?  
 O Agente – Porque o olhar dela era assim, perdido.  
 A Voz – Acho que é melhor chamar um médico. (MUTARELLI, 2009, p. 120).

Pouco depois, o personagem-narrador continua: “o livro comentava que o mais perturbador não é o fato da menina estar comendo o passarinho, o desconcertante é que ela come com um olhar apático. Ela come o passarinho sem fome. É isso que choca. Se não está com fome, por que ela come o passarinho?” (MUTARELLI, 2009, p. 121). Esta menção a uma obra de arte no episódio que antecede o desfecho do livro parecia-nos de sentido obscuro (se é que de fato dotada de sentido). Entretanto, se tivermos em mente certas observações de Eliade acerca das maneiras usuais em diversas sociedades “arcaicas” para operar uma tentativa de retorno ao passado mítico, encontraremos uma explicação para esta desconcertante menção. Ele afirma que:

Para o homem tradicional, a imitação de um modelo arquetípico é uma reatualização do momento mítico em que o arquétipo foi revelado pela primeira vez. Por conseguinte, também estes cerimoniais, que não são nem

---

bem curioso para saber o que havia se passado./ O Agente – Mas, nesse caso, o interesse era pelo que você poderia trazer aqui para dentro.” (MUTARELLI, 2009, p. 104)

periódicos, nem coletivos, suspendem o fluir do tempo profano, da duração, e projetam aquele que os celebra num tempo mítico.<sup>12</sup>

Ora, a tela de Magritte – *Prazer*, de 1927 (PAQUET, 2006, p. 75) – instaura-se, a partir do momento em que é mencionada no diálogo, como modelo arquetípico para a ação que será sugerida no momento seguinte. É o que fica claro quando, em seus devaneios, o personagem-narrador cogita:

Vou fazer igual à menina:  
vou comer  
mesmo se não estiver com vontade.  
Vai ver que é por isso que a menina tem aquela expressão.  
Vai ver que ela já comeu muitos outros  
antes de ser retratada comendo aquele. (MUTARELLI, 2009, p. 122).

A tela torna-se modelo para a ação do personagem, ação que, inclusive, se supõe ter sido repetida muitas vezes e – conforme fica sugerido – ainda o será tantas outras, indefinidamente. Mas por que se escolheu justamente esta ação? Uma ação de canibalismo, de devoração da pessoa amada, possivelmente entendida como um sacrifício daquilo que mais se deseja preservar, ou antes, restaurar em sua condição primitiva?

Façamos uma breve recapitulação da linha de raciocínio que a interpretação fenomenológica dos mitos permitiu-nos estabelecer até agora. O personagem-narrador, sentindo-se violentado pela sua realidade, tenta isolar-se dela, promovendo um retorno gradual ao passado mítico anterior à sua Queda. Para isto, serve-se de uma série de expedientes (isolamento físico, histórias operando como mitos, leituras de tarô) e estes lhe dão certo alívio, embora não sejam o bastante para protegê-lo definitivamente da vida enquanto experiência de morte. Ou seja, ele ainda sofre o presente (sentido em sua realidade histórica). Quando a mulher idolatrada por ele sob a alcunha de “Voz da Pureza” vai passar o fim de semana com outro (o Maestro), ele se sente abandonado “num quarto de hotel às próprias custas” (MUTARELLI, 2009, p. 127) e decide colocar-se acima dos juízos alheios acerca do que é certo ou errado e seguir o seu próprio destino. Nada mais natural, dentro deste quadro, que a eliminação do único elemento que ainda lhe unia ao mundo exterior – ao tempo presente – e que, portanto, era a fonte de todo o seu sofrimento. Neste sentido, com a

<sup>12</sup> “Pour l’homme traditionnel, l’imitation d’un modèle archétypal est une réactualisation du moment mythique où l’archétype a été révélé pour la première fois. Par conséquent, ces cérémoniaux aussi, qui ne sont ni périodiques ni collectifs, suspendent l’écoulement du temps profane, de la durée, et projettent celui qui les célèbre dans un temps mythique, *in illo tempore*.” (ELIADE, 1969, p. 93-94)

instauração do mito da menina comendo o passarinho<sup>13</sup> na tela do Magritte, o gesto de sacrifício operado por ele revela-se como uma maneira de retorno ao tempo mítico, de restauração da inocência perdida.

