

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

RENATA OLIVEIRA DOS SANTOS

**REFLEXÕES SOBRE O HERÓI NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *O CHEIRO DO RALO*, DE
LOURENÇO MUTARELLI**

CAMPINA GRANDE – PB

2014

RENATA OLIVEIRA DOS SANTOS

**REFLEXÕES SOBRE O HERÓI NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *O CHEIRO DO RALO*, DE
LOURENÇO MUTARELLI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosângela Maria Soares de Queiroz

CAMPINA GRANDE – PB

2014

237 Santos, Renata Oliveira dos
Reflexões sobre o herói na literatura brasileira
contemporânea [manuscrito]: uma análise do romance / Renata
Oliveira dos Santos. - 2014.
110 p.

Digitado
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de
Queiroz, Departamento de Letras".

1. Análise Crítica 2. Literatura Brasileira 3. Romance 4.
Herói 5. Contemporaneidade I. Título

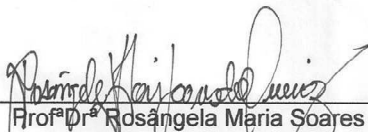
21. ed. CDD 801.95

RENATA OLIVEIRA DOS SANTOS

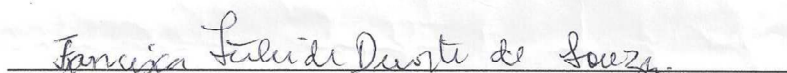
**REFLEXÕES SOBRE O HERÓI NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *O CHEIRO DO RALO*,
DE LOURENÇO MUTARELLI**

Aprovada em 24/04/2014

BANCA EXAMINADORA



Profª Drª Rosângela Maria Soares de Queiroz
Orientadora



Profª Drª Francisca Zuleide Duarte de Souza
Examinadora



Profª Drª Ana Maria Leal Cardoso
Examinadora

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Rodrigo e Rachel,
minha força motriz.

AGRADECIMENTOS

A Deus, ou Acaso, ou Cosmos ou qualquer que seja a Força que rege as probabilidades, meios e fins do nosso Universo, por me ter permitido chegar até aqui como sou, sem me corromper nem abrir mão de meus valores, através dos meus próprios esforços e do apoio dos meus.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio financeiro que foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

À minha orientadora, Rosângela Maria Soares de Queiroz, tanto pela amizade e confiança – o que me deu liberdade, autonomia e disciplina para esta difícil e solitária empreitada que é redigir uma dissertação –, quanto pelos recortes e apontamentos fundamentais para a operacionalização da escrita deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, em especial, Francisca Zuleide Duarte de Souza e Sudha Swarnakar, bem como, aos professores Sebastien Joachim e Maria Goretti Ribeiro pelos encaminhamentos sugeridos no processo de qualificação que permitiram novos vislumbres do desenrolar da pesquisa.

À professora Ana Maria Leal Cardoso, por ter avaliado detalhadamente minha pesquisa e por ter vindo de Aracaju para a defesa da minha dissertação.

A Rodrigo Vieira, por segurar a barra nos momentos mais difíceis; por ser, praticamente, um co-orientador dessa pesquisa; por ser um exemplo de honestidade, sabedoria e trabalho, um homem justo, apaixonado e inspirador; pela sensibilidade, paciência e incentivo que tem me dedicado nestes dez anos de namoro; por tudo que me ensinou; pelas cartas e bilhetes... Enfim, por me apresentar às coisas mais esplêndidas que existem (e que não existem) e me provar que a vida é boa, bela e preciosa *no matter what*.

Aos meus amados irmãos Rachel e Rodolfo. Eles me dão esperança e motivação para lutar por um futuro tranquilo.

À minha imensa família, que tanto se esforçou para que eu tivesse uma vida melhor. Graças a estas pessoas amadas, hoje me orgulho de estar aqui.

Aos meus grandes amigos por todos os bons momentos, mesmo que a vida nos tenha levado por outros caminhos.

Aos meus queridos colegas de sala e professores, pelos debates

importantíssimos para a minha formação.

Aos secretários do PPGLI, Roberto e Aldaíza, pela boa vontade e presteza de sempre.

A todos os conhecidos e desconhecidos que contribuíram positivamente, direta ou indiretamente, com a minha vida.

Por fim, agradeço a Lourenço Mutarelli pela excepcional obra que compõe o *corpus* de análise dessa pesquisa (e as outras), bem como à sua excelentíssima esposa Lucimar Mutarelli, pela acessibilidade e disponibilidade.

A tarefa do herói, a ser empreendida hoje, não é a mesma do século de Galileu. Onde então havia trevas, hoje há luz; mas é igualmente verdadeiro que, onde havia luz, hoje há trevas. A moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada.

Joseph Campbell, *O Herói de Mil Faces*

RESUMO

Explorando as encruzilhadas entre as diferentes linguagens artísticas e influenciado por autores como Dostoiévski, Kafka, Paul Auster, James Ellroy, Kurt Vonnegut, Ferréz, Valêncio Xavier e Glauco Matoso (alguns destes homenageados em *O cheiro do ralo*), Lourenço Mutarelli emerge na literatura brasileira do século XXI produzindo obras que, antes de provocar admiração e deleite, provocam estranhamento e inquietação. Seus romances, em geral, têm uma linguagem híbrida, herdada de sua produção como autor de histórias em quadrinhos, dramaturgo, ator e roteirista, muito marcada pela oralidade, pelas referências e reverências aos seus autores favoritos, pela cultura *pop* e popular, pelo crime, pela escatologia e pelo cenário urbano. Seus personagens, caracterizados pelo alheamento e pela sensação de dessentido da existência, refletem uma realidade que é cada vez mais comum na vida contemporânea: sujeitos fragmentados, desiludidos, desorientados e frustrados; homens que, incapazes de lidar com seus próprios sentimentos, recolhem-se num universo psicológico pautado na obscuridade e no individualismo doentio; narradores que ora se ocultam, como vemos em *Nada me faltará*, ora revelam suas mais escusas intimidades, como ocorre em *O cheiro do ralo*; heróis que, ao invés de virtudes, ostentam apenas vícios. Em nossa pesquisa, buscando conhecer as configurações do herói contemporâneo no romance *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli, refletimos a respeito de suas idiossincrasias, bem como sobre de que modo este herói é retratado e que tipo de ser humano ele representa, questionamo-nos: Será que podemos chamar o protagonista sem nome de *O cheiro do ralo* de herói? Se sim ou se não, por quê? Como se dá a caracterização desse herói? Que tipo de homem a narrativa pinta? Que traços (comportamentos, preferências, valores) dão mostras das várias dimensões constitutivas do suposto herói e de seu tempo? A fim de trabalhar estes questionamentos, desenvolvemos uma pesquisa de natureza bibliográfica com base em pressupostos qualitativo-interpretativos, na qual, inicialmente, discutimos a questão do romance enquanto gênero (baseada em autores como Lucács, Mainqueneau e Watt) e o conceito de herói (para Campbell, Meletínski e Jung) que utilizamos. Nos capítulos dois e três, empreendemos uma análise detalhada da obra, frisando os momentos mais significativos da caracterização do herói e, no último capítulo, observamos estas características, principalmente a perversão (para Freud) e o individualismo, à luz da discussão sobre o contemporâneo ensejada por Agamben.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Herói. Contemporaneidade.

ABSTRACT

Exploring the crossroads between different artistic languages and influenced by authors such as Dostoevsky, Kafka, Paul Auster, James Ellroy, Kurt Vonnegut, Ferréz, Valêncio Xavier and Glauco Matoso (some of these are mentioned in *O cheiro do ralo*) Lourenço Mutarelli emerges in the Brazilian literature of the XXI century producing works that, rather than provoke admiration and delight, provoke unease and estrangement. His novels generally have a hybrid language, inherited from his production as an author of comics, as an actor and as a dramatist, and it is deeply marked by oraliture, by references and reverence to his favorite authors, by pop and popular culture, by crime and eschatology and, most of all, by the urban settings. His characters, noticeable by their alienation, their lack of sense for the existence, reflect a reality that is increasingly common in contemporary life: fragmented, disillusioned, disoriented and frustrated people; men who, unable to cope with their own feelings, close themselves in a psychological universe grounded in dark and unhealthy individualism; narrators who sometimes lurk, as we see in *Nada me faltará*, or reveal their most intimate thoughts, as in *O cheiro do ralo*; heroes who, instead of virtues, have only vices. In our research, seeking to uncover the settings of contemporary hero in the novel *O cheiro do ralo*, by Lourenço Mutarelli, we reflect about his idiosyncrasies, as well as how this hero is portrayed and what kind of human being he is. We wonder: Can we call the unnamed protagonist of *O cheiro do ralo* a hero? If so or if not, why? How does the characterization of this hero happens? What kind of man the narrative paints? What traits (behaviors, preferences, values) show signs of the various constitutive dimensions of the supposed hero? In order to think about these questions we develop a bibliographical research based on qualitative-interpretative assumptions, in which, initially, we discuss the novel as a literary genre (based on authors like Lucács, Maingueneau and Watt) and the concept of hero we use (by Campbell, Jung and Meletinski). In chapters two and three, we undertook a detailed analysis of the narrative, emphasizing the most significant moments of the characterization of the hero. In the last chapter, these characteristics were observed through the concepts of perversion (by Freud) and of individualism, inspired by the discussion about the contemporary times prompted by Agamben.

KEYWORDS: Novel. Hero. Contemporaneity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. Uma história do romance e do herói.....	18
1.1. O filho pródigo da epopeia.....	18
1.2. O gênero do indivíduo e o apelo ao realismo.....	24
1.3. O que é um herói?	30
1.4. O neo-realismo citadino de Lourenço Mutarelli.....	34
2. Um herói de Mutarelli.....	39
2.1. O protagonista sem nome ou o João Ninguém d' <i>O cheiro do ralo</i>	40
2.2. A bunda ou o graal do João Ninguém.....	42
2.3. “Eu não gosto de ninguém”, diz o personagem que não se identifica.....	47
2.4. A noia: um problema social.....	49
2.5. O vulto: “Uma sombra. Uma ilusão. O passado”	53
2.6. “É o olho do cu”: mentiras e escopofilia.....	59
2.7. “o dia impresso no convite da gráfica”, ou o casamento frustrado.....	68
3. Crueldade, sadismo e corrupção.....	73
3.1. O ciclo das coisas.....	76
3.2. O poder de sugestão da macumba.....	77
3.3. O amor: um labirinto para aquele que não o reconhece o outro.....	82
3.4. A dinâmica do João Ninguém.....	87
3.5. O homem-que-não-sonha realiza seu sonho.....	93
4. Uma tipologia do herói mutarelliano ou um “retrato” do homem contemporâneo.....	98
4.1. O paradigma do herói de Campbell como contraponto do herói de Mutarelli....	98
4.2. O herói <i>trickster</i> e a perversão.....	100
4.3. Contemporaneidade e decadência na cidade.....	104

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	112
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Lourenço Mutarelli Junior, como foi batizado o autor do romance que investigaremos nesta pesquisa, nasceu em 1964, em São Paulo, onde cursou Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes. Iniciando a carreira artística nos quadrinhos publicou diversos álbuns, dentre os quais destacam-se *Transsubstanciação* (1991), a “trilogia de quatro” *O dobro de cinco* (1999), *O rei do ponto* (2000) e *A soma de tudo: parte 1 e parte 2* (2001), relançada pela Companhia das Letras em volume único sob o título *Diomedes* (2011), e o recente *Quando meu pai se encontrou com um ET fazia um dia quente* (2011).

O cheiro do ralo, lançado em 2002, foi seu primeiro romance. Nele, o narrador-protagonista é proprietário de um ponto de negociação de objetos usados e se vê às voltas com o odor oriundo do ralo no banheiro de seu escritório e com a obsessão pela bunda de uma garçonete da lanchonete onde costuma fazer as refeições. Adaptado para o cinema em 2004, por Heitor Dhalia (diretor para quem Mutarelli fez os *storyboards* do filme *Nina*, de 2004, e o "roteiro cinematográfico em forma de romance" *Jesus Kid*), tendo Selton Mello no papel de protagonista e o próprio autor no papel de segurança, o romance tornou-se sua obra de maior projeção e foi responsável por uma razoável popularização do trabalho de Mutarelli nos círculos *cult* e na academia.

Utilizando-se de imagens antigas nas aberturas dos capítulos; de pequenos símbolos imitando um ralo que permeiam a narrativa, numa hibridização de linguagens herdada dos quadrinhos e transposta para a prosa; de frases e parágrafos breves e, por vezes, vertiginosos; da ausência de indicação explícita do que é falado ou apenas pensado e por quem, Mutarelli deixa ao encargo da imaginação do leitor as conexões da construção narrativa, o que se configura como uma das características emergentes na literatura brasileira contemporânea.

A respeito de *O cheiro do ralo* encontramos algumas pesquisas significativas como a análise psicanalítica de Jassanan Amoroso Dias (PASTORE, 2008), os estudos intermediáticos de Daniele Maria Castanho (BIRCK, 2010) e Vera Follain (FOLLAIN, 2010) e o ensaio impressionista de Fabiano da Conceição (SILVA, 2011), nos quais é marcado o paralelismo entre vida e obra do autor. Tal paralelismo também é perceptível nas inúmeras entrevistas de Mutarelli, nas quais o próprio autor recorrentemente fala de sua arte (tanto o desenho quanto a escrita) enquanto

um “cano de escape”, um meio de expressão através do qual ele consegue elaborar questões pessoais ao mesmo tempo em que cria seres ficcionais.

Além dos romances *O natimorto: um musical silencioso* (2004) – adaptado pelo cineasta Paulo Machline em 2008, filme em que Mutarelli atuou como protagonista –, *Jesus Kid* (2004), *A arte de produzir efeito sem causa* (2008) e *Miguel e os demônios, ou Nas delícias da desgraça* (2009), teve suas peças teatrais reunidas e publicadas n’*O teatro de sombras* (2007). Nesse período de fértil produção, publicação e popularização da obra de Mutarelli, esta tornou-se objeto de interesse para pesquisadores de várias áreas. A dissertação *Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia*, de Daniel Levy, é pioneira na pesquisa acadêmica sobre o autor e contempla a “poética do desequilíbrio psicológico” (CANDEIAS, 2007) em *O cheiro do ralo*, *Jesus Kid* e *O natimorto*. Afora este estudo, destacam-se os artigos de Carla Cardoso (SILVA, 2009), Gilberto Araújo (ARAÚJOa, 2010) e Pedro Galas (ARAÚJOb, 2011).

Em *Nada me faltará*, último romance do autor até então, publicado em 2010, Mutarelli força as fronteiras da narrativa em uma direção cada vez mais experimental. Para contar a história de Paulo Maturello (atente-se para o trocadilho com o nome) – um analista de sistemas que desapareceu com a mulher (Luci) e a filha (Ingrid) quando iam passar um fim de semana em um sítio de um amigo, para reaparecer amnésico, um ano depois, como se nada tivesse acontecido – o autor faz uso exclusivamente das falas dos personagens.

