

Estado da publicação: O preprint foi submetido para publicação em um periódico

"NADA NÃO SIGNIFICA NADA": A IMATERIALIDADE NARRATIVA E AS CONFIGURAÇÕES DA AUSÊNCIA EM NADA ME FALTARÁ

Gabriel Lucas Martins Cavalcanti, Joaquim Adelino Dantas de Oliveira

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.11949>

Submetido em: 2025-05-09

Postado em: 2025-05-21 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

“NADA NÃO SIGNIFICA NADA”: A IMATERIALIDADE NARRATIVA E
AS CONFIGURAÇÕES DA AUSÊNCIA EM *NADA ME FALTARÁ*
“NOTHING DOESN’T MEAN NOTHING”: NARRATIVE IMMATERIALITY
AND THE CONFIGURATIONS OF ABSENCE IN *NADA ME FALTARÁ*

Gabriel Lucas Martins Cavalcanti

Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. ORCID:
<https://orcid.org/0009-0005-3665-406X>

Joaquim Adelino Dantas de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, Rio Grande do Norte, Brasil. ORCID:
<https://orcid.org/0009-0003-6019-859X>

RESUMO:

Nada me faltará (2010), sexto romance produzido por Lourenço Mutarelli, é uma narrativa lacunar, construída através da intercalação de vozes nem sempre referenciadas de modo direto no tecido textual. O romance, em essência, sequencia uma série de diálogos e cenas, sem a tessitura explícita de um narrador, revelando signos de ausência que se espalham ao longo de todo o livro, indo desde a escolha do título do romance à construção da linguagem empregada na narrativa, passando ainda pela composição verbo-visual de suas páginas. A partir desses procedimentos, *Nada me faltará* faz surgir questões referentes à natureza da forma romanesca, aos mecanismos empregados nas configurações dessas ausências e a como o tema perpassa o livro em várias instâncias. Por fim, este artigo revela que, por mais que não haja uma voz narrativa explícita no romance, a história é contada por meio de um “arranjador” (Hayman, 1982), que dispõe as cenas e os capítulos em um certo sentido, empregando o método da montagem (Eisenstein, 2002). Assim, esse arranjador amplia as lacunas e ressalta a materialidade da página, forçando uma maior participação por parte do leitor. Demonstramos, então, que o signo da ausência, além de chave de leitura, é, ao mesmo tempo, tema e procedimento estético utilizado ao longo do romance.

Palavras-chave: Lourenço Mutarelli. *Nada me faltará*. Arranjador. Montagem. Ausência.

ABSTRACT:

Nada me faltará (2010), the sixth novel written by Lourenço Mutarelli, is a gaping narrative, constructed through the intercalation of voices that are not always directly referenced in the text. The novel, in fact, is a series of dialogues and scenes, without the explicit weaving of a narrator, revealing signs of absence that spread throughout the book, from the choice of the novel’s title to the construction of the language used in the narrative, including the verb-visual composition of its pages. Based on these procedures, *Nada me faltará* raises questions about the nature of the novelistic form, the mechanisms used to configure these absences and how the theme permeates the book in various instances. Finally, this article reveals that, although there is no explicit narrative voice in the novel, the story is told by an “arranger” (Hayman, 1982),

who arranges the scenes and chapters in a certain way, using the montage method (Eisenstein, 2002). This arranger widens the gaps and emphasizes the materiality of the page, forcing the reader to participate more. We have, therefore, shown that the sign of absence, besides being a key to reading, is both a theme and an aesthetic procedure used throughout the novel.

Keywords: Lourenço Mutarelli. *Nada me faltará* (novel). Arranger. Montage. Absence.

Introdução: o silêncio diz muito

Nada me faltará (2010), romance de Lourenço Mutarelli, narra a história de Paulo Maturello, um sujeito de vida pacata que, repentinamente, sob circunstâncias misteriosas, desaparece junto com sua esposa e filha. A trama do romance se inicia um ano depois desse evento, arremessando o leitor no dia em que o protagonista retorna. No entanto, Paulo reaparece sozinho, sem explicação ou mesmo lembrança alguma, tanto do que aconteceu nesse período quanto acerca do paradeiro de sua família.

A narrativa passa, então, a girar em torno das ramificações e consequências da volta de Paulo, seguindo essencialmente dois grandes arcos narrativos. De um lado, temos o crescente senso de desconfiança que se instaura entre família e amigos em relação aos motivos e ações – ou falta delas – do protagonista. De outro, em gradação diametralmente oposta, temos a intensificação de um sentimento de alienação por parte de Paulo, em relação a todos que o cercam e mesmo a sua própria percepção da realidade. Seja como for, a narrativa inteira parece tingida por esse signo da ausência.

Um dos aspectos que imediatamente chama a atenção – em relação às várias configurações da ausência no romance – se encontra em sua própria constituição formal: não há, em *Nada me faltará*, descrição de cenários, de personagens ou mesmo de ações. Ao invés disso, o romance é construído exclusivamente a partir de diálogos e cenas intercaladas – vivenciadas, inclusive, por personagens que nem sempre são referenciadas de modo claro no texto. Essas ausências aparentam ser o indicativo de uma ruptura com uma das instâncias mais tradicionais do texto narrativo: o narrador.

Partindo dessa primeira inquietação, uma leitura mais imediata – ou talvez mais tradicionalista – poderia afirmar que, por não haver a presença de uma voz narrativa materializada textualmente e de a obra ser constituída fundamentalmente por diálogos, estaríamos diante não de um romance, mas de um texto dramático. Sendo assim, *Nada me faltará* seria enquadrado na parcela dramática e não na romanesca da obra mutarelliana. No entanto, é importante notar que, embora esse texto seja pautado essencialmente nas falas das

personagens, como em uma peça, diferentemente do texto dramático, ele é formulado exclusivamente a partir dessas falas. Em outras palavras, não há demarcação de personagem, didascálias, descrição de cenário ou qualquer tipo de instrução para a interpretação das falas. Ou seja, se a ruptura de elementos formais da narrativa impediria *Nada me faltará* de ser considerado um romance, a mesma problemática entraria em ação se tentássemos assumir a obra como uma peça teatral. Dessa forma, a discussão se complicaria ainda mais ao invés de apontar para alguma forma de solução¹.