Um sacrifício, por exemplo, não apenas reproduz exatamente o sacrifício inicial revelado por um deus *ab origine*, no começo dos tempos, mas ainda *tem lugar* neste mesmo momento mítico primordial; em outros termos, todo sacrifício repete o sacrifício inicial e coincide com ele. Todos os sacrifícios são executados no mesmo instante mítico do começo; pelo paradoxo do rito, o tempo profano e a duração são suspensos. E se dá o mesmo com todas as *repetições*, ou seja, todas as imitações dos arquétipos; por esta imitação, o homem é projetado na época mítica em que os arquétipos existiram pela primeira vez.<sup>14</sup> [grifos do original]

Assim sendo, a sugestão, apresentada no desfecho do livro, de que a Voz seria devorada pelo personagem-narrador já não pode mais ser encarada como mera “negatividade castradora”, segundo a qual “o rompimento do contrato narrativo gera consequências puramente negativas”. Esta sugestão, ao contrário, inserindo-se de maneira coerente no padrão comportamental do personagem-narrador, insinua que a sua busca pela restauração do tempo mítico possa ser efetivamente levada a cabo (ainda que apenas em potência e para além do livro, visto que o seu desfecho permanece em aberto). Neste sentido, o episódio final adquire um caráter positivo estimulante, segundo o qual a narrativa traz em si a capacidade de ultrapassar a vida – bem como o tempo e o espaço presentes. Este é o ponto a que aludíamos no começo desta sessão quando afirmávamos que havia uma importante diferença entre a concepção poética de Baudelaire e a que se extrai de *O Natimorto*. Em seu livro, Mutarelli consegue propor a concretização daquilo que na obra do poeta francês é apenas esboçado enquanto tentativa malfadada. Ainda que a esperança de retorno ao tempo mítico não seja efetivamente cumprida no livro, há uma promessa de que ela se encontre ao alcance de todos aqueles que, buscando-a, estejam dispostos a pagar o preço exigido por ela. Neste sentido, a

<sup>13</sup> “O mito só é tardio enquanto *fórmula*; mas seu conteúdo é arcaico e se refere a sacramentos, quer dizer, a atos que pressupõem uma realidade absoluta extra-humana.” Ou, no original: *Le mythe n'est tardif qu'en tant que formule; mais son contenu est archaïque et se réfère à des sacrements, c'est-à-dire à des actes qui présupposent une réalité absolue, extra-humaine.* (ELIADE, 1969, p.40-41)

<sup>14</sup> “Un sacrifice, par exemple, non seulement reproduit exactement le sacrifice initial révélé par un dieu *ab origine*, au commencement des temps, mais encore il *a lieu* en ce même moment mythique primordial; en d'autres termes, tout sacrifice répète le sacrifice initial et coïncide avec lui. Tous les sacrifices sont accomplis au même instant mythique du commencement; par le paradoxe du rite, le temps profane et la durée sont suspendus. Et il en est de même pour toutes les *répétitions*, c'est-à-dire toutes les imitations des archétypes; par cette imitation, l'homme est projeté à l'époque mythique où les archétypes ont été pour la première fois.” (ELIADE, 1969, p. 49)



obra de Mutarelli permanece minimamente otimista em meio ao mar de pessimismo e loucura que inunda suas páginas.

A conclusão de que existe um aspecto positivo no desfecho potencialmente trágico da obra não anula, contudo, o aspecto negativo anteriormente mencionado. É antes a fusão destes dois aspectos num único e mesmo momento – o da promessa de sacrifício da Voz – que evoca no leitor as “sensações profundas e contraditórias” pelas quais nos interessávamos no início deste artigo. A capacidade de provocar sentimentos opostos, numa confusão indefinível, faz com que um mero apanhado de palavras se torne uma obra de arte. É assim que Aristóteles, com o par “terror – piedade” em sua *Poética*, compreendia a tragédia grega e é assim que nós compreendemos *O Natimorto*, de Lourenço Mutarelli: como um livro que inquieta o leitor e se realiza enquanto obra de arte na justa medida de tal inquietação.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **S/Z**. IN: BARTHES, R. **OEuvres complètes** – Tome III: 1968-1971. Paris: Éditions du Seuil, 2002. (pp.120-346).

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. – 1ed. especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Pintor da Vida Moderna**. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. – (Coleção Mimo; 7).

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução Dorothée de Bruchard – São Paulo: Hedra, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

BERGSON, Henri. **Le Rire**: Essai sur la signification du comique. Paris: Felix Alcan Éditeur, 1938. Disponível em: <[http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Rire.\\_Essai\\_sur\\_la\\_signification\\_du\\_comique](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Rire._Essai_sur_la_signification_du_comique)>. Acesso em: 29 de novembro de 2013.

ELIADE, Mircea. **Le mythe de l'éternel retour**: Archétypes et répétitions – Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Gallimard, 1969.

MUTARELLI, Lourenço. **O Natimorto**: Um musical silencioso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAQUET, Marcel. **René Magritte 1898-1967**: O pensamento tornado visível. Lisboa: Paisagem, 2006.

VERAS. Eduardo Horta Nassif. **“A encenação tediosa do imortal pecado”**: Baudelaire e o mito da queda. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2013. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95QJHS/tese\\_eduardo\\_nassif.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-95QJHS/tese_eduardo_nassif.pdf?sequence=1)>. Data de acesso: 20 de novembro de 2013.