Transgredindo uma regra básica da redação de diálogos, como o uso do travessão, e fornecendo vocativos esparsos que se diluem no ritmo frenético das conversas, Mutarelli inaugura uma nova forma de narratividade: como se a narrativa existisse independentemente do narrador. Deparamo-nos aqui com uma história tecida apenas pelas falas dos personagens, que se entrecruzam formando a trama através da urdidura de um narrador mudo, que se abstém de descrever o tempo, o cenário e os personagens, que, por sua vez, falam por si.

Caracterizando a personagem de ficção, Antonio Candido (2007, p. 58) afirma que ao abordar os personagens de forma fragmentária o romance apenas retoma, como técnica de caracterização, a maneira como conhecemos as pessoas na vida real: sempre de forma parcial, incompleta, insatisfatória. Somente a partir destes fragmentos de realidade somos capazes de elaborar algum conhecimento sobre os nossos semelhantes. Porém, enquanto, na vida real, essa maneira fragmentária

segundo a qual conhecemos as pessoas e, igualmente, as personagens, apresenta-se como uma condição "imaneente à nossa própria existência" (CANDIDO, 2007, p. 58), na ficção, é um recurso narrativo eleito e gerido pelo autor.

Segundo o próprio Mutarelli em entrevista ao programa Metrópolis, da TV Cultura, *Nada me faltará* "é como se fosse uma história em quadrinhos, onde o único texto que existisse viesse através dos balões" (MUTARELLI, 2010). Como, no romance, diferentemente das histórias em quadrinhos, não há o recurso da narrativa imagética sequencial, a estruturação da narrativa é completada pela interpretação do leitor.

Nesse sentido, questionamo-nos como, mesmo sem um narrador que conte a história, que guie o leitor pelo enredo, a narrativa se desdobra? Que narrador é esse, que se ausenta e deixa os fatos se desenrolarem sozinhos ante os olhos do leitor? O que dizer dessa transferência da voz narrativa ou, talvez, desse ocultamento do narrador? O que este fenômeno sugere a respeito da construção narrativa contemporânea? Com o amadurecimento dessas questões surgem ainda outras, pois observamos que, assim como nos quadrinhos, o romance de Mutarelli exige o conhecimento de certas regras narrativas específicas do gênero, ou seja, estabelece-se um jogo hermenêutico com o leitor. Para conhecer os personagens e entender a narrativa é necessário que o leitor entre nesse jogo, investigue e monte os quebra-cabeças da narrativa.

Guiados por tais questionamentos, quando do projeto inicial dessa pesquisa, nosso foco, era investigar a forma como os narradores se configuram em duas obras de Mutarelli: *O cheiro do ralo* e *Nada me faltará*. Compreendendo o conceito de narrador segundo os pressupostos de Walter Benjamin, observamos a emergência de um tipo de narrador cada vez mais distante, característica sinalizada pelo filósofo alemão como um dos traços da crise do romance desde a década de 30 do século passado.

Notamos, no entanto, que talvez não seja a arte de narrar que esteja se extinguindo, mas uma certa forma tradicional de narrar, cujo *modus operandi* não dá conta das necessidades ideológicas, estéticas e contingenciais de nosso tempo. O *ethos* da tradicional narrativa épica dá lugar a um contexto de heróis impertinentes (MAINGUENEAU, 2001, p. 27) e de narradores que dissecam não apenas a história, mas também, a memória a contrapelo (BENJAMIN, *apud* GAGNEBIN, 1994, p. 7-19), em toda a sua violência, escatologia e imoralidade.

Dando continuidade a uma certa 'tradição de flâneria' – tomamos emprestado aqui o conceito benjaminiano de *flâneur*, como aquele que cata, recolhe e cataloga os retalhos, os cacos de uma memória à margem do socialmente desejável –, os narradores de Mutarelli figuram em meio a outros como o do *Mez da gripe*, de Valêncio Xavier, ou o de *Curva de rio sujo*, de Joca Reiners Terron, como esses impertinentes à sociedade, que levantam o véu romantizante, antes fornecido pelo teor romanesco do gênero, e oferecem ao leitor toda a crueza, fragmentação e risibilidade do herói de nossos dias.

Partindo destas reflexões, pretendíamos descobrir, através das configurações dos narradores, algumas das diversas inovações dos romances *O cheiro do ralo* e *Nada me faltará*. Porém, após algumas leituras mais atentas das obras, observamos que, mais do que os narradores, os heróis dos romances nos soam problemáticos, não apenas por suas características enquanto personagens, mas, sobretudo, por sua natureza paradoxal, fragmentária e paranoica, traços muito frequentes no próprio sujeito contemporâneo. Além da inviabilidade da extensão desse problema, a necessidade de um estudo em profundidade nos levou a delimitar o *corpus* da presente pesquisa a uma obra apenas, portanto, analisaremos o primeiro romance do autor.

Com o objetivo de conhecer as configurações do herói na obra *O Cheiro do Ralo*, de Lourenço Mutarelli, refletindo a respeito de suas características e especificidades, bem como sobre a inserção desta obra no âmbito da literatura brasileira do início do século XXI, buscamos investigar de que modo este herói é retratado e que tipo de ser humano ele representa, atentando para traços da escrita mutarelliana que apontam para uma narrativa tipicamente contemporânea e urbana. Para tanto, propomos-nos a desenvolver uma pesquisa de natureza bibliográfica com base em pressupostos qualitativo-interpretativos, na qual será feita, inicialmente, uma revisão do aporte teórico concernente ao tema e à obra escolhida.

No primeiro capítulo apresentaremos uma breve trajetória do romance enquanto gênero – problematizando as implicações históricas e socioculturais do seu surgimento, baseada em teóricos como Georg Lucáks, Dominique Maingueneau e Ian Watt –, bem como uma descrição das configurações do herói romanesco ao longo da história – pautada nas contribuições trazidas por Joseph Campbell e Eleazar Meletínski; estes por sua vez nos levam a algumas incursões em alguns conceitos junguianos –, até chegarmos ao romance mutarelliano propriamente dito,

explorando o uso que o autor faz da convergência de diferentes linguagens (como a dos quadrinhos, do cinema e do teatro) para a montagem da sua prosa.

Objetivando executar um movimento centrífugo de aproximação do *corpus* de análise dessa pesquisa, ou seja, um movimento que vai do tema mais abrangente (os conceitos de romance enquanto gênero literário tipicamente moderno e de herói) ao centro sobre o qual nos debruçaremos mais detidamente (o romance *O cheiro do ralo*), nesse capítulo apresentamos nossa compreensão do que é um herói e uma breve trajetória do gênero romanesco, problematizando suas questões históricas, filosóficas e culturais, até chegarmos ao romance mutarelliano propriamente dito.

A construção prévia desse *background* teórico é essencial para a análise que fizemos no segundo e no terceiro capítulos, pois, tomando como parâmetro as diferentes tonalidades que o herói foi adquirindo a cada momento histórico do romance, desenvolvemos uma ideia do herói de hoje e, mais precisamente, do herói de Lourenço Mutarelli. Outra informação digna de nota é o fato de que delimitamos nossa apreciação aos heróis do mundo ocidental, reconhecendo que em outras culturas e em outros tempos, tanto as formas narrativas quanto as características distintivas e generalizantes do herói que adotamos aqui não se aplicariam a contento.

Nos capítulos dois e três, trazemos uma análise mais detalhada do herói d'*O cheiro do ralo*, observando as formas como ele se apresenta na dinâmica do romance e procurando interpretar suas características particulares no contexto contemporâneo. Nesse momento da pesquisa, alguns traços representativos do herói foram investigados sob uma perspectiva de “entre-saberes” (DURAND, 1996), fazendo uso de metodologias e teorias do campo da psicologia (a Psicanálise, de Freud, e a Psicologia Analítica, de Jung), de forma mais particular, e, mais abrangentemente, da fenomenologia como abordagem crítica da cultura.

Por fim, no capítulo quatro, debruçamo-nos sobre os resultados da análise feita nos dois capítulos anteriores, ressaltando as peculiaridades do herói de Mutarelli como um tipo representativo de seu tempo, o personagem central da narrativa que, como um microcosmo ficcional, reflete o macrocosmos social contemporâneo. Para tanto, compreendemo-lo enquanto uma ficcionalização inerente ao contexto urbano atual.

CAPÍTULO 1

1. Uma história do romance e do herói

1.1. O filho pródigo da epopeia

Em seu texto *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, que, quase cem anos depois de escrito¹, mantém o frescor e a atualidade constituindo uma referência seminal da crítica literária, o filósofo húngaro Georg Lukács faz, praticamente, uma cartografia do gênero romanesco partindo de suas raízes mais antigas, que remontam à epopeia (daí o subtítulo que escolhemos para este tópico). Introduzindo a discussão através da análise da grande épica e sua relação com a cultura como um todo, o autor traz uma análise da cultura helênica – no sentido mais generalizado em que a conhecemos, como esse amálgama de “filosofia da história e estética, psicologia e metafísica” (LUKÁCS, 2000, p. 27) – na qual o ponto nodal é a essencialidade da vida, transposta em forma e conteúdo para o gênero épico.

Referindo-se à epopeia homérica enquanto “resposta configuradora” (LUKÁCS, 2000, p. 27) do espírito helênico, Lukács toma a épica como uma manifestação que condensa os valores mais representativos dessa cultura e traz em si a maneira como os gregos experienciavam o mundo, a vida e a coletividade. Para ele, a perfeição da forma épica, do sentido e do heroísmo nos gregos deve-se à formulação do “círculo configurador das formas aquém do paradoxo”, ou seja, aquém de qualquer questionamento, de qualquer dúvida, em um certo *locus* transcendental de correspondência e equilíbrio entre a “profunda interioridade” do indivíduo e a “ampla exterioridade” do mundo; círculo esse que se rompeu para nós, modernos, pois sua completude perdeu-se na invenção da “produtividade do espírito” (LUKÁCS, 2000, p. 27-30). Nas palavras do autor,

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito:

1 *A teoria do romance* foi redigida pelo jovem Lukács entre 1914 e 1915, e revisitada pelo autor em 1962.

eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua objetividade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída. [...] Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipe em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 30-31).

Desenvolvendo o conceito de totalidade como formador do fenômeno da individualidade na épica, Lukács defende que esta “só é possível quando tudo já [ou ainda? perguntamo-nos] é homogêneo” (LUKÁCS, 2000, p. 31), uma vez que no *etos* da cultura helênica, a homogeneidade, o caráter orgânico da coletividade com sua visão de mundo integral e holística, conferia ao herói épico o papel de um avatar de sua gente. Dizendo de outra forma, a individualidade do herói épico, mais do que uma separação da comunidade (como verificamos no herói moderno), era uma extensão de seus valores, costumes e crenças; daí a perfeição de Ulisseus com suas incontáveis virtudes; daí a correspondência entre a profunda interioridade do indivíduo e a ampla exterioridade do mundo, pois o indivíduo tanto mais heroico se mostrava quanto mais sistemicamente conectado com a natureza, com a comunidade, com a essencialidade da vida fosse. Isso, por sua vez, só era possível porque a essência fazia parte da vida cotidiana, as forças da natureza eram a presença dos deuses e entidades mágicas no dia-a-dia das pessoas (CAMPBELL, 2007).

O refinamento da metafísica, cada vez mais regida pela razão, e a filosofia platônica emergem, no entanto, como uma virada nessa percepção: a essência, que era imanente à vida, passa a ser compreendida como pertencente a uma instância superior intangível, o mundo das ideias.

Essa cisão definitiva entre o mundo das coisas e das ideias parece ser a mãe do abismo mencionado na citação acima e o gérmen da visão maniqueísta, dicotômica e bipolar de mundo que temos, *grosso modo*, no pensamento ocidental até os dias de hoje; um tipo de pensamento, majoritariamente, regido por um método único de busca da verdade “oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores [opostos e excludentes, ou seja, não complementares]: *um* falso e *um* verdadeiro)” (DURAND, 2004, p. 9).

Na passagem da metafísica, cuja preocupação era com o *ser*, o todo da existência, à estética, que volta sua atenção para a dicotomia forma *versus* conteúdo, “da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável transcendência em Platão” (LUKÁCS, 2000, p. 31), houve a evasão da substância, a essencialização de um sentido cristalizado para a vida e, paradoxalmente, cada vez mais distante dela. Epopeia, tragédia e filosofia, “as grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 31), para Lukács, representam estágios desse processo, pois, enquanto a epopeia responde ao questionamento sobre como a vida pode tornar-se essencial, a tragédia responde, de outra perspectiva, como a essência pode tornar-se viva.

A tragédia, figurando como uma resposta amadurecida, porém, tardia sobre o paradeiro da essência, da substância para sempre desgarrada da simplicidade da vida cotidiana, foi interpretada pela filosofia como “arbitrariedade empírica”, vez que a trajetória do herói passa a ser determinada pelo arbítrio de sua sina e este, praticamente onipotente na épica, passa a figurar, então, como objeto das artimanhas do destino e é desmascarado em sua mera humanidade. Tal mudança de status fica mais clara na seguinte passagem:

O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta (LUKÁCS, 2000, p. 33).

Assim, percebemos que a partir da filosofia platônica, da passagem da hegemonia da épica para a da tragédia e em sua contrapartida, a comédia (ao utilizarmos aqui o termo passagem, não tencionamos fazer o leitor pensar em um movimento uniforme, homogêneo, linear e organizado, mas sim, em vários movimentos diferentes – de crença, econômicos, sociais, políticos, religiosos, filosóficos, etc. –, aparentemente aleatórios, cuja soma final das forças leva a esta gradual e paulatina mudança, cujos estágios seguintes, por sua vez, não suplantam completamente os anteriores; antes, os incorporam, os atualizam, os releem em seu novo *geist*), inaugurou-se uma outra perspectiva do mundo, do homem e, conseqüentemente, do herói: a visão do homem só, do indivíduo apartado da coletividade, um solitário, aquele que apenas em si mesmo descobre a “única

substância verdadeira”, o sábio que pensa e, portanto, é, como concluiria Descartes quase setecentos anos depois de Platão. Tal perspectiva de homem fica evidente em outro trecho digno de nota:

[...] no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou a aparência – de segurança. De dentro já não irradia mais nenhuma luz sobre o mundo dos acontecimentos e sobre o seu emaranhado alheio à alma. E quem poderá saber se a adequação do sujeito, o único ponto de referência que restou, atinge realmente a substância, uma vez que o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo; uma vez que sua essencialidade mais própria e intrínseca lhe é contraposta apenas como uma exigência infinita num céu imaginário do dever-ser; uma vez que ela tem de emergir de um abismo inescrutável que reside no próprio sujeito, uma vez que a essência é somente aquilo que se eleva desse fundo mais profundo e ninguém jamais foi capaz de pisar-lhe ou visualizar-lhe a base? A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre (LUKÁCS, 2000, p. 34)

Herdeira dessa visão de homem, a maior formatadora de pensamento do Ocidente, a Igreja Católica, fundou-se sobre as bases extremas do pecado e sua expiação e, em contrapartida, a redenção. Esta perspectiva dicotômica/binária prevalece até hoje na forma como pensamos, vivemos e percebemos o mundo.