Para melhor compreender o processo segundo o qual a estrutura de *Nada me Faltará* se constitui e trazer outra perspectiva à discussão apresentada acima, lembremos de Mikhail Bakhtin, que, em seu longo estudo *A teoria do romance* (2019), compreende que, depois do nascimento do romance – e particularmente a partir do Século XVIII –, “[...] quase todos os outros gêneros ‘romancizaram-se’ [...]” (Bakhtin, 2019, p. 69). Para o teórico russo, o mecanismo essencial desse gênero profundamente moderno é o da paródia, posto que o romance parodie outros gêneros – parodiando-os justamente enquanto gêneros (2019, p.68). É esse processo paródico, também referido por Bakhtin como “crítica dos gêneros” (2019, p.69), que se chama de “romancização”.

Afirma o filósofo acerca desse procedimento:

[...] toda paródia [...] é um híbrido intencional; embora monolíngue, trata-se de um híbrido de ordem estilística. De fato, no discurso paródico encontram-se e cruzam-se dois estilos, duas “linguagens” (intra-linguísticas): a linguagem parodiada [...] e a linguagem parodiante [...] (2019, p. 53).

Isso significa que a partir do processo da paródia – ou da mimetização de outros gêneros, se preferirmos – revelam-se os convencionalismos das formas e da linguagem das estruturas parodiadas, ao mesmo passo que se integram essas a outras, reinterpretando-as e dando-lhes um outro tom (2019, p. 68). Cabem, portanto, na linguagem do romance, as imagens de todos os outros gêneros, literários ou não; e essa sua forma indefinida, mutável, dinâmica, em processo de evolução é justamente sua principal marca estética, sua fundamentação basilar enquanto gênero literário².

Assim, *Nada me Faltará* pode ser entendido como um romance que parodia certas estruturas do gênero dramático – no sentido de que usa a imagem de uma peça na construção

¹ Além disso, não entramos aqui em outras possíveis confusões de categorização, como, por exemplo, o fato de *Nada me Faltará* ser classificado pela editora que o publicou, a Companhia das Letras, como uma novela – muito provavelmente em razão de sua diminuta extensão, com 136 páginas.

² “Essa natureza autocrítica do romance é seu magnífico traço enquanto gênero em formação” (Bakhtin, 2019, p. 70).

da mecânica de seu enredo³ –, causando uma ruptura em algumas convenções narrativas mais comuns. O indício mais evidente dessa ruptura é o silenciamento do narrador, procedimento estético que singulariza a forma particular dessa obra.

A partir disso, algumas questões podem surgir. O apagamento do narrador significa a ausência de um narrador? De que maneira essa forma particular de romance constrói configurações e significações do silêncio e da ausência nas estruturas e sentidos da obra? Sendo assim, o presente artigo se propõe enquanto investigação acerca da imaterialidade de alguns elementos dessa narrativa mutarelliana – em particular, a figura do narrador –, bem como uma discussão acerca das consequências e das configurações dessas ausências nas camadas mais profundas de significado do romance.

Concatenando no silêncio: o arranjador e a montagem

Há, antes de *Nada me Faltar*, toda uma esteira secular de evolução, consolidação e consequente desmonte das formas literárias – e, em particular, dessa inacabada e inacabável forma do romance, como esmiúça Bakhtin em seu capítulo “Sobre a pré-história do discurso romanescos” (2019). Em meio ao vasto acervo de obras e autores fundamentais desse gênero, há uma voz que parece sempre se destacar como uma das principais fundadoras de discursividade: a voz literária de James Joyce; destacando-se dentro de sua produção, nesse sentido, seu segundo romance, *Ulysses*.

Nessa obra, Joyce rompe com várias das categorias da narrativa, construindo uma obra radicalmente disruptiva em relação ao que havia sido estabelecido até então. Entre os elementos que o autor irlandês desmantela está justamente a figura do narrador. Graças à vasta bibliografia produzida acerca de Joyce e dessa sua obra, é possível perceber que os estudos literários já comportam essa aparente imaterialidade narrativa que ora nos propomos a analisar.

David Hayman, em *Ulysses: the mechanics of meaning* (1982), propõe, acerca das possibilidades de vozes narrativas engendradas por Joyce, o conceito de “arranjador” (*arranger*): “uso o termo ‘arranjador’ para designar uma figura ou uma presença que não pode ser identificada nem com o autor nem com os seus narradores, mas que exerce um grau crescente de controle ostensivo em materiais cada vez mais desafiadores” (1982, p. 84, tradução nossa). Eduardo Marinho da Silva, doutorando em Literatura Brasileira pela USP, refletindo

³ Se considerarmos a nomenclatura escolhida pela editora, poderíamos entender a obra como uma novela que parodia a estrutura do drama. Ou ainda, em uma terceira e ousada possibilidade, um romance que parodia as dimensões físicas da novela, ao mesmo passo que parodia estruturas do drama.

acerca da leitura de Hayman, afirma que “[...] o arranjador é um destes mecanismos de controle, criado por James Joyce como uma espécie de *persona incógnita*, um dispositivo que o permite exercer poder dentro da narrativa sem se converter em uma das instâncias tradicionais do texto” (2020, p. 229, grifos do autor).

Portanto, temos no arranjador uma figura imaterial, que não precisa evidenciar sua presença de modo explícito ou palpável no corpo do texto. Em essência, ele seria uma espécie de articulador silencioso, um regente das demais vozes que operam na narrativa, montando e preenchendo os espaços da página, determinando o início, o fim e o encadeamento das cenas na trama e concatenando a ordenação dos capítulos⁴. Ainda segundo Hayman, “[...] talvez seja melhor ver o arranjador como uma significante *ausência* sentida no texto, uma fonte de controle manifesta, mas inescapável” (1982, p. 123, tradução e grifos nossos).

