



Performance em *O grifo de Abdera*

Lia Duarte Mota*

O grifo de Abdera, romance de Lourenço Mutarelli (2015), termina antes que o autor pare de escrever. Por isso, tem vários fins. A trama central teve seu desfecho, o duplo já não é mais sentido por Mauro Tule Cornelli, o FIM foi digitado no papel, mas o escritor não consegue dormir, então escreve. E novamente finaliza o livro, e novamente, e novamente.

Lourenço Mutarelli nasceu em São Paulo, no dia 18 de abril de 1964, e nunca deixou a cidade. A família tem descendência italiana. Quando criança lia a coleção clássica de quadrinhos do pai. Seu pai se impressionou com seus traços. É fumante e possui quatro gatas. Sempre se sentiu desajustado e só. Depois de vários incidentes, seus pais o levaram ao médico. Tomou medicamento para controlar a ansiedade, Lorax, durante 28 anos. Tempos depois, foi substituir Angeli numa palestra na Gibiteca Henfil. Lucimar se aproximou, perguntou a data de nascimento dele, RG, estado civil e telefone. Ele se casou com ela e com ela é pai de Francisco, adolescente.

FIM

O grifo é “animal fabuloso, com cabeça, bico e asas de águia e corpo de leão. [Possui dupla natureza: divina, representada pelo

* Doutora em Letras: Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

espaço aéreo, próprio da águia, e terrestre, representada pelo leão. Tais animais simbolizam, ainda, respectivamente, a sabedoria e a força.]” (Dicionário Houaiss online). Seus ninhos eram de ouro e seus ovos eram ágatas.

FIM

Duplo: “que apresenta duas características, dois componentes, duas funções; em que se identificam duas características, geralmente contraditórias; aquele que é muito parecido com outro; sócia; dublê; para os antigos egípcios, uma das nove almas do ser” (Dicionário Houaiss online).

FIM

“Porque, querendo ou não, seguirei escrevendo. Estou na metade de outro livro. Estava na metade antes de começar este. Tive que deixá-lo de lado por causa do que vivi. Dessa experiência tão incomum de ser dois.

Voltarei ao meu livro.

Ao outro livro. Este acabou.

Neste ponto, Oliver é mais um personagem e/ou a vida é uma mas eu fui dois.

‘Preciso transformar essas coisas em passado’.

Todo livro é uma despedida” (Mutarelli: 2015, 255).

FIM

Na década de 1970, a performance surge como forma de romper barreiras entre o mundo e a produção artística, entre o homem e o objeto, entre as diferentes formas de arte. Desde o início do século XX, artes plásticas, cênicas, literárias e dança buscaram novas experimentações, alternativas e inovações no contato

entre si, que modificaram os rumos tanto dos processos criativos quanto da recepção.

FIM

“Quando terminou a palestra, fui até ele pedir um autógrafo e perguntei a data do seu aniversário para anotar na minha agenda’, ela conta. ‘Ele falou 18 de abril, mas essa folha já estava preenchida com as coisas que eu escrevia, então pedi para ele falar outra data qualquer. ‘Quando é o Dia dos Mortos?’, ele perguntou, ‘anota nesse dia aí’. E Lucimar anotou: ‘Nome, RG, estado civil e número de telefone” (Mutarelli: 2007, s/p).

FIM

O seu primeiro quadrinho foi o fanzine *Over 12*, de 1989, publicado pela editora independente Pro-C, dedicada ao chamado mundo *underground* dos quadrinhos na década de 1980. *Transubstanciação*, álbum de quadrinhos publicado pela Devir, em 1991, foi escrito em meio a uma crise de pânico. Narra a história de um poeta considerado louco, porque acreditava que só encontraria a liberdade na morte. O pai era uma atração de circo porque tinha quatro braços, de modo que Thiago, o poeta angustiado, precisou matá-lo para libertá-lo de sua condição. Em seguida, vieram *Desgraçados* (1993), *Eu te amo Lucimar* (1994), *A confluência da forquilha* (1997) e muitos outros, mas a escrita de romance só aconteceu depois.