Quando a Grécia (bem como, em quase trezentos anos, praticamente, toda a Europa, o leste da Ásia e o norte da África) sucumbiu ao império romano, diante da difícil tarefa de subjugar a cultura helênica, os romanos, antropofagicamente, a incorporaram, dando aos deuses gregos nomes latinos e reconfigurando-os de acordo com seus próprios interesses, crenças e tradição. Tal processo se repetiu em meados do segundo século após a vinda de Cristo (o maior herói ocidental), pois o cristianismo tornava-se cada vez mais forte para grande parte da população – formada majoritariamente por escravos e estrangeiros – que, atormentada pelos maus tratos de seus mestres, pela fome, guerras e pestes, via no discurso cristão a esperança de uma vida melhor na outra vida, a vida eterna, a promessa do paraíso para os fracos, pobres e oprimidos.

Portanto, diante do crescimento desse 'inimigo' do Estado que cada vez mais se fortalecia, Roma adotou o catolicismo como religião oficial e passou a perseguir os cultos pagãos. Essa perseguição religiosa, mas, no fundo, política e ideológica, foi análoga à aversão que se generalizou a qualquer tipo de pensamento que se

desviasse dessa nova ordem:

Assim foi que da Igreja originou-se uma nova *polis*, do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inexpríveis e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena, do salto originou-se a escala das hierarquias entre terrestre e celestial. E em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade [...]. O caráter incompreensível e totalmente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista. O Juízo Final tornou-se presente e um simples elemento da harmonia das esferas tida como já consumada; sua verdadeira essência, que transforma o mundo numa ferida de Filoctetes cuja cura está reservada ao Paracleto, teve de ser esquecida. Surgiu um novo e paradoxal helenismo: a estética volta a ser metafísica (LUKÁCS, 2000, p. 35).

Essa impressão de totalidade e completude cantadas na epopeia clássica, na Bíblia Sagrada e, posteriormente, na literatura de cavalaria, que se baseavam nos modelos da História e da fábula (WATT, 2010, p. 12) e alimentada pela “ingenuidade épica” inerente ao *telos* desses modelos narrativos (ADORNO, 2003, p. 47-48) sustentou-se desde o advento platônico até o fim da Idade Média, quando a decadência do Absolutismo, as descobertas científicas de Galileu e Copérnico, o desenvolvimento do mercantilismo, a expansão marítima com o consequente descobrimento do Novo Mundo, o Renascimento e a proliferação de ideias proporcionada pela invenção de Gutemberg puseram em cheque também a inquestionabilidade e o poder de totalização da Igreja. Em decorrência destes fatos

[...] Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de se estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a pondo de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo (LUKÁCS, 2000, p. 36).

Percebemos essa volatilidade, a impossibilidade, a nulidade (do ser humano a nível de real) e a fragmentariedade reconhecidas em grande parte das obras de arte renascentistas (que embora almejem a perfeição, apresenta as figuras humanas, do ponto de vista não apenas visual, mas também temático, muito mais próximas da realidade que as gravuras medievais), nas quais o homem novo e, por conseguinte, o novo herói que o espelha, é figurado em sua mera humanidade, despido do teor divino e onipotente do escolhido/agraciado por Deus (ou pelos deuses), porém,

capaz de questionar, de duvidar e de conhecer o mundo através de sua própria e intransferível *Erfahrung*².

Assim, o antropocentrismo renascentista já se apresenta como uma manifestação germinal da individualidade moderna que, daí em diante, passa a ser cada vez mais acentuada e emerge como característica marcante não apenas nas artes, mas também na filosofia e na economia (WATT, 2010).

2 Experiência em alemão, conceito problematizado por Benjamin, direta ou indiretamente, em textos como *A crise do romance [...] (1930)*, *Experiência e pobreza (1933)*, *O autor como produtor [...] (1934)*, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935/1936)* e outros.

1.2. O gênero do indivíduo e apelo ao realismo

Nesta atmosfera renascentista, objetificando a existência de uma visão de mundo mais fragmentária, espontaneamente tendenciosa, ironicamente franca, e de um herói tão parcial quanto esse mundo, surgem obras que trazem à tona uma perspectiva que talvez já ocorresse, há muito, nas narrativas orais, nos ditos populares, nas festas públicas carnavalescas, nos ritos e cultos cômicos especiais, na literatura paródica, vasta e multiforme, na picaresca, etc., mas que, por não ostentar nobreza e virtude o bastante para estar nas bibliotecas dos mosteiros, para ser copiada e guardada para a posteridade, escapou, por muito tempo, às malhas da cultura oficial e aos registros históricos (BAKHTIN, 2008). Heróis estranhos ao idealismo aristocrático, muito provavelmente, sempre correram soltos na língua vulgar da plebe, porém, somente com o advento da tipografia, a partir do século XVI, foram materializados em forma de livro.

Destacam-se, então, obras como *Gargantua e Pantagruel*, do francês François Rabelais, impresso em 1534 (MAINGUENEAU, 2001, p. 97); ou como o *Dom Quixote de la Mancha*, na Espanha de 1605, no qual Cervantes constrói um protagonista declaradamente “falso de juízo”, um herói que, apesar de falido aos olhos dos demais personagens, menos do seu fiel e estupidamente crédulo escudeiro Sancho Pança, empreende sua busca pelo heroísmo aprendido na fina flor dos romances de cavalaria.

Entre as vidas de santos, livros de poemas, contos, novelas cavaleirescas, etc. surge, formalmente, o romance. Filho do que Marshall McLuhan chamou de “galáxia de Gutenberg” (DURAND, 2004, p. 5), ou da “grafosfera”, de Régis Debray (MAINGUENEAU, 2001, p. 23), o romance emerge como um tipo de ficção que, afastando-se do virtuosismo da épica e do fantástico das fábulas, apela para uma representação mais verossímil e o mais próxima possível da realidade. Em muitos trechos do *Dom Quixote*, por exemplo, tanto o Cavaleiro da Triste Figura como o cura criticam as histórias de cavalarias que “faltam à verdade” ou tratam de “coisa de mistérios”. O capítulo VI, intitulado *Do curioso expurgo que o padre-cura e o barbeiro fizeram na livraria do nosso engenhosos fidalgo*, é fartamente povoado desse tipo de apreciação crítica (CERVANTES, 1978).

O apelo ao realismo parece emergir de uma mudança na própria relação entre leitor e obra, autor e ficção. Enquanto a veiculação das histórias se dava através da

oralidade, quando o orador contava uma história e seu público chegava à conclusões relativamente homogêneas – provavelmente, devido ao fato de que “A literatura oral só libera [...] **um** sentido se transportada por um ritmo: a voz nela tem uma espessura, atinge todos os registros sensoriais dos ouvintes para suscitar a comunhão” (MAINGUENEAU, 2001, p. 89 [grifo nosso]) – os ouvintes, movidos tanto pela coesão e coerção naturais a qualquer grupo (FREUD, 1996), como pela comunhão suscitada pelo próprio contexto ritualístico da narração (JUNG, 2008), aderiam com mais facilidade ao juízo comum. Entretanto, o crítico francês Dominique Maingueneau aponta que na passagem da literatura oral para a escrita

Cria-se no público uma nova clivagem entre os que sabem ler e os que não sabem. O escrito permite a leitura individual e, no outro pólo, liberando a memória, uma criação mais individualizada, menos submetida aos modelos coletivos. Libera igualmente uma concepção diferente do texto que, em vez de suscitar uma adesão imediata, pode ser apreendido de modo global e confrontado consigo mesmo. A distância que se estabelece dessa maneira abre espaço para o comentário crítico. Nessas obras, que se tornaram relativamente autônomas com relação à sua fonte, o leitor pode interpor seu modo de consumo, seu ritmo de apropriação (MAINGUENEAU, 2001, p. 92).

Essa mudança na relação entre leitor e obra, por sua vez, reflete uma mudança concomitante na dinâmica entre autor e sociedade, ou na “paratopia” do escritor, essa posição paradoxal do autor em relação à sociedade na qual está inserido, que é “uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar” (MAINGUENEAU, 2001, p. 27-28).

Em *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*, o crítico inglês Ian Watt, por sua vez, sinaliza a relação dessa passagem da cultura oral/encenada para a escrita com a urbanização:

[...] a palavra escrita é o único veículo para o efeito literário. É também a única forma possível de comunicação na moderna cultura urbana. Aristóteles achava que o tamanho da cidade devia ser limitado pela necessidade dos cidadãos de conduzirem seus negócios num local público; além desse tamanho a cultura deixa de ser oral e a escrita se torna o principal meio de intercomunicação; e com a invenção da imprensa surge aquela característica da urbanização moderna que Lewis Mumford chamou de “pseudoambiente de papel” no qual só é “visível e real [...] o que foi transferido para o papel”. § É difícil analisar a importância literária do novo veículo. Pelo menos é claro que na origem todas as principais formas literárias eram orais, e isso continuou afetando seus objetivos e convenções ainda muito depois

da criação da imprensa. [...] Só com o advento do jornalismo surgiu uma nova maneira de escrever que dependia inteiramente da imprensa, e o romance talvez seja o único gênero literário relacionado essencialmente com a palavra impressa [...] (WATT, 2010, p. 207).

Tais mudanças de veículo e de contexto tiveram seus efeitos na própria configuração do herói romanesco. O herói, que começa a dissolver a união orgânica com sua comunidade no texto trágico, chega ao ápice da solidão no romance; o “ser solitário” (LUKÁCS, 2000, p. 34) da tragédia torna-se o personagem criado por um “romancista [que] se separou do povo e do que ele faz” (BENJAMIN, 1994, p. 54).

Nas literaturas da Idade Média, romântica e árcaica, a oposição do herói à realidade que o cerca e as atitudes daí decorrentes – sensibilidade exacerbada ou insensibilidade auto-preservadora, tristeza e resignação melancólica ou revolta demoníaca – manifestam-se, geralmente, como sinais de suas tentativas de perscrutar em seu interior o 'homem bom' que ficou perdido na 'era de ouro da humanidade'; de buscar em sua conexão ancestral com a natureza uma rota de fuga da corte ou, posteriormente, da cidade (basta lembrar do *fugere urbem*) com suas “condições de degradação moral, avidez de ganho, intrigas etc.” (MELETÍNSKI, 1998, p. 84). Como exemplos desse tipo de relação problemática entre o herói e seu meio temos, “de um lado, o *Werther* de Goethe, o *Adolphe* de Benjamin Constant [...] e, por outro, [...] Medardo de *Os Elixires do Diabo* de Hoffman, [...] *O Corsário* de Byron, e mais Lara, Cain, Giaour” (MELETÍNSKI, 1998, p.85-86).

Essa tendência à individualização, à introspecção, à preferência pelo sujeito individual personalizado – que se manifesta não apenas na literatura, mas também em outras formas artísticas, na filosofia, a partir do *cogito ergo sum* cartesiano, e na economia, com o individualismo econômico nascido no mercantilismo e crescente no capitalismo – tem estreita correspondência com o supracitado apelo ao realismo, pois, o indivíduo, que encontra apenas em si a única substancialidade verdadeira, torna-se sua própria e única referência para a leitura do mundo. Ian Watt problematiza pertinentemente essa correlação:

[...] o termo “realismo” aplica-se em filosofia estritamente a uma visão da realidade oposta à do uso comum – à visão dos escolásticos realistas da Idade Média segundo os quais as verdadeiras “realidades” são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial. [...] Certamente o moderno realismo parte do princípio de que o indivíduo pode descobrir a verdade através dos sentidos [...]. Mas a ideia de que o mundo exterior é real e que os sentidos nos dão uma percepção verdadeira

desse mundo não esclarece muito o realismo literário [...]. A importância do realismo filosófico para o romance é muito menos específica; trata-se da postura geral do pensamento realista, dos métodos de investigação utilizados, do tipo de problema levantado. A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora [...] (WATT, 2010, p. 12).

Watt desenvolve sua argumentação pontuando as principais associações críticas do termo “realismo”, que surge como definição estética em 1835. A palavra *réalisme* foi utilizada para denotar a *vérité humaine* do pintor e gravador holandês Rembrandt (1606-1669) em oposição à *idéalité poétique* da pintura neoclássica de sua época; seu uso especificamente literário foi consolidado por Duranty, com a fundação do jornal *Réalisme*, em 1856. Dez anos depois, o quadro *A origem do mundo*, do pintor francês Courbet, causou polêmica e projetou conceito de realismo, não apenas enquanto designação estética, mas também como uma postura política.

No entanto, o crítico inglês chama a atenção para o fato de que esse emprego do termo realismo, basicamente como antônimo de idealismo,

tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se esse fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida representada, e sim na maneira como a apresenta (WATT, 2010, p. 10-11).

Nessa linha de pensamento, faz todo sentido que se chame essa característica tão determinante do gênero romance de 'realismo formal'. Mas, a fidelidade à realidade, no Realismo, não se deu apenas em nível formal.

Em nível conteudístico, mais especificamente na representação dos personagens, houve uma gradativa redução do herói e do heroísmo. Meletínski chama a atenção para esse fenômeno apontando as criações de Balzac e Flaubert, e uma certa “desmistificação do heroísmo que conserva alguns traços arquetípicos” em Dostoiévski, para o qual o verdadeiro herói “é o ser nobre e excêntrico, com traços de santo e de louco” (MELETÍNSKI, 1998, p. 86). O crítico ucraniano afirma ainda que, o que se sente na literatura do século XX, em geral, é a “plena deseroicização, a tendência à representação de um herói sem personalidade, vítima do alheamento” (MELETÍNSKI, 1998, p. 86-87), sentimento percebido não apenas na literatura, mas também na filosofia e, principalmente, na psicanálise, quando

Sigmund Freud, entre 1927 e 1929 lança *O futuro de uma ilusão* e *O mal-estar na civilização*.

Isto posto, verificamos que aspectos conjunturais, tanto do ponto de vista dos veículos narrativos como dos contextos histórico-culturais, tiveram grande influência no surgimento do gênero romanesco, da invenção da imprensa à urbanização, da ascensão da burguesia ao individualismo econômico. A esse respeito, Ian Watt afirma que

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a confrontarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo mérito fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (WATT, 2010, p. 12).