Em sua tese de doutoramento sobre *Ulysses* na USP, Caetano W. Galindo traduz um trecho de um apêndice que Hayman escreveu para a reedição de seu livro, no qual o autor analisa e detalha o modo como a ausência sempre presente e significativa do arranjador opera no romance joyciano:

[...] devemos provavelmente considerar a presença arranjadora como algo que sutilmente penetra o tecido da narrativa em diversos pontos e de várias maneiras. A intrusão, como os sistemas alusivos, começa muito antes de o leitor ter consciência de quaisquer diferenças absolutas entre os enfoques narrativos. Nós a percebemos no tratamento da ação inicial de *Ulysses* como fatos vistos por um observador inominado de uma perspectiva neutra. Ela está também por trás da sintonia dos fluxos de consciência durante o parágrafo em que se trata do espelho partido, por trás das mudanças de estilo que marcam cada um dos primeiros capítulos e por trás de certas manifestações que, de outra maneira, restariam inexplicáveis, como o tratamento dado ao momento em que Milligan se veste em Telêmaco. Além disso, o arranjador controla a supressão de informação e de ação, fenômenos intrusivos ou arbitrários podem ser atribuídos à *persona* arranjadora. Podemos acrescentar que tais procedimentos manipuladores usualmente anunciam ressonâncias temáticas e simbólicas ao mesmo tempo em que minam a textura realista (Hayman, 1970, p. 125 *apud* Galindo, 2006, p. 177).

Ou seja, como reflete Silva, o arranjador “[...] não é um componente textual lateral, mas um elemento capaz de penetrar o tecido da narrativa, de concorrer ou mesmo eclipsar as demais instâncias textuais” (2020, p. 230). Em suma, trata-se de uma figura ativa de controle que opera silenciosamente sobre todos os aspectos do texto. Galindo define o conceito como um “belo

⁴ O conceito bakhtiniano de “autor-criador” se assemelha a esse de arranjador que estamos discutindo. Como bem resume Beth Brait, em oposição ao “autor-pessoa” (ou seja, o próprio escritor), o autor-criador seria “[...] a função estético-formal engendradora da obra. [...] um constituinte do objeto estético (um elemento imanente ao todo artístico) – mais precisamente, aquele constituinte que dá forma ao objeto estético [...]” (Brait, 2016, p. 37). No entanto, na teoria bakhtiniana, essa categoria parece ser pensada mais como uma “posição axiológica” (*idem*, p. 41) do que necessariamente como um procedimento ou mecanismo narrativo. Por essa razão, optamos pela figura do arranjador, categorização que se volta mais ao funcionamento interno das estruturas narrativas.

monstro”, criado sob medida para um único caso, mas que foi muito além do que previa seu autor (2006, p. 24).

Partindo dessas observações, tomemos, a título de exemplo, o trecho a seguir de *Nada me Faltará*:

Oi, Paulo.
Tudo bem, Cris?
Tudo, e você?
Desculpa, te manchei de batom.
...
Como é que você está se sentindo?
Eu estou bem, Cris. E você?
Tudo bem. Nossa! Nós rezamos muito por vocês.
Obrigado pela intenção.
É estranho.
O quê?
Essa situação. Eu queria dizer tanta coisa...
Eu acho que eu deveria ouvir o conselho dos médicos, sabe? Talvez seja melhor eu descansar um pouco.
Claro. Eu só queria te dar um beijo e dizer que estamos muito felizes por ter você de volta (Mutarelli, 2010, p. 11-12).

De imediato nos deparamos com a escolha da cena a ser mostrada: é um diálogo entre Paulo e Cris. Esse é o quinto diálogo a ser arranjado no interior do primeiro capítulo do romance – os anteriores retratavam, respectivamente: Carlos e Cris ao telefone; Carlos, Dona Inês e Cris no hospital; Carlos e Paulo no quarto do hospital; e, novamente, Carlos, Dona Inês e Cris no hospital, depois que Carlos deixa o quarto de Paulo. Essa sequência de diálogos justapostos, bem como as informações expostas no corpo dos próprios diálogos, induzem o leitor a pensar e a presumir que a cena em questão se passa cronológica e quase que imediatamente depois das anteriores. Durante o ato da leitura, é possível associar as informações apresentadas antes com as apresentadas durante o desenrolar da cena. Entende-se então que, na cena expressa: Paulo está no hospital; Cris está lá para visitá-lo; e os dois estão no quarto onde aquele está internado.

Mesmo diante da ausência de uma voz narrativa explícita, que materialize essa tessitura narrativa de modo claro, sabemos onde os personagens estão, como se movem no espaço, que relação existe entre eles e quem são – até certo ponto. Ainda é possível deduzir que a cena se passa dentro do mesmo recorte temporal das anteriores, no mesmo dia e provavelmente dentro de um mesmo conjunto de horas. Todas essas deduções se tornam possíveis graças ao modo como os diálogos e as cenas estão arranjadas e justapostas no capítulo.

Quando o diálogo se inicia, percebemos um estranhamento e um desconforto entre Paulo e Cris, pois, depois das frases iniciais da conversa, há uma reticência, marcando silêncio e pausa. Um silêncio desconfortável? O arranjador ressalta essa pausa de modo proposital. Nós sabemos, até ali, que apenas três pessoas foram ao hospital ver Paulo: sua mãe e dois dos seus

amigos – supomos que provavelmente os amigos mais próximos. No entanto, se são tão próximos, por que há um desconforto entre os dois? Além disso, há uma frieza no diálogo que não condiz com o vínculo emocional que poderíamos pressupor.

Ao escolher mostrar esse diálogo em particular, contrapondo-o aos anteriormente explicitados, o arranjador provoca um choque entre as informações expostas e as pressupostas, causando, assim, uma quebra de expectativa no leitor e forçando-o a entender quem são os personagens a partir dos poucos elementos ditos e – talvez de maneira ainda mais significativa – não ditos.

Embora esses cortes e sobreposição de cenas possam parecer, a priori, um movimento natural dentro da narrativa, justificado talvez por uma simples ordenação cronológica, existem outros momentos em que a força do arranjador se torna mais contundente. No sexto capítulo, em um diálogo entre Paulo e sua mãe, descobrimos, de chofre, que “já faz mais de duas semanas” (p. 49) que o protagonista retornou. Qual seria então a justificativa da supressão desse período de tempo, se não uma escolha evidente do arranjador? Mais adiante, no décimo capítulo, surge uma curta cena, aparentemente deslocada do todo narrativo, em que Paulo, sozinho, vai a uma cafeteria. Lemos então um diálogo entre o protagonista e um personagem inominado, um barista, em uma interação profundamente banal (p. 88). Qual a importância da inserção dessa cena em que a trama não anda? E, em contraste, por que essa cena surge quando, capítulos antes, mais de duas semanas foram suplantadas? Refletindo atentamente sobre essas escolhas, dúvidas pululam: será que a supressão do tempo indica uma repetição insignificante de ações? Será que a cena vazia de significado na cafeteria indica a visão do personagem acerca das interações a que ele se vê submetido? Independentemente da interpretação que possamos ter dessas escolhas, uma coisa fica evidente: as cenas apresentadas não se justificam por uma simples sobreposição cronológica; elas são, de fato, escolhas, moderadas e apresentadas por alguém, o arranjador, de modo deliberado e significativo.