FIM

“Quando eu morava na Vila Mariana, muitas vezes eu cruzava com o Marçal nas ruas. Às vezes via também o Glauco Mattoso

acompanhado de seu guia. Numa dessas vezes que trombei com o Marçal, ele parecia diferente. Perguntei se estava tudo bem. Ele respondeu: Eu acabei de terminar um livro, agora. Você sabe o que é isso” (Mutarelli: 2015, 253).

FIM

No carnaval de 2001, Lucimar e Francisco foram viajar e Lourenço Mutarelli se fechou num apartamento para trabalhar. O cheiro do ralo do banheiro era insuportável para ele e fez com que em cinco dias houvesse um romance. *Jesus Kid*, de 2004, foi encomendado pelo diretor de *O cheiro do ralo*, Heitor Dhália. Era para o autor escrever um roteiro para um filme de baixo orçamento. “Jesus Kid é a história de um escritor de westerns de bolso baratos que é contratado para escrever um roteiro para um filme ‘de ação’ enquanto permanece confinado durante três meses em um hotel luxuoso. [...] Eugênio, o alter ego de Lourenço, vai recebendo sugestões cada vez mais bizarras para serem incluídas no roteiro do futuro filme, com direito a pin-ups, uma enfermeira ninfomaniaca, membros da máfia chinesa e, claro, o caubói Jesus Kid. ‘Não esqueça: cinema é ação, Eugênio! Ação!’” (Mutarelli: 2007, s/p).

FIM

Como não consegue parar de escrever, o autor decide pegar de volta o anel feito a partir da moeda em que o grifo foi inscrito. O anel havia sido dado a Mundinho, a pessoa que encarna publicamente o escritor de quadrinhos, Lourenço Mutarelli. No livro, Lourenço Mutarelli é personagem, pseudônimo criado a partir do nome de Mauro Tule Cornelli para ilustrar os quadrinhos que fazia com Paulo

Schiavino. Antes do fim, o escritor também explica que há outro livro, ainda incompleto, parte da coleção Amores Expressos, projeto da Companhia das Letras, que enviou dezesseis escritores para dezesseis cidades ao redor do mundo, com o objetivo de escreverem um romance que se passasse naquele lugar. Lourenço Mutarelli foi enviado para Nova York, em 2007. Entregou a primeira versão do livro, intitulado “E ninguém gritava na ponte”.¹ A editora fez várias alterações. O autor não gostou. O livro está sendo reescrito, será uma outra história. Mauro Tule Cornelli, o escritor-protagonista de *O grifo de Abdera*, narra o fato ratificando que sabe que é um livro ruim e defendendo sua teoria de que obras ruins são importantes na carreira de um artista.

É este fim, que insiste em retomar a página, sempre como novo subterfúgio, a realização performática que encerra o livro, cuja importância da ação não está, propriamente, no desenlace, mas no processo. A performance não busca conclusão. Intencional ou não, é interessante notar que Lourenço Mutarelli, quando realmente termina o livro, não usa a palavra FIM. Mauro Tuli Cornelli conta que está com o anel em seu dedo e a frase se repete: “Todo livro é uma despedida” (Mutarelli: 2015, 255).

O fim em *O grifo de Abdera* não é conclusão, apenas interrupção, uma “despedida” (idem), “uma mistura de alegria e tristeza” (idem), “uma realização acompanhada de vazio” (idem), “um mundo que não voltaremos a visitar” (idem). Se o livro é, como informa o

¹ O narrador de *O grifo de Abdera* se refere a este livro com aspas e sem itálico. Já os outros, lançados no mundo real e no mundo ficcional de *O grifo de Abdera*, são apresentados com os títulos em itálico e sem aspas. É o autor quem faz tal distinção e, dessa forma, joga com os limites entre realidade e ficção.

escritor, “um mundo que não voltaremos a visitar”, é também um criador de experiências, um provocador, que pode ser reverberado em diferentes manifestações. Lourenço Mutarelli disse, em entrevista, que alguns de seus trabalhos de quadrinhos partem de referências fotográficas. Oliver Mulato, o duplo de Mauro Tule Cornelli, cria seu fanzine, *XXX*, a partir de frames de filmes pornográficos estrangeiros. Do mesmo modo, se este texto quer pensar a escrita performática presente em *O grifo de Abdera*, também quer se deixar ser instigado por ela. Porque a literatura é performance, se faz agir, se reverbera. Porque a experiência da literatura pede um leitor participante.