Um ponto que chama atenção nessa citação de Ian Watt é sua visão positiva da “fidelidade à experiência individual” (WATT, 2010, p. 12), em oposição ao negativismo da “nova forma de miséria” (BENJAMIN, 1994, p. 115) que Walter Benjamin atribui ao romance em seu *Experiência e pobreza*. Enquanto Watt vê na “reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p. 12) uma valorização da “originalidade” e da “novidade”, em termos estéticos; Benjamin, justamente devido ao “monstruoso desenvolvimento da técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 115) na vida e nas artes (e no pensamento ocidental, de modo geral) do pós-guerra, acredita que essa reorientação revela uma “pobreza de experiência [que] não é mais privada, mas de toda a humanidade” (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Chegamos aqui a uma característica importantíssima do romance que, sendo um gênero tipicamente moderno, não poderia deixar de conferir grande valor à originalidade, à novidade. Inserindo na tradição literária o mote da experiência individual como problemática articuladora do enredo, o romance traz inquietações inerentes à modernidade, na qual são apagadas as “oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (PAZ, 2003, p. 335; tradução nossa).

A ficção romanesca, uma vez diferenciada da épica e do drama, traz à tona

enredos não tradicionais, por sua própria natureza individualista particularizante, e, como estandarte desse novo paradigma literário, Ian Watt aponta a ficção de Daniel Defoe, afirmando que este, ao invés de ceder ao gosto tradicionalista da crítica de sua época (meados do século XVIII),

deixou a narrativa fluir espontaneamente a partir de imagens. E com isso inaugurou uma nova tendência na ficção: sua total subordinação do enredo ao modelo da memória autobiográfica afirma a primazia da experiência individual no romance da mesma forma que o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia (WATT, 2010, p. 15).

Esse tipo de narrativa fluida, subordinada ao modelo autobiográfico, bem como o fluxo de consciência muito apontado na escrita de Clarice Lispector, por exemplo, são características que encontramos abundantemente também nas obras de Mutarelli. O teor autobiográfico é marcante no romance, seja em forma de lembranças de experiências do autor ou de que ele teve notícia, seja nos traços idiossincráticos que este, observando o cotidiano, a vida e os valores das pessoas reais, concede aos personagens ficcionais. Também esta característica está atrelada à atenção voltada ao indivíduo particular e ao apelo ao realismo. Watt assevera, entretanto, que

a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideramos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-o da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real. § Logicamente o problema da identidade individual tem íntima relação com o status epistemológico dos nomes próprios; assim, nas palavras de Hobbes, “os nomes próprios trazem à mente uma única coisa; os universais lembram muitas a todos”. Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que estabeleceu essa função (WATT, 2010, p. 19).

De fato, quando observamos os nomes nas formas literárias clássicas – na épica, na tragédia, no mito, na fábula etc. –, notamos que estes nomes têm uma significação abrangente, generalizante, universal numa dada cultura e à qual o leitor/ouvinte tende a se identificar; nomes que muitas vezes, funcionam melhor como adjetivo, por trazerem em si uma certa carga semântica que foi sendo adicionada ao longo da história, do que como substantivo.

O personagem principal, ou como o chamamos aqui, o herói, fora do

romance, tem um nome que é representativo não apenas de si mesmo, de sua identidade individual, mas de um tipo em sua comunidade, de um arquétipo. Por exemplo, o Ulisses (ou Odisseu, aquele que empreendeu uma odisseia) de Homero, teve seu nome abundantemente relido na literatura ocidental: desde o *Ulisses* de James Joyce ao de Clarice Lispector em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, no entanto, mesmo sendo tal nome tão farto de significação, cada autor cedeu a seu personagem uma caracterização, uma identidade singular, vez que essa particularização é inerente à própria dinâmica do romance. Nesse sentido, a ausência do nome do personagem principal em *O cheiro do ralo* emerge como uma característica problemática, a qual analisaremos nos capítulos seguintes. Voltando à discussão do nome e sua relação com a formação de uma ideia de identidade individual ensejada por Ian Watt, este afirma que

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados. Hume retomou essa localização da fonte da identidade pessoal no repertório das lembranças: “Se não tivéssemos memória, nunca teríamos noção de causalidade nem, conseqüentemente, daquela cadeia de causas e efeitos que constitui o nosso *self* ou pessoa”. Essa posição é típica do romance; muitos romancistas, de Sterne a Proust, exploram a personalidade conforme é definida na interpretação de sua percepção passada e presente. (WATT, 2010, p. 22)

Se compreendemos a identidade pessoal tal como Locke o faz, a partir da tomada de consciência da mesma ao longo do tempo, percebemos a importância do papel da memória na constituição da personalidade do herói.

Em *O cheiro do ralo*, o protagonista sem nome constrói seu passado com objetos barganhados em sua loja de usados: um olho de vidro e uma perna mecânica, os quais afirma terem sido de seu pai que morreu na segunda guerra (CDR [a partir daqui utilizaremos esta sigla para referirmo-nos à obra ora analisada: *O cheiro do ralo*], p. 32). Deparamo-nos aqui com um herói que tem uma relação peculiar com o passado, mais um traço distintivo da modernidade que, para Octavio Paz, traz em si a “heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical” (PAZ, 2003, p. 334; tradução nossa). Tal característica é patente no próprio ‘tempo imediato’ da narrativa mutarelliana: tudo acontece aqui e agora, os verbos/ações são, praticamente, todos no presente; dados que serão investigados mais detalhadamente nos capítulos seguintes.

1.3. O que é um herói?

Joseph Campbell, em *O herói de mil faces* (2007), mais do que uma definição única do que seja um herói, apela para incontáveis exemplos de manifestações dessa figura em várias culturas. Recorrendo às muitas histórias, mitos e lendas de variados povos, lugares e tempos diferentes, o autor esquematiza uma certa jornada arquetípica, digamos assim, para todo herói.

Para entendermos o que seria esta jornada arquetípica, acreditamos que é preciso delimitar o conceito de *arquétipo* e, para tanto, recorremos ao crítico russo Eleazar Meletínski, que em *Os Arquétipos Literários* (1998), objetiva estudar a origem de elementos temáticos permanentes que constituíram uma certa “linguagem temática” da literatura universal: os arquétipos temáticos. A compreensão do arquétipo, para o idealizador da psicologia analítica Carl Gustav Jung, herdou seu sentido das utilizações anteriores feitas por Fílon de Alexandria, Dionísio Aeropagita, Platão e Santo Agostinho, mas carrega também semelhanças com os conceitos de “ideias *a priori*” de Kant, as “representações coletivas” de Durkheim e os “modelos de comportamento” dos psicólogos behavioristas (MELETÍNSKI, 1998, p. 20). Segundo o próprio Jung, “Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são *arquétipos* que existem *a priori*” (JUNG, 1990, p. 6). Desse modo, “O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias” (JUNG, 2008, p. 83) e se apresenta semelhantemente ao que “Freud chamava de 'resíduos arcaicos': formas mentais cuja representação não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas e inatas, representando uma herança do espírito humano” (JUNG, 2008, p. 82). No entanto, o uso da palavra “resíduos” é criticado por Jung, pois ele afirma que, apesar de sugerir que tais “elementos psíquicos sobrevivem na mente humana desde tempos imemoriais” (JUNG, 2008, p. 51), a expressão enseja uma perceptiva negativa e estreita característica “dos que consideram o inconsciente um simples apêndice do consciente (ou, numa linguagem mais pitoresca, como uma lata de lixo que guarda todo o resíduo do consciente)” (JUNG, 2008, p. 52).

Analizada etimologicamente, a palavra arquétipo é a junção dos termos gregos ἀρχή (arché), que significa princípio ou principal e se refere ao que é antigo,

arcaico, primordial, e do sufixo τύπος (tipós) que designa impressão, marca e nos remete à ideia de modelo ou tipologia. Assim sendo, compreendemos que os arquétipos são representações eminentemente inconscientes que perpassam o imaginário humano desde tempos imemoriais de forma ainda não muito clara (dos pontos de vista material, histórico e filogenético), mas que se configuram como impressões, imagens que modelam modos de ser, de pensamento e de comportamento seguidos ou recusados inconscientemente pelos indivíduos particulares em todas as sociedades e tempos.

Esclarecido esse termo chave, voltemos ao esquema da jornada arquetípica do herói, para Campbell, o qual é descrito da seguinte forma:

O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito. Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007, p. 36).

De acordo com Campbell o herói é um sujeito aparentemente comum, que se sobressai em sua comunidade, seja devido à sua força física, à sua sagacidade, ou às duas somadas, e vive aventuras extraordinárias que o levarão a um entendimento diferenciado da vida, das coisas, do mundo e de si, bem como, ao crescimento de sua comunidade. É patente a importância de sua separação ou partida como o início de uma busca; de sua iniciação como a entrada em um caminho de provações e vitórias (ou derrotas); e de seu retorno como uma reintegração positiva à sociedade.

São inúmeras as configurações dessa jornada em cada enredo particular, e estas, semelhantemente às cosmogonias mitológicas, podem ser lidas como ontogonias pessoais, ou seja, como a história da origem e desenvolvimento do herói. As cosmogonias são histórias do nascimento do mundo, de um povo, de uma civilização, que explicam, por meio de metáforas e alegorias, a origem e a razão de ser daquela gente. Este fenômeno ocorre em todas as culturas e objetiva trazer a ordem humana ao caos primordial do cosmos, concedendo-lhe inteligibilidade e integralidade (JUNG, 1990-2008; CAMPBELL, 2007; SEVCENKO, 2005). Para Neumann (*apud* MELETÍNSKI, 1998, p. 24), as cosmogonias são “a história do nascimento do 'eu', a emancipação gradativa do indivíduo e o sofrimento a ela

ligado. A criação [...], é sempre criação de um mundo [...], o mundo da consciência, que domina as forças do inconsciente”. Nesse contexto, não somente as narrativas organizariam o caos primordial da natureza, como também, dariam sentido não apenas à vida e à história do herói, mas funcionariam como modelos ficcionais ou referências para a nossa própria constituição enquanto sujeitos.

Segundo Joseph Henderson,

O mito do herói é o mais comum e mais conhecido em todo o mundo. É encontrado em toda a mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no extremo Oriente e entre tribos primitivas contemporâneas. Aparece também em nossos sonhos. Tem um flagrante poder de sedução dramática e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda. São mitos que variam muito nos seus detalhes, mas quanto mais os examinamos mais percebemos quanto se assemelham estruturalmente. Isso quer dizer que guardam uma forma universal mesmo que desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si – como por exemplo as tribos africanas e os índios norte-americanos, os gregos e os incas do Peru. Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício “heróico”, no qual sempre morre (HENDERSEN In: JUNG, 2008, p. 142).

Poderíamos elencar incontáveis exemplos desses motivos em várias histórias, no entanto, como o nosso objetivo é apenas ilustrar a abrangência e diversidade de manifestações do *epos*³ heroico, adiantaremos a percorrer agora sobre o herói moderno, que surge no fim da Idade Média e passa a apresentar uma crescente personalização, como atesta Meletínski:

Comparando-se o *epos* heróico e o romance de cavalaria, vemos como progride a personalização na imagem do herói. No curso do posterior desenvolvimento da literatura, na representação do caráter heróico, os traços épico-heróicos e romântico-cavaleirescos aproximam-se consideravelmente entre si, ao que corresponde também a vasta experimentação com as diferenças de gênero do *epos* e do romance, na época da Renascença no Ocidente, incluindo diferentes uniões de idealização e ironia (em Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso e Rabelais etc.) § A literatura do fim da Renascença procedeu a uma revisão singular do arquétipo do herói. No *Hamlet*, de Shakespeare, somente o personagem do pai, que aparece na peça como uma sombra, no sentido literal e metafórico, coincide diretamente com o ideal heróico. § Nas imagens de Fortinbras e

3 Termo latino que se refere à atmosfera do gênero épico, preferido por Meletínski por soar mais abrangente que *épica* ou *epopeia*.

principalmente de Laertes (que realizará sua vingança de clã) este arquétipo está bastante rebaixado, e no próprio Hamlet, complicado e vencido pela reflexão, que revela a falta de sentido da atividade “épica” nas condições de degradação moral, avidez de ganho, intrigas etc. Em *Macbeth*, o herói épico quase ideal torna-se um malfeitor demoníaco. Em Cervantes, no *Dom Quixote*, pelo contrário, o verdadeiro e leal cavaleiro transforma-se em figura tristemente cômica, sobre o fundo de uma prosa existencial entusiasmante (MELETÍNSKI, 1998, p. 84-85).

Como veremos mais à frente, a personalização e o rebaixamento do arquétipo do herói refletem mudanças conjunturais, materiais e ideológicas que ocorreram do período renascentista em diante. O epos heroico, ligado organicamente à vida em comunidade, enfraquece-se com o advento do sujeito individual, nomeado e diferenciado dos demais, que “descobriu em si a única substância verdadeira” (WATT, 2010), e vive apartado da vida comum em sua alcova, em sua torre de marfim.

Após as reflexões sobre a história do gênero romanesco, as configurações do herói, a ascensão do individualismo e do realismo formal, apresentaremos agora o romance de Mutarelli propriamente dito.

1.4. O “neo-realismo citadino” de Lourenço Mutarelli

Várias vanguardas artísticas que buscavam uma ruptura total com as linguagens correntes nasceram e desenvolveram-se no início do século XX, período marcado por intensas transformações sociais que tiveram início no século anterior. As concepções de arte, linguagem e sentido no objeto artístico e, inclusive, o próprio papel do artista/autor sofreram uma profunda transformação. Movimentos como o Futurismo, o Cubismo, o Surrealismo e o Dadaísmo, dentre outros, davam continuidade ao processo de renovação da concepção de linguagem que teve como marco o poema *Correspondances*, de Charles Baudelaire, que explicita a correspondência entre representações não apenas visuais, mas também olfativas e sonoras, propagando a teoria da linguagem universal, em que as analogias se complementam ao transmitirem seus sentidos, fazendo com que o maior poder da poesia se torne a sugestão, o símbolo. Assim, Baudelaire ao apontar a correspondência sensorial antes de tudo, aproxima não apenas a percepção, mas, sobretudo, as linguagens artísticas de sua época (TELES, 2009, p. 58-60).

Sabemos que da Antiguidade ao Renascimento em geral, o artista era aquele

que, curioso e investigador das leis da natureza (também a humana) e da filosofia, explorava suas múltiplas habilidades: o desenho, a escultura, poesia e prosa, a matemática, a pintura, música etc. eram os meios através dos quais ele expressava seu senso estético, sua visão de mundo. Após o Iluminismo e o Positivismo, essas habilidades foram sendo separadas, especializadas com fins didáticos e de catalogação, pois o progresso exige ordem, segregação, classificação. A partir daí as disciplinas começaram a ser institucionalizadas e uma divisão mais rígida das formas artísticas e dos campos do saber passou a ser a configuradora das tradições (LYOTARD, 2008).

Se observarmos bem, veremos que as *correspondances* de Baudelaire são um apelo àquela forma mais antiga, confusa, condensada e completa de apreender o mundo; uma volta à importância do uso dos demais sentidos (sinestesia), subjugados pela hegemonia da visão atrelada ao racionalismo, na busca de uma experiência mais integral do homem com o mundo. De Baudelaire até os dias de hoje vários artistas vêm se utilizando dessas correspondências, ou melhor, das alternativas que o cruzamento entre as diferentes linguagens artísticas oferecem para compor suas obras; estas vêm sendo, cada vez mais experimentadas, hibridizadas e levadas aos extremos de suas possibilidades de significação.