Percebemos então que, em *Nada me Faltar*, o arranjador é essa presença silenciosa que compõe e arranja a estrutura narrativa. Ele é quem escolhe quais cenas serão vistas e em qual ordem; quando começam e quando terminam os diálogos e como eles serão justapostos; determinando também de que maneira se desenvolve a ação no romance. Além disso, ele é a intrusão das reticências e das pausas nos diálogos e a força de controle que recorta os capítulos.

Partindo ainda desse mesmo exemplo, é possível perceber que a passagem anteriormente mencionada está intrinsecamente relacionada às outras ao redor dela, na construção da trama e dos significados do romance, mesmo não havendo a voz de um narrador

a explicitar essa tessitura textual. Assim, chegamos à principal ferramenta empregada pelo arranjador como mecanismo imaterial de concatenação narrativa: a montagem.

Estabelecida pelo cineasta Sergei Eisenstein, no livro *O Sentido do Filme* (2002), para pensar a forma filmica, a montagem “[...] consiste no fato de que dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (2002, p. 14). Essa, segundo o próprio autor, “[...] não é, de modo algum, uma característica peculiar do Cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos” (2002, p. 14).

Para explicar seu conceito, Eisenstein recorre não ao Cinema, mas à Literatura. A título de exemplo, o cineasta analisa um trecho do romance *Bel Ami*, de Guy de Maupassant, observando que o autor francês “[...] nos obrigou a experimentar a sensação da meia-noite, fazendo com que as doze horas batessem em vários lugares e em vários relógios. Combinados em nossa percepção, estes grupos individuais de doze badaladas se transformam numa *sensação geral da meia-noite*” (Eisenstein, 2002, p. 23, grifos nossos). Nesse momento, Eisenstein afirma que, por meio da montagem, “[...] as representações separadas se transformaram em uma imagem” (2002, p. 23).

Esse é precisamente o procedimento que está sendo empregado no trecho anteriormente analisado de *Nada me Faltar*. Nele, o arranjador sugere ao leitor, a partir da justaposição de indicações e sugestões sutis, ausentes de uma descrição explícita, uma série de imagens, precisas ainda que indefinidas: personagens conversam ao telefone, nervosamente; três conhecidos se encontram, apreensivos, no hall comunal de um hospital; em um quarto específico do mesmo hospital, diálogos íntimos, mas frios e estranhos, se desenvolvem.

Além disso, é importante frisar que o conceito de montagem, ainda que raro, não é inédito no que diz respeito aos estudos literários. Modesto Carone, em sua tese de doutorado (1973), utiliza-se desse conceito de Eisenstein⁵. Carone amplia as reflexões do cineasta para melhor adequá-las à Literatura, concluindo que, na montagem, “[...] podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da estética moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de ‘terceiro termo’” (1973, p. 190).

O processo de montagem, como princípio inerente às produções artísticas modernas, indo para além do Cinema, é pensado por Carone como “[...] uma modalidade de articulação da obra artística em geral” (1973, p. 191). A partir disso, compreendemos a montagem como

⁵ No texto em questão, essa ferramenta analítica é aplicada à poesia de George Trakl.

um diálogo entre as partes e o todo na construção de significados, sendo a obra artística em si – em nosso caso, a obra literária – um mecanismo de proliferação desses significados a partir da aproximação e da justaposição de significantes.

O silêncio e o vazio: signos da ausência

Até aqui comentamos as configurações do arranizador e da montagem em *Nada me faltará* – e, conseqüentemente, as construções de significado engendradas por essas escolhas narrativas. Partindo do desvelamento dessa primeira instância estética, passemos aos impactos que essas configurações da ausência perpetram quando postas em diálogo com algumas das outras camadas de signo do romance.

Há, em *Nada me faltará*, além do silêncio verbal, um palpável silêncio visual. Nele, por vezes, a página em branco quase engole as esguias e esparsas manchas textuais, fazendo a narrativa romanesca vibrar – como comentado anteriormente – quase como um texto dramático minimalista; ou, talvez mais ainda, como uma longa e estranha prosa em verso. Nesse sentido, o romance apresenta mais reminiscências poemáticas que dramáticas, tendo em vista que, em um sentido composicional e visual, é no poema que o vazio que enquadra as palavras é percebido como silêncio – a pausa no fim do verso tradicional e a disposição visual dos signos verbais e dos vazios da página na poesia moderna.

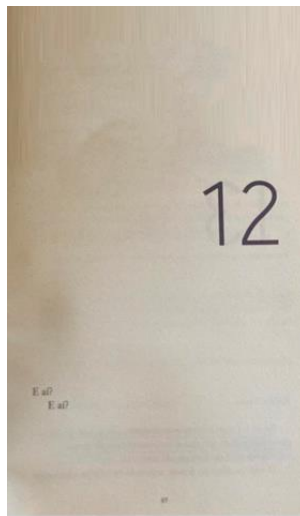
Dessa forma, é inevitável pensar no poeta francês Stéphane Mallarmé e seu “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, um dos primeiros poetas/poemas a desbravar o branco da página e a tipografia como elementos significativos, influenciando, assim, toda uma pletora de poesia experimental modernista. Posteriormente, essa experimentação seria seguida, de modo ainda mais radical, por movimentos de vanguarda como a Poesia Concreta no Brasil. Haroldo de Campos, em prefácio ao famoso poema de Mallarmé, reflete que “os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como silêncio em derredor [...]. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras [...]” (2006, p. 151).

Em *Nada me faltará*, assim como na linguagem do poema, o silêncio é um signo verbo-visual estético, intrinsecamente relacionado ao apagamento do narrador. Deve-se pensar que, no romance mais tradicional, as instâncias narrativas ocupam espaços nas páginas – espaços esses que são visuais. Ao olharmos para uma página de livro, seja qual for, veremos um encadeamento de palavras, frases e parágrafos preenchendo as páginas. É uma visualidade diferente da dos livros ilustrados e das histórias em quadrinhos, por exemplo, que possuem

respectivas formas de linguagem que trabalham a imagem de modo mais intenso e preponderante do que a Literatura. Contudo, poetas como Mallarmé e Haroldo de Campos desafiam as noções tradicionais de visualidade literária, percebendo a página como imagem, abrindo, assim, um leque diferente de possibilidades estéticas.