Desde o início do século XX, artes plásticas, cênicas, literárias e dança buscaram novas experimentações, alternativas e inovações no contato entre si, que modificaram os rumos tanto dos processos criativos quanto da recepção. Nas vanguardas artísticas – Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, na Bauhaus –, o lema era experimentar, dar novas funções aos suportes (iluminação, aparelhos sonoros, objetos de cena) e relacionar formas artísticas. Os saraus de poesia tornaram-se *happenings*, em que não há mais palco, não há mais teatro, não há roteiro. Com a *body art*, o corpo tornou-se o suporte artístico uma vez que a proposta era desfeticizar o corpo para transformá-lo novamente em instrumento. Tais proposições geraram novas formas artísticas, novos conceitos.

Mesmo sendo a arte da performance “um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis”, como aponta RoseLee Goldberg, em *A arte da performance* (2006), naquele momento essa manifestação colocava em cena ideias e conceitos que perpassavam a criação artística. A performance é transgressora, pois, como explica Jorge Glusberg, em *A arte da performance*, “as performances realizam uma crítica às situações da vida: a impostura dos

dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações” (Glusberg: 2009, 72). Seguindo tal linha de raciocínio, o contexto em que a performance ocorre é essencial, pois essa manifestação está diretamente relacionada ao seu meio cultural, tornando-se também uma forma de denúncia.

Por mais que, inseridos nessa discussão, se possa tratar dos rituais xamânicos e dos textos poéticos medievais, a *performance art* ou arte da performance, para autores como Renato Cohen e Jorge Glusberg, surge como “gênero artístico independente” no início dos anos 1970. Na tentativa de construir uma teoria de uma expressão artística ainda recente, no entanto, tais autores buscaram definições que inseriam a arte da performance nesse período, diferenciando-a das manifestações anteriores. RoseLee Goldberg considera que as rupturas com a tradição presentes nas vanguardas europeias já eram performances. Jorge Glusberg chamará tal período de “pré-história do gênero”, enquanto Renato Cohen se dedicará a demonstrar os equívocos daquilo que seria considerado a arte da performance no Brasil.

O que aconteceu é que a partir do momento que *performance* começou a ser associada com “acontecimento de vanguarda”, qualquer artista ou grupo que fizesse um trabalho menos acadêmico atribuía-lhe essa designação, independentemente ou não da produção ter alguma contiguidade com o que se entende por *performance*. A noção que ficou para o público brasileiro é que *performance* é um conjunto de *sketches* improvisados e que é apresentada eventualmente e em locais alternativos (Cohen: 2009, 26-7).

Uma vez estabelecidos seus limites, essa manifestação artística, marcada pela ruptura com a tradição, encerra-se em conceitos a princípio tão bem definidos que conseguem distingui-la de “acontecimentos artísticos” semelhantes. Para Cohen e Glusberg, as principais características definidoras de uma arte da performance seriam o corpo implicado na obra, a presença do artista na ação (distinguindo-a da presença de um ator, como no teatro), a utilização de diferentes materiais e de suportes de variadas formas artísticas, o rompimento da distância entre artista e espectador, a desvalorização do espaço físico consagrado para a arte, a abertura para o improvisado, tudo culminando numa ação com bases conceituais claras e bem definidas. Se toda tentativa de criar uma teoria precisa deixar de lado suas exceções, a performance, cujo princípio motor é a ruptura, torna-se a tradição, deixando de fora variadas ações que não incorporam todas as suas características. E, se a ruptura opera uma exclusão, então como chamar o que ela excluiu?