Explorando essas encruzilhadas entre linguagens e influenciado por autores como Dostoiévski, Kafka, Paul Auster, James Ellroy, Kurt Vonnegut, Ferréz, Valêncio Xavier e Glauco Matoso (alguns destes homenageados em *O cheiro do ralo*), Lourenço Mutarelli emerge na literatura brasileira do século XXI produzindo obras que, antes de provocar admiração e deleite, provocam estranhamento e inquietação.

Seus romances, em geral, têm uma linguagem híbrida (herdada de sua produção como quadrinista, dramaturgo, ator e roteirista), muito marcada pela oralidade (não como a oralidade explorada, por exemplo, por Marçal Aquino, mas pelo uso massivo das falas dos personagens), pelas referências e reverências aos seus autores favoritos, pela cultura *pop* e popular, pelo crime, pela escatologia e pelo cenário urbano. A grande maioria de seus personagens têm um universo psicológico pautado, sobretudo, no dessentido da vida, o que é notável nos protagonistas d'*O cheiro do ralo*, d'*O natimorto*, de *Jesus Kid*, de *Miguel e os demônios ou Nas delícias da desgraça*, d'*A arte de produzir efeito sem causa* e de *Nada me faltará* (sem contar com os das *graphic novels* e *O teatro de sombras*, que reúne suas peças teatrais).

No prefácio d'*O cheiro do ralo*, Valêncio Xavier ressaltava algumas dessas características:

Partindo do dia a dia desse personagem em luta contra o simbólico e fedorento cheiro do ralo, Lourenço Mutarelli faz sua estréia no romance, com este livro que, curiosamente, através de uma simplicidade narrativa, toda ela em frases curtas e boas, que além de tornar agradável a leitura, mostra com carinho a complexidade da vida do “povão” da cidade de São Paulo, onde se passa a ação. [...] [Lourenço Mutarelli] faz uma descrição visual com uma prosa urbana moderníssima, que podemos chamar de um neo-realismo citadino, e ao mostrar o dia a dia do Zé Povinho paulistano, nos dá uma visão do povo brasileiro, mas sem apelar para o populismo (XAVIER In: CDR, p. 5)

De fato, “sem apelar para o populismo”, vez que sua literatura está longe de cair no gosto açucarado do “povão”, Mutarelli resgata minúcias da vida cotidiana do homem comum: devaneios, sensações, lembranças, associações mentais (inclusive conteúdos inconfessáveis do ponto de vista do decoro social) de um João Ninguém que, ao mesmo tempo, em algum momento da história, é todo o mundo, tamanha a sua verossimilhança, generalidade e franqueza. Esse é o herói que investigamos nessa pesquisa.

Outra característica importante apontada por Xavier é a sua visão do estilo de Mutarelli. Ao afirmar que ele “faz uma descrição visual” (XAVIER In: CDR, p. 5), Xavier ressaltava a plasticidade e o teor de realidade proporcionado pelo texto. No entanto, paradoxalmente, Mutarelli não faz nenhuma descrição como a que estamos acostumados a ver na canônica literatura realista (como em Machado de Assis ou Aluísio Azevedo).

Para ilustrar melhor esse paradoxo da descrição sem descrever, preferimos recorrer ao próprio *cheiro do ralo*, cujo primeiro capítulo, *Tudo que o mundo tem a lhe oferecer*, começa assim:

Soran era um anagrama. Foi isso que ele me disse. §⁴ Disse também que pagou um preço muito alto para conseguir o relógio. Ele tirou do bolso de seu paletó uma pataca, toda de ouro. § Notei que um dia ela teve uma tampa, uma tampa de proteção. § Jura que o mesmo pertenceu ao professor Soran. § Eu perguntei quem diabos era Soran. § Ele me disse que Soran era um anagrama. Ele retomou o relógio de

4 A obra quase toda apresenta parágrafos muito curtos, por vezes, de uma só palavra, o que também tem um efeito particular na leitura da narrativa. No entanto, utilizaremos o símbolo “§” para designar tal paragrafação, pois reproduzi-los na íntegra prejudicaria a formatação do nosso trabalho, além de aumentar a impressão de extensão do mesmo.

minhas mãos e devolveu-o ao bolso interno de seu paletó. § E então, quanto vão me dar por ele? § Vinha um forte cheiro de fossa que subia do ralo e invadia meu nariz. Invadia a sala toda. § Cheiro de merda, é do ralo, afirmei. § Acho que fiquei com vergonha que ele pensasse que o cheiro vinha de mim (CDR, p. 9).

Nesse trecho objetivo e sucinto, sem descrições prolongadas, o leitor é capaz de visualizar uma situação de negociação de um relógio, na qual o cenário, os personagens e objetos emergem como consequências naturais do relato do narrador-protagonista. Ou seja, sem dizer muito, em termos de quantidade de palavras, o autor traz à tona muitas pistas que levam o leitor a conceber com facilidade e liberdade todo o contexto do enunciado.

Sem utilizar-se de travessões, aspas ou qualquer outro recurso gráfico que indique *quem* fala ou pensa o *quê*, assim como fez intencionalmente em *Nada me faltará*, segundo afirmou em entrevista ao programa Metrópolis da TV Cultura, Mutarelli redige seu romance "como se fosse uma história em quadrinhos, onde o único texto que existisse viesse através dos balões" (MUTARELLI, 2010) – só que, nesse caso, como agravante, por não se tratar de uma história em quadrinhos, não sabemos nem se são balões de fala, de pensamento ou recordatórios. Entretanto, estas lacunas, ao invés de impedirem a compreensão da história, parecem estimular o trabalho de complementação feito pelo leitor para que a história lhe seja inteligível.

Voltando ao prefácio, Valêncio Xavier refere-se ao texto mutarelliano como “uma prosa urbana moderníssima, que podemos chamar de um neo-realismo citadino” (XAVIER In: CDR, p. 5). De todas as apreciações críticas sobre o autor com as quais nos deparamos até agora (ARAÚJOa, 2011; ARAÚJOb, 2011; BIRCK, 2010; FOLLAIN, 2010; CANDEIAS, 2007; PASTORE, 2008; SILVAa, 2009; SILVAb, 2011), a de Xavier foi a mais acurada, condensada e completa, por expressar com exatidão as características mais marcantes da prosa de Mutarelli: a pungência da experiência urbana, seu teor extremamente moderno e o novo realismo atrelado a estes dois fatores. Ângela Maria Dias, em seu artigo *Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana*, listando alguns dos autores brasileiros cuja ficção traz o signo da urbanidade, afirma que

A estreita relação que a literatura brasileira contemporânea tem mantido com a vida urbana vem configurando uma recorrente perplexidade diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil. Para além da crueldade da convivência nas metrópoles ocupadas pelo presente perpétuo das imagens e pelo

cortejo dos males da desigualdade social, o real transparece como trauma. [...] Essa tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas, constitui a referência óbvia à compulsão pelas situações-limite na vida social. Desde o aparecimento do *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sucedido por muitas outras narrativas da marginalidade e da exclusão – como *Estação Carandiru* de Drauzio Varella, o *Memórias de um sobrevivente* de Luiz Alberto Mendes, ou ainda o *Capão Pecado* de Ferréz – que o esforço testemunhal dos narradores, diante da desumana inserção social vivenciada, patenteia-se na linguagem fluida, comunicável, de forte compleição jornalística, na obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos recortes de extremos da torpeza humana (DIAS, 2008, p. 30).

Inserindo-se nessa tradição marginal – mais no sentido formal da “tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas”; da “compulsão pelas situações-limite na vida social”; da “linguagem fluida, comunicável”; da escrita submetida a uma oralidade imediata, espontânea, carregada de palavrões, clichês, ditos populares, lendas urbanas, cultura *pop*, etc.; do que no conteudístico –, Mutarelli a subverte, criando um narrador que, para além do engajamento social do escritor que denuncia e do “esforço testemunhal, diante da desumana inserção social vivenciada”, expressa sua capacidade de indiferença e sua própria desumanidade enquanto homem branco, anônimo, de classe média e meia-idade, ou seja, um indivíduo que, à primeira vista, não se encontra em situação de vulnerabilidade social, não pertence a nenhuma minoria, nem à casta dos socialmente marginalizados ou economicamente excluídos (diferentemente dos narradores das obras mencionadas por Ângela Dias na citação acima).

Com isso, queremos dizer que, na obra de Mutarelli, embora o favelado (em *Jesus Kid*), a prostituta (travesti Cibebe em *Miguel e os demônios*), o “noia” (a toxicomaniaca do *Cheiro do ralo*) e o trabalhador (os vários balconistas, entregadores de pizza, garçonetes e outros profissionais socialmente menos prestigiados espalhados por seus outros romances e *graphic novels*) se apresentem e tenham voz enquanto personagens típicos da vida urbana, a lente que os capta e a “garganta de papel” (DAL FARRA, 1978) que os narra traz em seu discurso a visão de mundo preconceituosa, paranoica e egocêntrica do pensamento pequeno-burguês.

Com o objetivo de compreender melhor *como* e *por que* o protagonista sem nome d'O *cheiro do ralo* se situa em um rol de heróis tão distantes do teor ideal do heroísmo clássico, heróis egoístas e egocêntricos, que completamente indiferentes

ao bem de sua comunidade – na verdade até a noção de comunidade é difícil de fazer-se perceber nesses personagens que veem a si mesmos como diferentes, ou melhor, não descobrem em si nada em comum com os outros –, bem como, de investigar as relações desse tipo de herói com a realidade contemporânea, empreendemos, nos próximos capítulos, uma análise mais detalhada de alguns trechos representativos da obra.

CAPÍTULO 2

2. Um herói de Mutarelli

O cheiro do ralo, escrito em cinco dias de carnaval que Lourenço Mutarelli passou sozinho em casa por ocasião de uma viagem da mulher e dos filhos (MUTARELLI, 2008, p. 170), foi seu primeiro romance. Lançado pela Devir, em 2002, como Valêncio Xavier antecipa, no *Prefácio*,

O leitor poderá se sarapantar ao ver que o enredo do livro que tem nas mãos é sobre um ralo de privada. Mas o herói (se podemos chamá-lo assim), “que se parece com aquele cara do comercial do Bom Bril”, é dono, e único balconista, de uma loja de compra e venda de antiguidades ou bugangas, que é o narrador (XAVIER In: CDR, p. 5).

Xavier, ainda na segunda linha, chama a atenção para uma discussão central da nossa investigação: será que podemos chamar o protagonista sem nome d'*O cheiro do ralo* de herói? Se sim ou se não, por quê? Para elucidar essas questões, nos dedicamos a responder outras, mais simples e passíveis de verificação na própria obra: Como se dá a caracterização desse herói? Que tipo de homem a narrativa pinta? Que traços (comportamentos, preferências, valores) dão mostras das várias dimensões constitutivas do suposto herói?

Observamos que o protagonista d'*O cheiro do ralo* é construído, majoritariamente, por suas próprias falas e ações (assim como as dos outros personagens vistos sob sua óptica de narrador). Vemos tamanha importância nesses trechos por serem eles o cerne da concepção, da imagem que cada leitor, mentalmente, faz do personagem. Dizendo de outra forma, interessamo-nos por como essas falas, ações e/ou omissões representam o herói e, em última instância, o homem contemporâneo.

Analisando alguns dos momentos da narrativa em que esses fenômenos ocorrem mais explicitamente, os quais denominamos momentos “constitutivos” ou “de formação” do herói, iniciamos a investigação, propriamente dita, com o primeiro capítulo d' *O cheiro do ralo*, emblematicamente titulado *Tudo que o mundo tem a lhe oferecer*.

Estes momentos constitutivos ou de formação seriam o equivalente ao que Joseph Campbell (2007, p. 36) chama de *separação-iniciação-retorno*, do ciclo

arquetípico da jornada do herói tradicional. No entanto, o lê-lo-emos de forma diversa aqui, vez que Campbell considera esta jornada em paralelo à vida (origem, infância e adolescência de aprendizados, a maturidade etc.), descobrindo em cada etapa (nascimento, desenvolvimento, maturação, reprodução ou não e morte) um determinante da pessoa moral do herói.

Como na obra que investigamos o protagonista já se apresenta, desde o início, como 'homem feito' de caráter formado (ou, declaradamente, 'sem caráter', como se diz coloquialmente), não analisaremos sua formação nesse sentido. Tanto por isso, como porque o livro não contempla toda a biografia do personagem, vez que a história começa na maturidade do protagonista e compreende um período relativamente curto de sua vida. Ocupar-nos-emos, sim, das características que lhe concedem personalidade e verossimilhança suficiente para o que leitor possa conceber uma ideia minimamente coesa e convincente de pessoa, de ser humano possível, embora fictício. Sendo assim, a 'formação' ou a 'constitutividade' da qual falamos refere-se à caracterização do herói como personagem, mais do que à formação moral, ética e emocional que este teve para tornar-se quem é.

2.1. O protagonista sem nome ou o João Ninguém d'O cheiro do ralo

Vocês mostram o que tem, eu digo se interessa e quanto vale.

Lourenço Mutarelli

Depois da figura retrô de um relógio de bolso que se segue ao título⁵, a narrativa começa a ser expressa com verbos no passado, como se fosse uma memória recente que o narrador-protagonista relembra e conta.

Um homem de paletó adentrou o recinto fétido a fim de vender um relógio (como lemos na citação no fim do capítulo anterior neste trabalho). O protagonista, que é o comprador, é seco e, aparentemente, indiferente. Aparentemente, pois, ao leitor, ele confessa achar que ficou com vergonha que o dono do relógio pensasse que o cheiro vinha dele (CDR, p. 9) (mas, que indiferente sente vergonha diante do olhar/pensar do outro? Mais adiante, aprofundamo-nos nesse traço paradoxal do protagonista, bem como, vemos de onde vem “o cheiro” e as cargas significativas

5 Como sinalizamos na introdução desse trabalho, Mutarelli se utiliza de vários cruzamentos de linguagens, verbais e não-verbais (que cobrem até imagens olfativas, sonoras, palatais, táteis etc.), para compor os sentidos que quer expressar em suas obras.

que ele carrega).

O homem queria vender um relógio de “valor inestimável” que havia pertencido ao “visionário” professor Soran e foi encontrado por um arqueólogo-espião. Mas, apesar dessa história extraordinária, o dono estava disposto a fazer um preço especial (CDR, p. 10). Remetendo-se ao fato de Soran ser um anagrama o pesquisador Fabiano Silva, em seu artigo *“Estive no inferno e me lembrei de você”: algumas considerações sobre O cheiro do ralo, de Lourenço Mutarelli*, afirma:

“Soran era um anagrama” é a primeira frase de *O cheiro do ralo*. Com ela o narrador nos exorta a redobrar a atenção, pois o anagrama é um jogo que compreende uma rede em potência, uma série em repouso. Pode-se desdobrar a palavra inicial em outras. § O anagrama proposto não é resolvido, não é desdobrado pelo narrador. Continua em sua promessa de série não desenvolvida. Trata-se de um nome próprio, de um nome que representa a origem, o começo de uma trajetória/história que encontra seu fim na mesa, no escritório desse estranho narrador (SILVAb, 2011, p. 2-3).