Essa característica, por sua vez, também pode ser observada em *Nada me faltará*, obra em que existe um tratamento visual no encadeamento dos elementos textuais. Destaca-se, desse modo, o caráter imagético da página enquanto configuração do silêncio na e da narrativa. O próprio apagamento do narrador opera como um mecanismo de intensificação do vazio visual, do “silêncio em derredor” (nas palavras de Haroldo de Campos), pois o espaço ocupado pelo narrador no romance também é um espaço visual, físico. Ao ser suprimido, resta o branco da página, que remete à paradoxal existência de uma ausência, de uma presença ausente, que perpassa todo o romance.

Talvez a passagem que melhor exemplifica essa potencialidade significativa do silêncio e da ausência esteja no décimo segundo capítulo. Reproduzimo-lo aqui em fac-símile, visando uma percepção semiótica mais precisa:



(Mutarelli, 2010, p. 97)

O capítulo em questão é constituído por uma reduzida textualidade verbal. Textualidade reduzida, minimalista, sim, mas não menos expressiva. O que grita aqui, no entanto, é justamente o vazio: esse silêncio visual da página, quase toda em branco; o conteúdo puramente – e/ou aparentemente – fático do diálogo; a impossibilidade de rastreio preciso dos enunciadores em cena; a falta de ambientação e demarcação temporal da própria cena etc. Em suma, esse segmento é composto de esvaziamento e ausência. Sentir, refletir e tentar mapear os

significados desses vestígios e vazios constitui o próprio mecanismo fundamental da significação verbo-visual desse romance.

No esqueleto da trama, o arranjador dispõe esse capítulo logo após um em que temos cenas de diálogo entre Paulo e Carlos (primeiro na casa de Carlos, depois na firma onde trabalham), Paulo e o investigador Braga (também na firma) e, por fim, uma cena sem o protagonista, entre Carlos e Cris (no restaurante). A esse, segue-se um capítulo inteiro circunscrito na sessão de terapia. Esse arranjo das cenas nos interessa porque, se fizermos uma leitura geral da montagem da trama do romance, veremos que é possível perceber certa mobilidade relativamente estável entre os cenários – e os personagens ao redor dos quais se estruturam as cenas – conforme a narrativa avança.

Nos primeiros capítulos (primeiro e segundo), a trama se concentra fundamentalmente no hospital em que Paulo é internado quando “aparece”; depois (do terceiro ao nono), o enredo passa a mostrar majoritariamente cenas em que os vários personagens convergem para a casa de Dona Inês; do décimo capítulo em diante, as cenas se concentram, em menor escala, na firma, e, em maior, no apartamento de Carlos, para onde Paulo se muda. Por sua vez, costurando todos esses cenários e cenas, as sessões no consultório do psiquiatra (desde sua introdução no terceiro capítulo até seu abandono completo no décimo quinto) e os diálogos ao telefone – que se constitui como um “não-lugar” – também são elementos fortemente recorrentes no romance. Levando em conta que, uma vez abandonados, os cenários e as estruturas das cenas dificilmente voltam a ser revisitados – e que, somente em algumas exceções, temos cenas que fogem a esses padrões –, é possível desenvolver algumas hipóteses acerca da cena contida no décimo segundo capítulo.

O primeiro procedimento que tomamos é o da eliminação de possibilidades. Devido à natureza despojada do diálogo fático, essa cena provavelmente não retrata uma interação entre Paulo – que, devido sua função central na trama, possivelmente manifestaria uma das vozes – e Dona Inês ou o investigador Braga, personagens que expressam quase sempre um discurso com tom antagonico, de afronta. Também podemos eliminar, com relativa certeza, um diálogo entre Paulo e Cris, uma vez que esses dividem pouquíssimas cenas, ou do protagonista com o psiquiatra, posto que essas interações apresentam sempre um tom distanciado e profissional, nada despojado. Do mesmo modo, é difícil imaginar a cena se passando no hospital ou mesmo na casa de Dona Inês, ambientes, a essa altura, abandonados na trama.

Seguindo essa lógica, portanto, a hipótese que melhor se adequaria a nossa leitura seria a de que essa cena é vivida por Paulo e Carlos, passando-se no apartamento de Carlos; ou, ainda que menos provável, entre Paulo e Johnny ou com o próprio Carlos, mas na firma. Esse duplo

“e aí?” seria, então, uma espécie de diálogo informal esvaziado de significado, uma interação meramente pragmática, um recurso puramente fático, nascido de um encontro cotidiano, quase como um clichê social.

No entanto, existem ainda outras leituras possíveis e plausíveis, nascidas da própria lógica do romance. Podemos estar diante, por exemplo, de um diálogo entre Paulo e algum personagem não nomeado e insignificante para a trama, como acontece na cena de Paulo na cafeteria (2010, p. 88) – o que indicaria, novamente, uma interação fática meramente clichê. Considerando ainda que Paulo pode não estar envolvido nessa interação – nada na reduzida textualidade impossibilitaria essa leitura –, poderíamos pensar em um diálogo que é bastante recorrente na trama, que seria o entre Carlos e Cris – no carro, no restaurante, ao telefone. O interessante é que, se considerarmos esses dois grandes eixos de possíveis interações apresentadas – Paulo e Carlos/Johnny/personagem não nomeada ou Carlos/Cris –, chegamos a leituras muito distintas dos significados do diálogo e de seus silêncios.

Diferentemente do que acontece na relação Paulo/Carlos/Johnny/personagem não nomeada, em que, como dissemos, a cena parece sempre sugerir falas fáticas e esvaziadas, quando pensamos no binômio Carlos/Cris, esse diálogo pode indicar a própria natureza profundamente íntima e pessoal da relação entre essas duas personagens. Imaginar Carlos e Cris, circunscritos por um profundo e avassalador silêncio, engajando-se em um diálogo que se lança mas que parece não seguir adiante, é imaginar o nó na garganta, uma tentativa infrutífera de superar, de chegar, pela palavra, a alguma forma de solução para as problemáticas emocionais que circunscrevem a narrativa. Essa é a possibilidade de uma situação aprisionadora, de uma insolúvel angústia sem resposta. Nessa versão suposta da cena, o silêncio não significaria, portanto, distância entre os interlocutores, esvaziamento do discurso, mas sim uma profunda intimidade, um senso latente de melancolia compartilhada. A pergunta “e aí?”, justaposta e concatenada no branco da página, repetida, idêntica e sem resposta, surge como uma sondagem do estado emocional do outro, uma busca silenciosamente frustrada.