Na década de 1970, a performance é um movimento independente, uma arte de fronteira, que rompe convenções da arte estabelecida, se arrisca em lidar com domínios que não são tradicionalmente considerados artísticos. Os gestos cotidianos e o corpo tornam-se elementos de criação. O artista se transforma em sujeito e objeto de sua arte. Renato Cohen, um *performer* e estudioso da arte da performance no Brasil, insiste em ressaltar que essa manifestação artística só ressoa no Brasil na década de 1980 e, a princípio, limita-se a um grupo de artistas já iniciados na técnica, não abrangendo, nem mesmo, um público leigo. Cohen é exigente com a conceituação de *performance art*, de modo que, para ele, muito do que era feito aqui até 1982 era apenas um conjunto de *sketches* com algum ensaio,

apresentado poucas vezes e em locais alternativos e que uniam o corporal e o plástico.

Para explicar a distância entre muitos trabalhos artísticos brasileiros e a arte da performance, Renato Cohen utiliza parâmetros como solidez, contundência e formalização. Assim como ele, muitos teóricos insistem no caráter conceitual como uma das marcas mais importantes da performance, delimitando fronteiras bem definidas para uma manifestação artística que se estabeleceu, antes de tudo, como vontade de ruptura.

Atualmente, é preciso expandir a ideia de performance para além do que seria conhecido no campo do teatro, da dança, da arte como representação, pois essa forma artística persistiu, resistiu ao tempo. Não é mais importante responder à pergunta “O que é a performance?”. Agora, vale mais a pena perguntar: “O que a performance faz?”. E ela age no corpo. Não apenas no corpo do artista. O participante experiencia a obra no próprio corpo, com o corpo. Há uma reação à obra, há uma ação. Ainda que esta seja sair do local, abandonar o livro, retirar os óculos e os fones do ouvido, dizer não. Há uma experiência e um posicionamento, há gestos.

O leitor se envolve com o livro a partir do momento em que escolhe lê-lo. O que vem depois é sensorial, toque, movimentos corporais, sinapses. O texto só é ativado quando o leitor assim o faz. O leitor, portanto, não participa do processo literário de forma imóvel, passiva. Ele não está em repouso. A performance se faz com o outro. Leitor e autor estão envolvidos numa mesma ação, jogam com as fronteiras de seu corpo, da arte, do mundo. Tornam-se duplos.

Um texto é produzido por um autor que é, antes, um leitor. Para Lourenço Mutarelli, “todo leitor se faz por si mesmo, por nota

de rodapé e pelos interesses que movem a pessoa em busca de informações” (Mutarelli: s/d, s/p).

Há autores e leitores em *O grifo de Abdera* e eles são duplos. O livro é assinado não somente por Lourenço Mutarelli, mas por Mauro Tule Cornelli, Oliver Mulato e Raimundo Maria Silva. Um dos protagonistas – se é que seja possível falar de protagonismo aqui – é Mauro Tule Cornelli, um autor que, apesar de já ter escrito vinte livros, informa que é o primeiro em que narra uma história real. Na verdade, ele é roteirista de HQs e, com Paulo Schiviano, que se encarregava dos desenhos, publicou vários livros de quadrinhos sob o pseudônimo de Lourenço Mutarelli, um anagrama do nome de Mauro. Como nenhum dos dois queria dar sua própria cara ao autor dos livros, chamaram Raimundo Maria Silva, vulgo Mundinho, para representar o personagem-autor. Após a morte de Paulo, o escritor se arrisca nos romances. O seu primeiro livro é *O cheiro do ralo*. É Mauro quem escreve, mas é Mundinho quem participa das palestras, quem viaja para a Feira do Livro de Frankfurt, quem recebe o terceiro lugar no Prêmio Portugal Telecom.