Tanto pelo jogo proposto pela presença do anagrama, bem como através da figura do relógio, o leitor entra no ritmo das demarcações temporais que o narrador faz em seu relato – como, por exemplo, nas sentenças: “Ele disse que a música que [o relógio, quando aberta sua tampa] tocava era a mesma que hoje toca nos caminhões que entregam gás” (CDR, p. 9) e “Não consegui me conter e conferi, quinze para uma, no paraguaio algemado a meu pulso” (CDR, p. 10); nas quais percebemos, além da descrição subjacente do tempo em vive – quando os caminhões que entregam gás na cidade tocavam uma melodia de caixinha-de-música e quando era comum se ter um relógio de pulso “do Paraguai” (subentendese: relógio falsificado) –, a expressão da hora do dia em que a ação se passa, “quinze para uma”.

Uma lembrança do que o vendedor do relógio disse, algo aparentemente sem importância, parece ser uma semente para o funcionamento paranoico do narrador, uma profecia auto-cumpridora que não lhe prognosticava outro fim que não fosse trágico:

Ele falou que eu não estava entendendo a oportunidade que se abria para mim. Ele falou que a sorte abre as suas portas para o mundo, pelo menos uma vez na vida, mas que se esta oportunidade é desperdiçada, a sorte cerra suas portas. § Ele saiu, batendo a porta com toda força (CDR, p. 10).

Deparamo-nos aqui com a superstição e a sabedoria do senso comum que são

abundantemente utilizados pelo protagonista, tanto para reforçar como para justificar sua atitude cínica diante do mundo.

2.2. A bunda ou o graal do João Ninguém

*Seu nome era a mistura de pelo menos outros três
Seu pai, sua mãe e algum astro da TV.*

Lourenço Mutarelli

A lembrança/reflexão acima é encerrada por um ícone que lembra um ralo (esse ícone, parece representar o odor proveniente do ralo e nos dá a entender que o cheiro é como se fosse uma espécie de 'vinheta olfativa' que encerra uma cena e inicia outra) e em seguida, 'a bunda' faz sua primeira aparição.

Provavelmente, em seu intervalo para o almoço, o protagonista foi à lanchonete e notou a lentidão, inexpressividade e quase melancolia da garçonete dona de sua musa: a bunda. Enquanto devorava o lanche e o *Tablóide Americano*, de James Ellroy, se deu conta de que “contemplava uma bunda enorme. § Farta. Quase disforme” (CDR, p. 10) e logo pensou que “no fundo ela era boa” (CDR, p. 10), um pensamento ambíguo que não deixa claro quem “no fundo” era “boa”: se a moça ou sua bunda.

Após ter o interesse despertado por essa “bondade”, o personagem entabulou uma breve conversa com a garçonete, perguntou seu nome, a quanto tempo ela trabalhava no lugar e mostrou-lhe a capa do seu Ellroy ao ser questionado sobre o que lia. Ela disse que ele parecia “com cara da propaganda do comercial da TV⁶” (CDR, p. 10) e se agachou para pegar a comanda que havia caído.

Nesse instante, o narrador confessou “Pensei que poderia passar uma semana só olhando para o seu rabo” (CDR, p. 10), explicitando o valor de contemplação que este (o “rabo” da garçonete) adquirira para ele. No fim da cena, numa tentativa de ser galante, o herói perguntou novamente o nome da moça (para ele impronunciável, por ser a mistura de, pelo menos, outros três como vimos na epígrafe acima) e lhe deu uma bala de framboesa que havia recebido como troco. Com as vontades frustradas de pedir que ela “virasse mais uma vez” e de “querer parar de fumar” (CDR, p. 11) ele seguiu de volta para o trabalho.

Falando sobre o tocar e o olhar como ações essenciais à preparação para o “alvo sexual normal”, que seria o coito propriamente dito, no primeiro dos *Três*

6 Como vimos na citação do início do tópico 2.1, Valêncio Xavier afirma que esse “cara da propaganda do comercial da TV” é o ex-garoto propaganda da esponja de aço *Bom Bril*, muito popular no Brasil entre os anos 1980 e 1990. Lourenço Mutarelli faz essa “brincadeira” na caracterização do personagem, satirizando sua experiência pessoal, pois muitas pessoas o acham parecido com o ator Carlos Moreno, segundo relata em várias entrevistas.

ensaios sobre a teoria da sexualidade, Freud afirma:

A impressão visual continua a ser o caminho mais freqüente pelo qual se desperta a excitação libidinosa, e é com a transitabilidade desse caminho - se é que esse tipo de consideração teleológica é permissível - que conta a seleção natural ao fazer com que o objeto sexual se desenvolva em termos de beleza. A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada ("sublimada") para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo. A demora nesse alvo sexual intermediário do olhar carregado de sexo surge, em certa medida, na maioria das pessoas normais, e de fato lhes dá a possibilidade de orientarem uma parcela de sua libido para alvos artísticos mais elevados. Por outro lado, o prazer de ver [escopofilia] transforma-se em perversão (a) quando se restringe exclusivamente à genitália, (b) quando se liga à superação do asco (o *voyeur* - espectador das funções excretórias), ou (c) quando suplanta o alvo sexual normal, em vez de ser preparatório a ele (FREUD, 1996, p. 80).

Isto posto, observamos que o protagonista elege a bunda da garçonne, patologicamente, como objeto fetiche, uma vez que é capaz de satisfazer-se apenas olhando-a. Sua escopofilia suplanta o alvo sexual normal: a garçonne não é desejada como mulher, como um todo, somente seus glúteos são recortados como objeto da busca do herói, como seu 'graal', seu Rosebud ("botão de rosa", em inglês. Expressão utilizada pelo protagonista do filme *Citizen Kane* para referir-se ao clitóris de sua amada). Diferentemente dos heróis clássicos, para quem o graal é sempre um objeto místico, imbuído de uma aura sagrada, o graal do narrador d'O *cheiro do ralo* é um objeto ligado exclusivamente ao profano, aos "baixios do corpo", como diria Bakhtin (2008), vez que a bunda circunda/protege o canal excretório mais sórdido do organismo humano: o ânus.

Depois de mais um ícone do ralo, outro homem se apresentou na sala do comerciante. Este queria vender um faqueiro que, como todos os produtos que chegam a este comércio, "tem muitas histórias" (CDR, p. 11). Sem demora na negociação o faqueiro foi comprado, o homem pegou o dinheiro, foi e voltou, acariciou o faqueiro com "olhos embotados" e "Falou que a vida era dura" (CDR, p. 12) ao sair.

Esse 'dito popular' continua a ser repetido pelo narrador ao longo da história, acompanhado, ainda, de outras continuações, a exemplo de quando um homem chegou à loja e ofereceu uma flauta soprando algumas notas, diante do que o

protagonista não se aguentou e riu “sem poder se conter”, riu “por tudo e de todos”, o que fez a flauta calar. Então, ele deu seu preço e o flautista foi quem riu, ao que o herói respondeu que “A vida é dura” (CDR, p. 13); ou quando outro homem, com muito sacrifício, trouxe um pesado gramofone para vender e, não havendo interesse por parte do comerciante, este o dispensou dizendo “A vida é dura” e recebeu em paga um “Duro é o caralho” (CDR, p. 15); ou ainda quando, ao desligar o telefone ao qual falava com sua ex-noiva, o protagonista resmunga “A vida é dura. E vá se foder” (CDR, p. 17).

No uso constante dessa máxima por parte do narrador, podemos perceber que a profecia auto-cumpridora de que “a vida é dura” serve tanto para justificar a atitude cínica do herói diante do mundo, como prova que ele acredita conhecer esse mundo e seu funcionamento perverso e, portanto, joga de acordo com as regras deste, sendo também “duro” para se auto-preservar. Observamos também que, mais do que comprar objetos, o proprietário do estabelecimento parece gostar de comprar a dignidade, de humilhar quem chega à sua sala com alguma “oferta” (referência direta ao título desse primeiro capítulo).

Depois do homem do faqueiro, o narrador demonstra o seu nível de distração, “De repente eu olhava um sapato. Era o meu.” (CDR, p. 12), quando apareceu outro, vendendo uma porcelana chinesa. Deduzindo a falta de interesse, se foi e o capítulo terminou com mais um cigarro sendo aceso.

Um ícone depois, é dado ao leitor conhecer a noiva do protagonista, na casa dela, como veremos no fim desse trecho. Este parece ser um dos momentos mais tensos da narrativa:

Quando percebi, ela perguntava o que eu achava daquilo. Eu falei que era assim mesmo. Então você acha certo um pai de família fazer uma coisa dessas? O quê? Gastar tudo no jogo. Claro que não. § Ela perguntou se eu não ia comer a salada. Disse que estava sem fome. Ela falou que já estava na gráfica. Os convites. Ela falou que me amava. Ela falou que ao meu lado seria feliz. § Eu falei que só os ingênuos acreditavam em felicidade. § Ela cobriu o rosto tentando chorar. Estúpido! Insensível! § É isso que você é. Insensível. § Levantou-se da mesa. Enchi minha taça de vinho. § Desculpa. Ela falou. § Desculpar o quê? É que eu fiquei nervosa. Não quero estragar essa noite. É que, às vezes, você finge ser tão insensível. Falta só um mês. § Falei que eu não queria casar. § Ela fez uma cara engraçada. Ela bateu na minha cara. § Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer. § Você está louco? § Claro que não. E a prova disso é que eu vou acabar com essa merda toda. § Você falou que o nosso relacionamento é uma merda. § Ela bateu na minha cara de

novos. § Levantei. § Ela me empurrou tão forte que voltei a sentar. § Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém. § Ela de joelhos no chão chorava de uma forma engraçada. § Eu ri. Sai daqui! Você é louco! Agora sou eu quem não quer casar com um louco. Ter *uns filhos tudo loucos*. Sai! E não apareça nunca mais! Seu louco. § Foi o que ouvi ao fechar a porta (CDR, p.12; grifos do autor).

Essa cena, segundo nosso pressuposto dos momentos de formação do herói, é bastante ilustrativa, pois, nela, já podemos vislumbrar o temperamento do personagem em uma situação que, para qualquer pessoa comum, seria extrema: uma situação de rompimento. Recusando o casamento, o protagonista d'*O cheiro do ralo* abstém-se de dar um passo determinante de sua jornada e sua estagnação vai se fazendo notar à medida que o leitor avança no enredo.

Como vínhamos sinalizando desde a introdução deste trabalho, mesmo sem a utilização de nenhum recurso gráfico tradicional na redação de diálogos (travessões, aspas ou as rubricas da linguagem dramática) para que o leitor saiba *quem* está falando *o quê* e *a quem* (se, mentalmente, de si para si ou em voz alta para seu interlocutor), Mutarelli mantém o ritmo da narrativa utilizando uma linguagem condensada, frases e parágrafos curtos, automaticamente encadeados, que parecem retratar a própria forma de pensar do narrador e, implicitamente, do escritor.

Essa tese se confirma no próprio romance, “Paul Auster me deixa confuso. Ele escreve no ritmo que penso. Vertiginoso.” (CDR, p. 13), pois, que adjetivo descreveria melhor essa característica do texto mutarelliano do que 'vertiginoso'? Notamos, então, que essa característica da escrita de Paul Auster, incorporada pelo próprio Mutarelli, aparece como análoga ao modo de pensar e, por consequência, de se expressar do narrador. Isso se mostra como uma das várias manifestações de intertextualidade e metalinguagem presentes na obra.

Voltando ao *corpus*, após o rompimento, o protagonista olha através da janela de seu estabelecimento comercial: “Olhava a pombinha branca. Mais cinza que branca. Nos pés faltava mais dedo do que tinha. As pipas? Aqui no centro acho difícil... Na hora da cagada ela alçou voo. A merdinha, mais branca que ela, estalou numa careca alheia” (CDR, p. 13). Nesse trecho, imediatamente posterior ao fim do relacionamento amoroso, podemos ver certa analogia entre o voo da pombinha e a partida da ex-noiva, que também “mais cinza que branca”, não mais casará de branco, na igreja, mesmo que os convites já estejam na gráfica. É como se o

narrador esperasse que, como a pombinha que “cagou numa careca alheia” (vale lembrar que o narrador-protagonista é careca, como dissemos na nota de rodapé número 6), sua ex vá “cagar” a vida de outro.

Não sabemos se coincidentemente ou intencionalmente, a partir daqui, os verbos que, à exceção dos diálogos, eram no passado, passam a ser todos no presente do indicativo, reforçando a ideia que permanência ou estagnação comentada acima. É então que podemos falar do ‘tempo imediato’ da narrativa mutarelliana, apresentado no fim do capítulo anterior desta pesquisa, segundo o qual tudo acontece *aqui* e *agora*, uma vez que os verbos e ações são, praticamente, todos no presente.

A história segue com o episódio do flautista que descrevemos no segundo parágrafo desse tópico e, outro ralinho depois, a ex-noiva chega à loja chorando. Ela pede perdão, diz que o ama e que não o perderá tão fácil assim, abraçando-o; enquanto ele, “imóvel” (CDR 2, p. 13), diz que ela não tem nada a lhe oferecer. Talvez seja esse o momento mais representativo do título do primeiro capítulo da obra. Surge, então, uma frase que pinta o personagem principal em vivas cores: “Eu nunca gostei dela. § Eu nunca gostei de ninguém” (CDR, p. 13). O fato de ele jamais ter gostado de alguém manifesta-se claramente em seu anseio pela humilhação do outro, como pudemos constatar desde as primeira páginas.

Mais um ícone depois e o comerciante lê o seu *Da mão para a boca*, de Paul Auster, no balcão da lanchonete quando “a bunda” (como somos induzidos a denominar a garçonete) entrega o lanche. Ela dá meia volta para pegar o refrigerante e ele pensa “Eu poderia ficar uma semana só olhando ela se virar” (CDR, p. 13). Ao entregar o refrigerante, ela admira-se por já o ver com outro livro e diz que gosta de ler, mas só a “Revista dos Astros. Astros da TV” (CDR, p. 13). Mais uma vez, ele está “sem fome”, um comportamento que se torna comum para uma pessoa que se alimenta tão mal e, mais do que isso, diz da recusa que ele, talvez inconscientemente, faz às ‘ofertas’ femininas (vale lembrar que antes do rompimento, ao jantar com a então noiva ele também afirma estar sem fome).