E essa parece ser justamente a natureza do silêncio verbo-visual em *Nada me faltará*. Ora frio e distante, vazio e insignificante, ora íntimo, melancólico, sem esperança; uma significação múltipla e, em seu centro, paradoxal. Mas, ao invés de esclarecer essa contradição, a montagem do romance aproxima os extremos desse signo-silêncio. Por sua opressiva presença ao longo de todas as páginas – encontrando talvez sua apoteose minimalista no capítulo doze –, percebemos que há, no silêncio dos diálogos e no vazio da página, não somente esvaziamento, mas um rasgo fundo de melancolia, como na voz de quem repete o clichê por não querer ou não conseguir expressar seus sentimentos. Do mesmo modo, há também muito de uma ausência

sufocante no desespero íntimo e compartilhado daqueles que não encontram saída para as angústias de suas atuais situações. Ao não delimitar, o arranjador permite a ampliação de significado dos silêncios; ao entrecruzar, potencializa a presença esmagadora da ausência.

Nada é tudo aquilo que falta: silêncio como discurso

Até aqui comentamos as configurações e concatenações imateriais da voz do arranjador, bem como a presença significativa do silêncio na estruturação do romance mutarelliano. Partindo desses aspectos específicos, passemos agora a um comentário mais geral sobre as implicações – significativas e de crítica social – desses procedimentos estéticos na construção do discurso da obra.

Das palavras, e principalmente dos silêncios, de Paulo, uma contundente pergunta parece brotar; pergunta essa que, ainda que nunca verbalizada diretamente, sugere-se e paira imaterialmente sobre todo o romance: o que resta, no horizonte das possibilidades, quando o “tudo” é aquilo que se possui? Dizendo de outra forma: se o conjunto do que se espera de alguém, em uma determinada realidade, está completo, que caminhos poderiam ainda ser trilhados por um sujeito – possuidor e ao mesmo tempo possuído – em face desse estranho e opressor senso de totalidade? Ironicamente, diante do tudo, a única coisa que falta, e que parece operar somente nas bordas dessa sufocante completude, é justamente a sua negação, o seu inverso: o silêncio, a ausência, o nada.

Para pensarmos acerca dessas questões, partamos de um dos elementos textuais unificadores mais comuns: a própria escolha do título.

A frase que nomeia o romance mutarelliano, intertextualmente reconhecível como parcial, é uma clara referência ao salmo 23:1 da *Bíblia*, tão repetido pelo senso comum que já se tornou quase um dito popular ou uma máxima: “O senhor é meu pastor, nada me faltará”. Uma interpretação bastante comum e plausível – ainda que talvez imprecisa – dessa passagem seria: aqueles que fazem parte do rebanho de Deus podem viver em paz e tranquilidade sempre, posto que, mesmo diante das maiores dificuldades, estarão seguros e confiantes na proteção de seu pastor. No romance de Lourenço Mutarelli, no entanto, essas ideias parecem ser apresentadas de maneira profundamente subvertida, operando como signos de opressão ao invés de segurança.

Afirmamos acima que essa leitura mais popular da passagem talvez seja imprecisa porque, nessa interpretação, somente um aspecto da alegoria do pastoreio e do rebanho está presente – o aspecto positivo –, deixando-se de lado completamente toda uma contundência

negativa que pode brotar dessa mesma imagem. É fato que é função do pastor cuidar de suas ovelhas, provendo-lhes com suas necessidades essenciais e oferecendo-lhes proteção. No entanto, ele também as usa, propriedades que são, a seu bel prazer e em seu próprio benefício. Se o pastor é quem guarda, é também quem domina; quem lucra com a lã, quem esquadrinha os limites da existência e quem eventualmente vende ou mesmo abate o animal que lhe pertence. Se às ovelhas nada parece faltar é somente no sentido desse “tudo” que lhes é permitido e imposto pela lógica da posse e da utilidade.

Curiosamente – e a partir do mesmo mecanismo de supressão, silêncio e ausência que viemos comentando até aqui –, Lourenço Mutarelli, ao intitular seu romance com a intertextualidade bíblica, suplanta, ou ao menos minimiza, justamente seu subtexto religioso, podando a imagem de Deus/pastor e chamando atenção apenas à simbologia do sujeito/rebanho. Porém, talvez mais do que uma postura herética e de afronta à noção de divindade, essa amputação da referência parece sugerir a ideia de que, na trama que se desenrolará sob esse título, existe uma outra peça ou engrenagem de controle ocupando o papel determinante da figura de Deus.

Afinal de contas, dentro da realidade mimetizada no romance, o que é – e, igualmente, quem ou o que determina – esse tudo e esse nada a que as personagens deverão estar sempre submetidas? A resposta a essa questão aparece sugerida em alguns dos diálogos circunscritos nas sessões de terapia.

No terceiro capítulo, ainda no primeiro encontro com o terapeuta, quando questionado sobre o porquê de estar ali, Paulo responde: “[...] na verdade eu fui quase obrigado a vir” (p. 23); ratificando mais adiante: “Ninguém me obrigou, mas [...] as pessoas meio que estão me pressionando” (*idem*). Nota-se, portanto, a imagem do social, da sociedade, representada, nesse caso, pelas relações mais íntimas e pessoais, com familiares e amigos⁶, como uma espécie de mecanismo invisível de controle. Trata-se de um discurso ou voz normativa, sem autoria – uma vez que nasce de “ninguém” em específico ou genericamente de “as pessoas” – mas dotada de um imperioso poder opressor. Paulo é levado a refletir sobre si na terapia não por vontade própria, mas para atender a uma demanda que lhe é externa, submisso a uma pressão que lhe é imposta.