O narrador expõe as dificuldades da vida de um escritor brasileiro, faz desabafo sobre o processo de escrita e sobre o mercado do livro – detalhes que apontam diretamente para Lourenço Mutarelli, o autor –, mas sempre os interrompe, pois *O grifo de Abdera* não seria sobre ele, e sim sobre fatos, fatos passados a partir do momento em que recebe uma moeda com a inscrição do grifo, oriunda da cidade grega Abdera. A moeda o faz ter acesso a Oliver Mulato, um professor de Educação Física, ex-jogador de vôlei.

Mauro Tule Cornelli acredita que o escritor é um colecionador. Ele coleciona frases. São essas frases que passam a ecoar na cabeça de Oliver Mulato como uma voz. As vozes se multiplicam e

exigem ser pronunciadas. De repente, Oliver começa a falar frases pornográficas em espanhol, nas situações mais inadequadas. Sua mulher o deixa, ele perde o emprego, o filho não quer mais saber do pai. Oliver Mulato vai morar num quarto sem banheiro, numa pensão da Vila Mariana. E dedica todo seu tempo a uma história em quadrinhos feita a partir de filmes pornôts retrôts estrangeiros.

Em uma das primeiras cenas do livro, Oliver Mulato está no metrô, lendo *Uma ocasião exterior*, primeiro livro de que o protagonista, Mauro Tule Cornelli, assume a autoria. Já a HQ do professor, XXX, foi feita como um fanzine, sem editora. Foi “impresso em xerox, em preto e branco, e paginado, grampeado, cortado, montado e distribuído pelo próprio Oliver” (Mutarelli: 2015, 30-1). Oliver conhece Mauro no boteco frequentado por Mundinho. Diz que é fã, que leu e presenteou pessoas com *Uma ocasião exterior*. Pergunta se o escritor pode ler seus quadrinhos.

Ambos são leitores e escritores, com características muito diferentes. Um, esportista; o outro nem sabe nadar. Um, ex-marido, pai; o outro mal consegue manter a namorada. Oliver Mulato e Mauro Tule Cornelli têm vidas muito diferentes, dissolvidas no cotidiano massacrante da grande metrópole. Mas se cruzam. O duplo marca um encontro, uma ambivalência que ganha corpo.

O grifo de Abdera é todo feito de duplos. Além de Oliver e Mauro, há Mauro e Paulo, Mauro e Lourenço Mutarelli, Mauro e Mundinho. O duplo também traz choques, desconforto, náusea. Quando começa a sentir a presença de Oliver, Mauro passa mal, sente enjoo. Oliver torna-se um misantropo, não consegue estar com outras pessoas, pois não tem controle sobre as vozes vociferando pornografias em espanhol. A escrita é o escape para ambos, a forma de lidar com aquilo que é exterior e os provoca fisicamente.

Assim, para eles a experiência da escrita literária está relacionada a sensações físicas que produzem movimentos do corpo, das palavras, da estrutura textual. Logo, que rompem com a estrutura clássica, que escavam a linguagem em busca de uma literatura menor,² que se apropriam de diferentes fontes, mídias e suportes. Uma escrita performática, inseparável da presença do corpo. Corpos que se desafiam, que buscam ultrapassar limites internos e externos – fisiológicos, psicológicos, sociais –, que se apresentam e se presentificam na escrita. Uma escrita que não distingue produção de pensamento e de sensibilidade, pois ambas acontecem juntas no corpo. Como conclui Karl Erik Schøllhammer em sua sugestão por um realismo afetivo como possibilidade de pensar a literatura contemporânea que se aproxima da “realidade”: “Isto é, não investigamos na literatura apenas uma noção reconhecível da realidade tratada, mas uma vivência concreta através da literatura com uma potência transformativa” (2012, 145).

No lançamento do livro *Frutos estranhos*, de Florencia Garramuño (2014), Paloma Vidal (escritora e professora de Teoria Literária da USP) definiu o escritor-performer como aquele que constrói a obra com o próprio corpo, que questiona a ideia de obra, que se aproveita da indefinição das fronteiras entre arte e vida. A obra é entendida como uma experimentação subjetiva.