Nesse sentido, observamos tanto uma problemática no atravessamento do que Freud chama de fase oral do desenvolvimento psicosssexual infantil: ao invés de “comer” tanto os alimentos (literalmente) como as mulheres (figurativamente), ele fuma muito; ao invés de sua boca gozar expressando palavras positivas, ele usa sua língua ferina para machucar, diminuir, nulificar os outros. Esse é um tipo de

deslocamento libidinal muito comum nos relatos de pacientes de psicoterapia, principalmente nos toxicômanos (tabagistas, alcoólatras e usuários de outras drogas lícitas ou não) e em quem sofre de transtornos alimentares (bulimia, anorexia, glotonaria causada por ansiedade etc.), o que, muitas vezes, revela certo *superávit* da pulsão de morte em detrimento da pulsão de vida. É como se, inconscientemente, esse 'suicídio paulatino' fosse uma tentativa de estancar a pulsão que nasce do corpo e exige ser extravasada; uma tentativa de eliminar toda a tensão inerente à circulação de libido entre corpo e mente (MELO, 2011, p. 34).

No fim da cena é o comerciante diz seu nome à garçonete (mas, o leitor não tem acesso a esse nome), ela o “repete em voz alta”, ao que ele supõe que ela “deve ler mexendo a boca [...] deve mexer a boca até quando vê as fotos dos astros [...] evocando seus nomes. Roberto Carlos” (CDR, p. 14), apontando a necedade, o teor idiota da parcamente alfabetizada bunda.

2.3. “Eu não gosto de ninguém”, diz o personagem que não se identifica

*Depois do alívio, o que vem?
O vazio.*

Lourenço Mutarelli

Depois de outro ícone, o protagonista, quando se dá conta, olha para uma jarra de suco na geladeira de sua casa, liga a TV e em seguida tudo é associação. Talvez um dos traços que também seja digno de nota na escrita mutarelliana é o uso da associação de ideias, provavelmente herdado da experiência do autor como analisante, pois, segundo afirma em entrevista à revista *Ide* ele fez “dez anos de psicanálise freudiana” (MUTARELLI, 2008, p. 170). Um trecho da cena deixa mais clara essa associação que funda todo um espaço narrativo:

Imagino uma série de coisas. Misturadas ao que a TV diz. § No 80 são três se pegando, naquela velha coreografia de filme pornô. § No *Discovery* um monstrengo assustado. § A série americana já vem com risadas. § No Cartoon um desenho que vi quando era criança. No teto uma lâmpada desatarraxada. § No sofá uma roupa de ontem. § Na estante ainda tem livro pra ler. § O jornal repete o atentado de um mundo que eu mesmo fiz (CDR, p. 14).

O vazio do espaço virtual da TV, onde tudo e nada acontecem ao mesmo tempo – enquanto é grande a variedade de estilos de entretenimento (pornografia,

documentários, desenhos uma série que “já vem com risadas”), ela não tem nenhum apelo que realmente o entretenha – reflete o *vazio* do apartamento do herói e, mais ainda, o que há dentro dele mesmo.

Observamos aqui uma semelhança, mas ao mesmo tempo, uma divergência de como Lucács definiu o herói trágico, como “homem vivo em meio a uma massa circundante presa simplesmente à vida” (LUCÁKS, 2000, p. 41): semelhante do ponto de vista do herói, que certamente se vê assim, mas, se o contemplarmos dentro da dinâmica da obra, veremos que também ele é um pedaço dormente dessa “massa simplesmente presa à vida”. Essa espécie de *vazio* é mais uma das características que apontam que “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (LUCÁKS, 2000, p. 41) da modernidade.

A solidão, que o crítico húngaro chamou de “essência do drama moderno”, na linguagem dramática é dialógica, vez que o herói, por solitário que seja, está em contato, em patamar de diálogo com outros personagens. Porém, na linguagem romanesca do “homem só” (LUKÁCS, 2000. p. 42-43) esse diálogo é impossível – o herói d’*O cheiro do ralo* fala com os outros, compra seu lanche, seu cigarro, suas bugigangas, negocia com seus clientes; fala com o encanador, com a bunda, com a ex-noiva, com as sucessivas secretárias, mas não dialoga efetivamente com ninguém que não seja ele mesmo (o que podemos ver no próprio corpo do texto). Dito de outra forma, ele só se comunica com os outros para fins práticos, para obter alguma vantagem (seja econômica ou o prazer de humilhar o outro), não se disponibiliza a realmente ouvir o outro enquanto sujeito, em par de equidade, mas, sim, como objeto, como ser inferior que está ali para seu serviço.

Isso também fica claro na cena seguinte, quando um homem chega a fim de vender um canário empalhado numa gaiola e, terminada a transação, o narrador diz “Tenta me dar a mão, como quem fecha um grande negócio. § Eu finjo não ver sua mão” (CDR, p.14-15). Para ele é mais prazeroso deixar o cliente constrangido do que se dispor a apertar sua mão.

A esse respeito, Fabiano Silva chama atenção para a soberania do princípio do prazer inconsciente sobre a lógica da realidade, nas falas e atitudes do narrador:

[...] a dessimetria [das relações entre ele e os outros] que brota das falas do narrador mais parece alertar para a previsível eclosão do desejo na ordem da razão, submetendo a uma lógica outra, a uma lógica do inconsciente, na qual a fala deixa de servir ao estreitamento entre o “eu” que se expõe e a *alteridade* figurada na presença *sempre*

reduzida do outro. § É de tal inferno que nos fala a narrativa. De um inferno que captura a alteridade, silenciando-a (SILVAb, 2011, p. 3; grifo nosso).

Nesse sentido, percebemos que, embora conscientemente o personagem se considere muito racional, inconscientemente, sua suposta razão indubitável é a maior vítima do alto conceito que ele tem de si mesmo, pois, para ficar satisfeito dentro da “lógica do inconsciente” que o rege, ele tem a necessidade visceral de reduzir, de menosprezar o outro.

Seguindo esse raciocínio, ocorreu-nos uma pertinente colocação de Theodor W. Adorno, em seu texto *Posição do narrador no romance contemporâneo*, sobre essa peculiaridade narrativa do gênero romanesco:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, exigem ser chamados pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2003, p. 57).

Ou seja, observamos que nesse romance, especificamente, não tendo segurança nem integridade egoica para se colocar em par de igualdade com a alteridade, o narrador-protagonista precisa diminuí-la, nulificá-la. Mais à frente, nos aprofundaremos nessa peculiaridade do suposto herói, investigando sua relação com a perversão freudiana e com o próprio contexto moderno.

2.4. A noia: um problema social

Em seguida, entra em cena outra personagem que se tornará recorrente ao longo da história: uma mulher que, trêmula e sem olhar nos olhos, oferece ao comerciante um porta-joias com itens de ouro. Ele pergunta a procedência, “só para poder regatear” e ela afirma ser herança; ele dá um lance baixo e “Ela aceita de pronto” (CDR, p. 15).

Apenas pela brevíssima descrição dessa negociação e o marcante tremor da mulher, entendemos que se trata de uma usuária de drogas, que vende as joias de sua mãe ou de sua avó ou de sua tia etc. para obter dinheiro para mais alguns momentos de entorpecimento, de fuga da realidade. Nesse sentido, a obra enseja uma discussão importantíssima acerca de um problema social que se avoluma, no Brasil, desde a década de 1980: o crescente número de usuários de drogas, mais

especificamente, de craque, conhecidos na *parole* do povão como “os noias”. A mesma cena segue-se com o episódio do vendedor do gramofone, referido acima.

Em mais uma ida à lanchonete, mesmo “sem fome e com nojo” do lugar, o protagonista senta no seu banco estratégico para visualizar melhor a bunda e deixa escapar: “Se a comida daqui fosse boa, o paraíso seria aqui” (CDR, p. 16). Tentando se explicar para a risonha bunda, diz gostar dali por sempre conseguir o mesmo lugar no balcão, ao que ela responde: “É que a hora que o Sr. vem a piãozada já foi embora” (CDR, p. 16). Ele pensa, “Ela deve ser a rainha de todos eles. § Deve inspirar seus sonhos. § Infelizmente, não os meus. § Eu nunca sonho” (CDR, p. 16), mais uma vez vendo a si mesmo em outro nível, como se fosse superior à 'piãozada' e seus sonhos ordinários. O fato de ele nunca sonhar, como veremos mais à frente, na obra, parece ter ligação direta não apenas com a ausência de desejo amoroso em relação à garçonete, mas com sua própria 'indiferença' pelo mundo.

Em seguida, já na loja, um homem entra para vender um violino, não fica satisfeito com o lance dado e, de saída, tem com o narrador um dos diálogos mais emblemáticos da obra sobre o odor que vem do ralo:

Ele pega o violino e sai. § Mas antes de fechar a porta, solta: § Aqui cheira a merda. § É o ralo. § Não. Não é não. § Claro que é. O cheiro vem do ralo. § Ele entra e fecha a porta. § O cheiro vem de você. § Olha lá. Levanto e caminho até o banheirinho. § Olha lá, o cheiro vem do ralinho. § Ele ri coçando a barba. § Quem usa esse banheiro? § Eu. § Quem mais? § Só eu (CDR, p. 16-17).

O odor oriundo do ralo parece figurar, então, como uma denúncia da podridão de caráter, do sarcasmo, do materialismo e do egoísmo do protagonista. É como se o odor fosse o peso de sua consciência, a culpa – que sua personalidade aparentemente perversa não reconhece: “Eu sei o que Freud falou sobre o medo. Sei que falou dos fantasmas. Os *fantasmas são a culpa* e eu desconheço esse sentimento” (CDR, p. 29; grifo nosso) – por tratar a todos os seus semelhantes com desprezo e, sempre que possível, comprar sua dignidade mais do que os objetos usados.

Talvez, justamente por isso, ele tenha tanta vergonha que os outros pensem que o cheiro vem dele, como já vimos na primeira cena do livro: “Acho que fiquei com vergonha que ele pensasse que o cheiro vinha de mim” (CDR, p. 9); ou quando, após uma briga ao telefone com a ex-noiva, afirma “Eu não me importo com ninguém. § Só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu” (CDR, p.

17); ou ainda, quando, ao comprar a “Revista dos Astros” para levar para a bunda, assevera “Juro que não é pra mim” (CDR, p. 22). Percebemos nessas falas uma dissonância entre o que ele diz e como, de fato, se comporta: enquanto, no discurso repete exaustivamente não se importar nem gostar de ninguém, ao mesmo tempo, tem uma necessidade visceral de aceitação, de que não façam um mau juízo dele, de que não pensem que o odor de fossa vem dele, nem que ele lê a estúpida Revista dos Astros.

Após a cena do homem do violino, o comerciante já está em casa. Mais duas frases atestam sua distração, a desorientação decorrente do automatismo da vida que leva: “Quando percebo estou olhando uma jarra. Vazia. [...] Só me dou conta quando a água cai sobre a minha cabeça” (CDR, p. 17). Essa distração, a desorientação que é referida quase que o tempo todo na obra, chama a atenção por ser um fenômeno que acontece na vida real e cada vez mais (leiam-se as estatísticas de pessoas com déficit de atenção...). Isso pode ser um efeito da experiência no mundo contemporâneo, que o escritor inglês Alan Moore cunhou muito acertadamente “muito alterado” (MOORE, 2010, p. 43), no qual a quantidade de estímulos circundantes é tanta que, para nos preservar, nossa percepção seleciona alguns, não necessariamente mais importantes, e ignora outros.

Seguindo na leitura encontramos ainda outra dissonância, como a mencionada alguns parágrafos atrás: “A comida da lanchonete cai mal. Mole. Malcheirosa. § Pior do que o ralo. § *É o meu cheiro e não preciso explicar nada a ninguém.* § Não aqui. § Não em minha casa. § Deveria ter cagado antes do banho” (CDR, p. 17; grifo nosso). Aqui, como está em sua própria casa, o protagonista não precisa explicar nada a ninguém, embora, pensando assim, ele já esteja, indiretamente, explicando-se, justificando-se a um outro invisível que parece habitar sua pessoa.

A seguir a ex-noiva telefona e ameaça falar com a mãe dele, ao que recebe em resposta “Aproveita e manda lembranças. Eu não gosto de ligar pra ela. Eu não gosto dela. Eu não gosto de você. Eu não gosto de ninguém” (CDR, p. 17), colocações que são capazes de chocar qualquer pessoa comum, uma vez que a figura da mãe é tida no imaginário ocidental como sagrada; é a ela que devemos a vida e portanto, gratidão de amor incondicionais. Mas, o herói mutarelliano não se encaixa na convencionalidade desse imaginário, o seu é outro, autorreferencial e, como já vimos, deveras escatológico.

No dia seguinte, um sábado, o protagonista faz diversas referências a produtos culturais de seu contexto: pensa na bunda como seu “Rosebud” (Welles); conclui o Auster e abre um Ferréz; come algo descongelado e sem sabor, diretamente do microondas; na TV, “O vai e vem em close-up lembra uma engrenagem” (CDR, p. 18); e, depois do sono sem sonhos no sofá da sala, acorda num domingo em que come um pão de forma sem manteiga, enquanto, no rádio, Chico Buarque entoa a sua *Construção*. Apesar de o Chico cantar como ele pensa, prefere colocar o CD do “Philip Glass, *Music in twelve parts*”, que para ele “é um organismo”. Depois de sua apreciação crítica do álbum e da obra de arte, emenda uma velha parlenda “Hoje é domingo, pé de cachimbo; cachimbo é de barro, bate no jarro; jarro é de ouro bate no touro; touro é valente bate na gente; *a gente é fraco cai no buraco; buraco é fundo, acabou-se o mundo*”⁷ (CDR, p. 19; grifo nosso), no qual vemos uma ligação direta entre o buraco e o ralo, além do trecho em itálico prenunciar o destino do narrador: seu “mundo” acaba-se devido a um “buraco”, ele morre baleado pela “noia”, que via em seu rosto um buraco pelo fato de ele mentir muito.

A seguir, entre dois ícones do ralo, outra cantiga popular é adaptada para a sua realidade “Se essa bunda se essa bunda fosse minha⁸” (CDR, p. 19), e depois, já na loja de penhores, um homem tenta, sem sucesso, vender cédulas antigas.

Segue-se uma cena tensa em que a ex-noiva entra na loja com uma faca, jurando matá-lo. Ao pedido de calma ela o abraça chorando, beija sua “boca amarga” enquanto ele aperta a “bundinha apertada” dela. O humilhante ato só piora:

Ela diz, me possui. Eu te amo querido. Mesmo que você não me ame, mesmo que haja uma vadia entre nós, vamos nos casar. Eu aceito. Eu aceito tudo. Eu deixo você vir por trás. Forço minha cara na sua bunda. Como se quisesse entrar. § Eu falei que te faria rastejar. Rasteje. § Ela levanta a saia e puxa de lado a calcinha. Afasta os lábios e mostra a grutinha. § É isso que você quer? É pra isso que você dá valor? § Meu pau dói de tão duro. § Ela começa a chorar. Mas não fecha a grutinha. Nem para de me convidar. Vem! Se é isso o que quer, vem, come. Esfrego minha cara e me melo. Quanto mais eu quero mais forte ela chora. E mesmo antes de tirá-lo pra fora, o gozo

7 Aqui no Nordeste a parlenda apresenta algumas pequenas variações: “Hoje é domingo, pé de cachimbo; cachimbo é de ouro, bate no touro; o touro é valente, bate na gente; a gente é fraco, cai no buraco; o buraco é fundo acabou-se o mundo”.