Em um outro momento, no sexto capítulo, ao comentar seu estado emocional, o protagonista parece dar um passo adiante nessa argumentação, afirmando que essa sua

⁶ Em uma outra passagem, que reforça essa ideia, o protagonista se refere às pessoas de seu convívio da seguinte maneira: “*Elas é todo mundo!*” (grifos do autor, p. 61).

desmotivação, não sendo um traço depressivo, é antes “[...] o preço disso *tudo*, dessa *estrutura* que criamos e que acaba nos consumindo” (grifos nossos, p. 52). E complementa: “Falo da forma como *a sociedade* se constituiu. Falo de nossas *rotinas*, dos *compromissos*, e até mesmo da *vida em família*” (grifos nossos, p. 53). Fica evidente, então, que, na perspectiva desse personagem, o pastor invisível desse rebanho – que, podemos assumir, é como Paulo enxerga a sociedade – são suas próprias estruturas. O emprego e a família, dois dos principais pilares do construto social, com suas rotinas, compromissos e comportamentos determinados, são vistos por ele como instâncias criadas, mantidas e impostas, imaterial e coletivamente; discursos vertidos por vozes silenciosas, mas profundamente presentes e ativas. Ser completo e bem sucedido na realidade descrita é angariar, para si, família, emprego e posição social, em uma existência definida pela capacidade de operar segundo as regras dessas instituições. Ao invés de se apresentarem como símbolos de segurança, essas construções indicam aprisionamento, repetição e subserviência.

Sendo assim, podemos ler o título do romance da seguinte maneira: se eu tenho tudo aquilo que a sociedade espera, impõe e exige de mim – como Paulo o tinha antes do seu desaparecimento –, “nada me faltará”. Ou seja, diferentemente do que determina a leitura popular do salmo amputado, para o protagonista desse romance, ter tudo não parece significar estar seguro; de maneira subvertida, indicaria estar amarrado, aprisionado. Não se trata, portanto, de possuir, mas de ser possuído por, de ser posse dessas instituições sociais e desse esmagador senso de completude. Quando tudo é o que se tem, o que lhe falta é precisamente o nada – e toda sua potencialidade libertária e inexplorada.

A partir dessa percepção, passamos a compreender melhor a postura esquiiva e ausente, de intensa negação e alienação, de Paulo nesse seu retorno ao “antes daquilo”⁷. Ao se negar a retomar – ou, como veremos mais adiante, a simplesmente reconhecer como reais – os elementos que constituíam sua existência antes do seu desaparecimento, o protagonista parece articular uma ação ou discurso deliberado contra essas estruturas sociais aprisionantes que todos ao seu redor estão querendo lhe impor.

No décimo terceiro capítulo, essa postura desafiante surge explícita na conclusão das reflexões do protagonista em diálogo com o terapeuta:

O que eu sinto no fundo [...] é como se vocês tivessem *armado* isso.
[...]
Como se fosse uma grande *conspiração*.

⁷ “[...] eu pensei que então, talvez, *aquilo* ainda não tivesse acontecido [...] o fato de eu ter me casado, de ter mulher e filha e de morar naquele prédio” (grifos nossos, p. 30-31).

[...]
Porque no fundo isso me parece mais convincente do que a própria *realidade* que vocês me *propõem*.
[...]
Então você acha possível que tudo seja uma *encenação*?
Não acho que seja possível, mas ao mesmo tempo acho que poderia ser.
Certo. E por que você acha que estaríamos criando toda essa encenação?
Eu vou lá saber?
Mas em que você realmente *acredita*?
Eu não acredito em nada, doutor.
...
Nada me convence de fato.
[...]
[...] Porque a realidade é algo que deve ser *compartilhado*, não é mesmo?
[...]
Então fica difícil porque, se eu acreditar nisso, vocês discordarão e, por outro lado, não estou completamente convencido da história que vocês me propõem.
...
Eu só não tenho a menor ideia do que vocês estariam ganhando com isso (grifos nossos, p. 98-100).

Uma armação, uma encenação, uma conspiração, uma proposta: é assim que Paulo enxerga e caracteriza a realidade; não como um conjunto de fatos, mas como uma espécie de narrativa, compartilhada e concordada por uma coletividade – e, enquanto narrativa, passível também de ser vista como crível ou não. Vemos então que, para o personagem, a trama de seu sumiço, bem como as consequências individuais e sociais de seu reaparecimento, não passam de um estranho e aparentemente desmotivado embuste, uma elaborada mentira, engendrada por todos aqueles que orbitam sua existência, mas na qual ele não acredita. É como se o discurso dos outros, ou seja, da sociedade, funcionasse como um grande mecanismo de opressão, impondo ao personagem um senso de completude limitante. Contra esse falso senso de realização, restaria apenas uma postura radical e libertária: romper o tudo a partir do nada.

“Eu não acredito em *nada*”, afirma Paulo, “*Nada* me convence de fato”. Essas passagens podem parecer, a priori, mero mecanismo discursivo clichê, como uma resposta pronta ou uma afirmação de sentido hiperbólico quase esvaziado. No entanto, se repararmos na quantidade de vezes que essa estruturação se repete ao longo do romance, veremos que ela pode ser percebida como uma espécie de simbologia ou de discurso fragmentário, girando sempre ao redor de um mesmo signo: o nada.

Vejam outros exemplos: “[...] como se *nada* tivesse acontecido” (p. 49)⁸, “[...] não tenho que me adaptar a *nada*” (p. 51), “Não é *nada*” (p. 62 e p. 111), “Eu não esperava *nada*” (p. 69), “Elas não representam *nada* [...]” (p. 79), “[...] nunca tivemos *nada*” (p. 112), “Nunca aconteceu *nada*” (p. 115), “[...] como se *nada* fizesse falta [...]” (p. 135). Dessa repetição, uma

⁸ A estrutura “*nada* tivesse acontecido” se repete ainda inúmeras vezes no romance, inserida dentro de frases variadas, mas mantendo sempre essa mesma formulação.

perturbadora ideia parece surgir: nesse romance, o nada é uma instituição que age; ele acontece e é a ele que o protagonista não precisa se adaptar; o nada é e por ele se espera; ele representa algo e é possível tê-lo ou possuí-lo; é dele efetivamente que se sente falta; e, talvez em sua formulação mais contundente, o nada significa, ou seja, existe e age, como um signo – “*Nada*. Não significa *nada*” (p. 63), como parafraseado no título do presente artigo.

No entanto, não é simplesmente como entidade ativa que esse signo parece se projetar no romance. Ele é também um instrumento discursivo, uma arma, que, enquanto tal, pode ser operada por alguém.