Em *O grifo de Abdera*, a junção de narrativa textual e quadri-nhos também expande os limites do romance. Os quadri-nhos não servem como ilustração do que está sendo contado. Ao contrário,

² No sentido apresentado por Deleuze de uma desterritorialização da língua, por meio do desenvolvimento de tensores ou intensivos, exemplificados pelo uso incorreto de preposições, pelo abuso pronominal etc.

mostram Oliver, seu processo criativo vivenciado pela duplicidade. Ao mesmo tempo, trechos de *Uma ocasião exterior*, de Mauro Tule Cornelli, são colocados no livro ao lado de explicações sobre o processo criativo deste, suas dificuldades e as razões pelas quais abandonou o pseudônimo.

Há histórias dentro da história central de *O grifo de Abdera*. Elas nos chegam entrecortadas, mescladas, deixando o leitor assombrado pelo imprevisto, pelo repentino. Lourenço Mutarelli conta que, cansado de publicar quadrinhos, continua fazendo-os só para si. E foi a história em quadrinhos que levou ao romance. Ela está encaixada no meio do livro, na parte II, intitulada “O livro do duplo”, com epígrafe de William Burroughs.

Mauro tem acesso ao texto, pois tem acesso sensorial a Oliver. Enxerga semelhanças entre eles. Logo no início do romance, conta que eles são idênticos, apesar de ninguém perceber. Nem mesmo Oliver. O professor não sabe que parte das vozes vem do escritor. É diagnosticado com a síndrome de Tourette, de modo que, com o medicamento e a reinserção social, as vozes cessarão. Consequentemente, Mauro não terá mais acesso a Oliver.

Lourenço Mutarelli diz em entrevistas que *O grifo de Abdera* também foi uma encomenda para filme. Diferente de *Jesus Kid*, em que as sugestões do diretor no decorrer do processo se mostraram tão exageradas que foram incorporadas ao texto de maneira debochada, a única sugestão para o novo romance foi a criação de um personagem para o ator Otávio Müller. Vem daí o anagrama que nomeia o outro protagonista, Oliver Mulato. Além dessa referência, há várias passagens em que comenta suas pesquisas no *Google*, as ruas e bares de São Paulo, os títulos dos livros de quadrinhos e romances de Lourenço Mutarelli, os exemplos de duplos que envolvem o artista

Artaud ou o matemático indiano Srinivasa Ramanujan, a presença de Marçal Aquino e Glauco Mattoso. Tudo convoca à realidade, a todo momento. Uma realidade levemente alterada, uma dimensão equivalente e alternativa.

Em *El intruso*, a escritura de Jean-Luc Nancy é envolvida pela intrusão de um órgão que funciona pela metade, que abandonou sua função. A criação vem de um limite com o fora, pois a estranheza da presença do órgão intruso – a luta que se instala – mantém o corpo aberto de frente para uma possibilidade de morte. A criação é fruto desse gesto que produz uma distância de si a si. Escrever é escrever fora de si mesmo, escrever sempre e por definição o que não permite ser escrito.

Vida propia que no se sitúa en ningún órgano y que sin ellos no es nada. Vida que no sólo sobrevive, sino que vive siempre propiamente, bajo una triple influencia ajena: la de la decisión, la del órgano, la de las consecuencias del transplante (Nancy: 2006, 28-9).

Dessa forma, para Nancy não se trata de escrever sobre o corpo, e sim de escrever o corpo, não mais aceito como receptáculo da alma.

Escrever: tocar a extremidade. Como tocar então no corpo, em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar? [...] Escrever não é significar. A questão era: como tocar no corpo? Mas talvez não se possa responder a este “como?” do mesmo modo que se responde a uma pergunta técnica. O que importa dizer é que isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita (Nancy: 2000, 11).