Em dado momento do nono capítulo, o seguinte diálogo – aparentemente desimportante, mas simbolicamente contundente – surge: “Paulo? O que você está *fazendo* sentado aí no escuro?” (grifos nossos, p. 80); a resposta: “*Nada, mãe*” (*idem*). Vemos então que o nada, esse primordial símbolo da ausência, aparece no romance e nas mãos do protagonista como instituição ativa e como postura ou instrumento de combate, operando justamente enquanto mecanismo desconstrutor daquele “tudo” apregoado pela sociedade. Se é o nada que falta à Paulo, é também com o nada que ele joga e se defende.

Talvez a conclusão máxima desse discurso se apresente em um dos momentos mais ambíguos do romance, seu penúltimo capítulo, o décimo oitavo. Esse capítulo inteiro é composto de dois longos diálogos entre Paulo e Carlos. Afirmamos que esse é um momento de significado dubio porque se trata do único momento da narrativa em que Carlos, personagem que sempre representa o discurso social vigente, parece se coadunar à visão disruptiva de mundo proposta por seu amigo.

No primeiro momento, Paulo afirma ter sonhado ou lembrado de ter cometido o assassinato de sua esposa e filha, relato que Carlos refuta, atribuindo-lhe a condição de imagem sugestionada pelo terapeuta. Depois, sem motivo aparente nenhum, Carlos propõe que os dois larguem seus empregos e abram um bar juntos em uma comunidade praieira. Essa mudança radical e desmotivada na postura do personagem se apresenta como uma abrupta ruptura na estrutura do romance. Isso nos leva a crer que, talvez, toda essa longa interação entre os amigos não se trate de uma cena real, mas de um delírio ou de uma invenção mental deliberada do protagonista – como ele mesmo afirmou anteriormente, a realidade nada mais é do que uma proposta, uma narrativa inventada e em que se escolhe acreditar. Esse diálogo seria, portanto, essa realidade alternativa, por ele criada e a ele adaptada. Isso fica ainda mais evidente quando vemos que, no próximo e último capítulo, em que Paulo não está presente, o discurso de Carlos, em diálogo com Cris, retorna ao seu estado anterior, de maneira igualmente injustificada.

Em um momento anterior, o protagonista já havia tocado diretamente nesse tópico, quando afirmou: “Eu vou retomar a *minha* vida, não a que *vocês dizem* que eu tinha” (grifos nossos, p. 87). Mas é a frase final do capítulo dezoito, dita por Carlos – mas, em nossa leitura, imaginada por Paulo –, que fecha o argumento do nada enquanto discurso de ruptura: “Vamos largar *tudo*... vamos deixar *tudo* pra trás...” (grifos nossos, p. 133). Vemos então a postura de recusa da realidade por parte do protagonista materializada de maneira concreta. Largar tudo parece significar uma aderência e defesa do nada, a construção de um discurso de ruptura que viola e nega as construções sociais impostas em prol de uma realidade individual e libertária, quase anárquica. Paulo encontra, em seu desaparecimento – ou, poderíamos dizer, sua primeira ausência –, a justificativa perfeita para fazer sumir uma estrutura aprisionadora a que vinha sendo submetido; é na experiência e no discurso do nada – sua segunda ausência – que o protagonista finalmente encontra a possibilidade de reinventar “seu” tudo, “sua” vida, “sua” realidade.

Hasta la vista: à guisa de conclusão

Nada me faltará é o sexto romance escrito por Lourenço Mutarelli. Obra de um artista mais maduro, acostumado a narrar histórias desde sua época como quadrinista, mas que jamais perdeu sua tendência ao experimental. Através da ausência, principal tema da narrativa analisada, a obra utiliza-se de uma violação da linguagem literária para expor questões inerentes a própria natureza do romance – gênero que, desde sua origem, desafia concepções de forma, mesclando vozes, quebrando estruturas, opondo-se àquilo que já fora estabelecido.

Como reflexo dessa maturidade, esse romance – à primeira vista, de narrativa simples – emprega mecanismos de construção de sentido elegantemente contemporâneos, sendo um produto tardio de uma plêiade de experimentações modernistas. E aquilo que melhor reflete essa tradição é o apagamento do narrador e o emprego de um arranjador, com o qual a obra eleva a importância da unidade (de elementos menores, como a frase e a linha), e a relação que estabelece com os arredores (os elementos maiores, como os capítulos), por meio do mecanismo da montagem. Assim como ressalta a materialidade da página, do branco, tornando-o signo de silêncio, de apagamento, que atua, de modo contraditório, como um elemento autorreferente: o branco denuncia o apagamento de uma presença ausente ao longo de todo o romance.

A ausência torna-se, portanto, signo imaterial e mecanismo de construção estética que obscurece referentes e amplia as possibilidades de interpretação da obra. É, ao mesmo tempo, tema e procedimento narrativo, que desafia o leitor a preencher as lacunas ao longo da

composição do enredo. Assim, retomando Eisenstein, após a leitura, “cada fragmento da montagem já não existe mais como algo não-relacionado” (2002, p. 18). A leitura contamina a si mesma e o leitor aprende mais sobre a narrativa à medida que lê, construindo significados e produzindo, por consequência, um novo livro. Tal livro, ironicamente, é tão silencioso e materialmente ausente quanto o narrador do romance.

Referencial bibliográfico

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: o romance como gênero literário. São Paulo: Editora 34, 2019.

BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2016.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARONE, Modesto. Em busca de um conceito de Montagem. **Discurso**, São Paulo, Brasil, v. 4, n. 4, p. 187–194, 1973. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37752>. Acesso em: 24 nov. 2024.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2002.

GALINDO, Caetano Waldrigues. **Abre aspas**: a representação da palavra do outro no *Ulysses* de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin. Volume um. 2006. Tese (Doutorado em Linguística) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-31072007-145756/pt-br.php>. Acesso em: 06 jan. 2025.

HAYMAN, David. **Ulysses**: the mechanics of meaning. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982.

MUTARELLI, Lourenço. **Nada me faltará**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Eduardo Marinho da. O arranjador na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. **Opiniões**, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 220-224, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/178995>. Acesso em: 14 nov. 2024.

Declaração de contribuição dos autores

1 – Gabriel Lucas Martins Cavalcanti: Conceptualization; Formal analysis; Investigation; Writing – original draft; writing – review & editing.

2 – Joaquim Adelino Dantas de Oliveira: Conceptualization; Formal analysis; Investigation; Supervision; Writing – original draft; writing – review & editing.

Declaração de conflito de interesse

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.