Já a escrita filosófica de Michel Serres nasce do treinamento do corpo, feito por meio da repetição, da preparação e de variações flexíveis. Os órgãos devem ser exigidos um a um, pois é no risco, no esforço e na elaboração insistente que uma disposição surgida numa parte do corpo se torna criação. A experiência assimilada no encontro com os limites faz acontecer a criação. Criação é invenção. E é preciso inventar uma nova escrita filosófica que comporte o corpo. Escrever é emissão de corpos. “Serres practica a filosofía como narración, como modo estilístico de creación. [...] La escritura extrae del mundo un lenguaje” (Serres: 2011, 20). A escritura de Serres é tentativa de não imposição, de não aceitação de formas predeterminadas.

Michel Serres movimentava sua escrita filosófica com fábulas, geometria, operações algébricas, mitos, literatura, história, qualquer história. Iniciou sua formação em matemática, passou pela física, estudou literatura, depois criou seu próprio método filosófico. A filosofia é feita de relações e contatos flutuantes e móveis, é um mapa de navegação que não indica uma única direção. Os saberes, como as estrelas que se movimentam, quando em contato, inventam novos deslocamentos. Nessa filosofia, os saberes devem estar disponíveis e ser experimentados como “entrar em outro ser humano”. Serres diz que se a filosofia reflete o mundo, se quer inventá-lo, só é possível fazê-lo com o corpo. E é preciso que esse corpo seja exigido nas escaladas, na ginástica. Serres treina seu corpo. Esse corpo une seus sentidos ao espaço e ao tempo. A memória do corpo, as fragilidades da abstração com as quais lida fazem a escritura do corpo.

Os ginastas e os montanhistas ensinam a pensar com o corpo dos sentidos unificados ao espaço e ao tempo. Na pluralidade dos movimentos, o corpo pensa com seus órgãos: as performances

musculares, passionais e amorosas nos separam da neutralidade e da especialização da ciência. As virtudes da imitação, as memórias do corpo, do mundo e da vida, a ordem e desordem da alma e do espírito, a fragilidade da abstração: estes são os problemas da escritura do corpo (Serres: 2011, 46; tradução minha).

O corpo de Mutarelli não treina, não pratica exercícios. O autor conta, em entrevistas, que seu primeiro romance, *O cheiro do ralo*, foi escrito de uma só vez. Fechado num apartamento que não era o seu, durante cinco dias de carnaval, escreveu seu primeiro romance. Mauro Tule Cornelli também não é adepto dos esportes. Oliver Mulato era jogador de vôlei, mas, após uma lesão no joelho, não pode mais jogar. Se esses corpos não treinam, estão presentes durante todo o livro. Primeiro no texto, depois nos desenhos do professor de Educação Física. São corpos que sentem dor, prazer, cansaço, que se colocam no limite, pois, segundo Serres, é só nesse limite do corpo que se chega à criação. Um corpo que recebe todos os impactos do mundo. E reage a ele.

Para Mutarelli, *O grifo de Abdera* não é uma autobiografia, e sim um autorrealismo fantástico, uma literatura que altera a realidade de maneira fantástica. A escrita performática que ali se realiza abre possibilidades para inventar realidades, como forma de atuação no mundo, possibilidades que perpassam o corpo. É a partir do corpo que o mundo é construído.

Referências

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MUTARELLI, Lourenço. “Um escritor na biblioteca, Lourenço Mutarelli”. *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Curitiba: s/d. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=55>>. Acesso em: 31 out. 2016.
- _____. “Lourenço Mutarelli, o homem que aprendeu a voar”. *Rolling Stones*. São Paulo: edição 06, mar. 2007. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/6/lourenco-mutarelli-o-homem-que-aprendeu-a-voar#imagem0>>. Acesso em: 31 out. 2016.
- _____. *O grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- _____. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- _____. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- ROCCA, Adolfo Vásquez. “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, v. 2, nº 18, 2008. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/18/avrocca2.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

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

_____. “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 39, jan./jun. 2012, pp. 129-48. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n39/08.pdf> >. Acesso em: 24 jun. 2014.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Luzes: cinco entrevistas com Bruno Latour*. São Paulo: Unimarco, 1999.

_____. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.