8 O protagonista parodia a cantiga infantil “Se essa rua, se essa rua fosse minha / Eu mandava, eu mandava ladrilhar / com pedrinhas, com pedrinhas de brilhantes / Para o meu, para o meu amor passar // Se eu roubei, se eu roubei teu coração / Tu roubaste, tu roubaste o meu também / Se eu roubei, se eu roubei teu coração / É porque, é porque te quero bem”.

não posso conter. § *Aí então já não sinto mais nada.* § *Nada tem para me dar.* § Ela chora e bate na minha cara. § Depois chora baixinho, fazendo aquela *cara engraçada* (CDR, p.19-20; grifo nosso).

Após a cena (nada) amorosa, o trecho grifado dá mostras do uso objetual que ele faz da ex-noiva. Além da própria frieza do protagonista mesmo em um momento que, normalmente, seria considerado “quente”, como é o de uma relação sexual, sua referência, mais uma vez, à “cara engraçada” atesta que para ele é divertido ver a tristeza na cara dos outros. Um homem entra, em seguida, mas o herói alega estar na hora do almoço e diz que a mocinha (sua secretária) é quem vai chorar, pois terá que arrumar outro emprego. Vai à lanchonete, mas esquece o livro, e se depara com uma saia estufada escondendo o “único dom” da garçonete, sua bunda. Conclui que aquele não é seu dia.

De volta à loja, dispensa outro cliente sem nem ver o que trazia e põe-se a achar que se sente cansado como nunca. Provavelmente com raiva do mau cheiro, diz “Me sinto cansado. Cansado como nunca me senti. Esse cheiro *não é meu*” (CDR, p. 20; grifo nosso), logo o cheiro que três páginas atrás era dele e ninguém tinha nada a ver com isso.

2.5. O vulto: “Uma sombra. Uma ilusão. O passado”

Novamente em casa, a TV reaparece com “As mesmas coisas diferentes de sempre” (CDR, p. 21) e o narrador, observando alguns detalhes de sua sala, percebe, com a visão periférica, um vulto a se mover. Mesmo tendo-se virando rapidamente, por pensar haver alguém atrás dele, o vulto some. “Algo da natureza dos vultos. Uma sombra. Uma ilusão. O passado” (CDR, p. 21), justifica tentando se tranquilizar. Nesse momento, soa pertinente investigar mais a fundo o que esse vulto pode figurar.

Com efeito, do ponto de vista da personalidade do herói, essa “sombra”, como ele mesmo a chamou, tange os contornos definidos pelo fundador da Psicologia Analítica, Carl Gustav Jung, que a entende enquanto um arquétipo do inconsciente coletivo que existe *a priori*, antes do próprio inconsciente e da consciência individuais (JUNG, 1990, p. 6). Ao lado do *animus* e da *anima*, a *sombra* é um dos arquétipos que se caracteriza mais nitidamente, carregando todos os “traços obscuros e inferioridades do indivíduo” (JUNG, 1990, p. 6), influenciando e/ou

perturbando frequente e intensamente o *eu*. O episódio acima descrito é um exemplo nítido da atuação da sombra do herói perturbando o seu *eu*.

Para Jung, “a sombra constitui um problema de ordem moral que desafia a personalidade do eu como um todo, pois ninguém é capaz de tomar consciência dessa realidade sem despender energias morais” (JUNG, 1990, p. 6). Veremos, a partir daqui, que, o protagonista nunca antes gastou tantas energias, não só morais, mas, sobretudo, egoicas, como fará ao longo desta história (talvez, por isso o cansaço do qual se queixa na página anterior), enfrentando, ou melhor, se dobrando à sombra de suas próprias inseguranças e vicissitudes, ao vulto da culpa, ao fantasma do passado e à ilusão de uma superioridade que ele vai descobrir não ter.

Coincidentemente ou não, em seguida, o telefone toca (ou poderíamos dizer o passado chama): era a mãe de sua ex-noiva, dizendo que sua filha havia ingerido duas caixas de Lorax⁹, tentando se matar por causa dele; que estava internada, que fizeram lavagem e tudo que o narrador consegue pensar é em “baldes repletos de merda e amarelos de Lorax” (CDR, p. 21). Disse também que ele não era homem para a sua filha, que nunca mais a procurasse, que “Isso não fica[ria] assim” e chamou-o de “filho da puta” (CDR, p. 21). Na TV, é o Jonny Bravo que apanha na cara, o narrador tira o Valêncio Xavier da estante¹⁰ e faz uma rima “Deito na cama que eu mesmo fiz.”¹¹ § As pessoas morriam de gripe. § No mundo que eu mesmo quis” (CDR, p. 21).

No outro dia, já no trabalho, o protagonista compra um revólver de um homem que diz que ele está amarelo. “Amarelo é teu cu, infeliz” (CDR, p. 21), pensa, e a nova secretária avisa que alguém quer falar com ele ao telefone: “Você não merece minha filha. Com os convites na gráfica. Ela diz” (CDR, p. 21). Ele acha que “As gráficas deveriam prestar-se aos livros [...] e as revistas dos astros” (CDR, p. 22) e, ao mesmo tempo, a pombinha branca bate em cheio no vidro da janela e morre. O protagonista, sarcástico cantarola “Pombinha branca que está fazendo? Lavando roupa pro casamento” e afirma que “Hoje é o careca quem ri” (CDR, p. 22).

Confirmando a sorte do careca e, talvez, como recompensa cósmica pela gentileza que ele fez de levar a revista dos astros para a bunda, “Hoje, mais do que

9 Psicotrópico muito forte vendido apenas sob prescrição médica.

10 *O Mez da Gripe*, de Valêncio Xavier.

11 Fazer a própria cama, segundo o ditado popular, é pagar por ou sofrer as consequências de seus próprios atos, o que complementa outro rifão enunciado quatro linhas antes “Tempestade colhe quem vento plantou” (CDR, p. 21). No entanto, não fica claro para o leitor se quem colhe as consequências de seus erros é a ex-noiva suicida ou o próprio narrador.

nunca, a calça modela com precisão de detalhes. § Até de frente posso ver sua racha” (CDR, p. 22). E depois de um brevíssimo diálogo sobre o livro do dia, *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier, ele devaneia “Eu queria envelhecer ao lado desse teu cu. Eu queria poder dizer isso” (CDR, p. 22).

Na cena seguinte, um homem, com muito pesar, lhe vende uma peça decorativa de bronze e, ao receber o dinheiro, “sorri chorando. Sol e chuva, casamento de viúva” (CDR, p. 22), o protagonista pensa. Depois, novamente em casa, a TV volta a lhe fazer companhia: “Antes via o lixo de graça. Hoje pago pra ver. § No 80 uma garota de bunda precisa, leva simultaneamente, na frente e atrás. Mas no close tudo vira engrenagem. § Eles fodem no ritmo que penso” (CDR, p. 23).

De novo na loja, um homem quer lhe vender uma primeira edição de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, que ele finge não conhecer para regatear. Dá um lance baixo, que depois da negociação é quadruplicado. O homem, provavelmente, triste por se desfazer de sua “fortuna”, porém, aliviado e emocionado por conseguir o dinheiro, põe a mão sobre o peito e pede para sentar. A mocinha traz um copo d'água, e ele confessa “Se o senhor soubesse como eu preciso desse dinheiro. Tenho um filho doente” (CDR, p. 23) e a cena termina com mais um “A vida é dura” (CDR, p. 23).

No almoço seguinte, a bunda, “toda sorriso”, já pediu o x-vinagrete e, ao entregá-lo, “se vira para pegar a coca”, nesse instante tudo o que o narrador queria era “ter o poder do zoom, do quadro a quadro e da pausa. Voltar, congelar e rever. § Gravar, duplicar, ter. Possuir. Ejetar e voltar a meter” (CDR, p. 23). Atentemos para o duplo sentido dos jargões do cinema, ou melhor, das ações oferecidas pelo aparelho de videocassete, hoje obsoleto, que ele usa para se referir ao tipo de relação, de contato, de manipulação que gostaria de fazer com a bunda. Sua obsessão parece ser exclusivamente visual, escópica, fato que investigamos mais a fundo no capítulo seguinte. Na saída ele lhe dá uma bala de framboesa, ao que ela sorri e diz que leu no horóscopo da revista dos astros que seria feliz, qual Macabéa ao sair da casa da cartomante n'*A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

No episódio seguinte, o protagonista, trancado no banheiro, “devolve” o x-vinagrete que “Cai mal. Mole. Esguicha” (CDR, p. 24). A seguir um homem que intenta vender “umas bolachas do Gardel” entra na sala e a primeira coisa que diz é “Nossa, você está amarelo! § Eu me sinto amarelo [pensa o herói]. § Que cheiro horrível tem aqui!” (CDR, p. 24). A pesquisadora Daniela Birk, em seu artigo *Da*

palavra à imagem: uma pequena análise sobre a adaptação fílmica do romance O cheiro do ralo, faz uma pertinente colocação sobre a figuração da cor amarela no romance e no filme, afirmando que ela está “associada à 'aproximação da morte'. Ela é 'a anunciadora do declínio' [CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p.40; grifo nosso]” (BIRK, 2010, p. 76).

Fazendo o papel de um dos arautos desse declínio, o homem dos discos de Gardel, assim como o do violino, é um dos que, uma vez que se sente humilhado pelo protagonista, lhe diz verdades pungentes:

Coisa fina. Diz ele. § Tá, põe aí. Tiro as notas. § Isso é muito pouco! § Então pega e leva de volta. § Não. Não pode ser assim. Isso é jóia rara. É só o senhor dobrar o valor. Não dobro. § Não dobro, e se quiser, agora dou só a metade do preço que acabei de fazer. § Mas isso não está certo Doutor. § Eu sei o que é certo e o que não é certo. § Isso, fui eu que inventei. § *Êta!* Inventou o que? § A certeza. § Cabra, o senhor é um sujeito engraçado. § É pegar ou largar. § Então o senhor volte com a oferta anterior, que o negócio tá fechado. Não volto. § Já falei. Se quiser te dou a metade. § É por isso que os senhores estão cada vez mais ricos e nós cada vez mais pobres. Então eu não vendo. Vou logo vender noutro lugar. § É você que sabe. § E que saber? Vendo em outro lugar nem que seja pela metade da metade que o senhor quer me dar. § e só mais uma coisa lhe digo: Tu é rico, mas vive na merda. § Puta cheiro arretado da porra! § Sai (CDR, p. 24-25; grifos do autor).

Neste trecho, o vendedor dos discos de Gardel (ídolo do personagem Diomedes na “trilogia de quatro” *O dobro de cinco*, *O rei do ponto* e *A soma de tudo: parte 1 e parte 2*, de Mutarelli), com sua franqueza e sotaque meio nordestino, diz ao herói coisas que, no fundo, ele sabe serem verdadeiras, mas que, do ponto de vista de seu alto conceito de si (não no sentido de ele se achar moralmente bom, fisicamente belo ou eticamente justo; antes, o completo oposto, vez que se considera bastante sagaz, racional e acredita na sua lábia como sendo infalível) é mera queixa, despeito da “piãozada” (*sic*).

Nesse dia o protagonista resolve jantar na lanchonete. A bunda “nem acredita”, “ri tanto que quase chega a pular” e pergunta o que ele vai querer, ao que ele responde “Tudo” (CDR, p. 25). A pobre moça, pensando se tratar de uma cantada, “ri e devolve: Tudinho, tudinho?!” (CDR, p. 25), mas, nosso sádico herói a chama de volta à realidade, diz que ela entendeu errado, pois ele se referia ao “X-tudo”. E, nesse instante, mais uma mostra de seu prazer perverso em ver o sofrimento, o constrangimento, a decepção do outro: “Ela perde a graça. § Desaba

da alegria. § Queria ter filmado sua cara nesse momento, foi tão engraçada. [...] De tão triste, tem a bunda contraída. Desse jeito meu pau chega a fisgar” (CDR, p. 25). Mais tarde, já em casa, ele esvazia os intestinos e, sem se limpar, entra direto no banho, onde faz um “Flashback do Rabo”. Depois de se aliviar, não sente mais nada: o vazio.

No dia seguinte, um encanador chega à loja para solucionar a fedentina e quando “mete a mão” no ralo, o narrador confessa, sem o mínimo pudor, sentir “um prazer quase incontido”. O diálogo que se segue dá a medida de sua perversidade:

Tá tudo *embostado*. Afirmo. Tira a mão e esfrega nas calças. § *Vixi!* Vai ter que quebrar tudo. § E quanto vai custar? Ele chuta. § Vai pra merda! Chuto eu. § *Ô Dotô*, vai com calma. § Não. Por esse preço eu fico com o cheiro. § *Ó!* E o preço que eu tô te dando num *incruí* nem o material. § Pode ir embora. Você nem viu direito. § Pôs a mão aí que nem uma mocinha. § Nem examinou direito. § Quê isso *dotô*. *Óia*. Fica de quatro de novo e mete a mão. § Vai pra lá e pra cá. Puxa a mão trazendo um punhado de lama. § Uma lama negra e fétida. § Se você comer isso aí, eu te pago tanto. § E levanta de uma só vez. § Acho que não gostou. § Atira a lama na minha cara. § Vai se fudê! Vai se fudê, seu viado! Eu sô pobre mas sou honrado. § Ele sai. § Passo a mão em meu rosto. A lama foi até os meus lábios. Abro a torneira da pia e enfio a cabeça. Agora nem dá pra agüentar. Ele foi mexer nessa merda, e o cheiro alastrou. Encorporou. Está tão forte que quase se tronou visível (CDR, p. 26-27).

Observamos aqui que o preço do conserto para o herói era muito alto, mas o que ofereceu ao encanador para que comesse a lama fétida, por alto que fosse, não lhe causaria prejuízo.

O cliente que entra em seguida, “Faz uma cara de nojo, engraçada” (CDR, p. 27), não suporta a fedentina e, ao ver pelotas de lama no paletó do proprietário, tenta, porém, não contem o vômito e sai, apressadamente, se desculpando sem nem mostrar a que veio. A secretária entra assustada e é comandada a comprar “Creolina e Pinho Sol” (CDR, p. 27) para limpar a imundície. Durante a limpeza, o narrador sai, passa na banca (mas a revista dos astros é a mesma da semana passada) e na lanchonete, onde vê a piãozada no balcão e a bunda “toda sorriso”, conclui que, novamente, não é seu dia. Para confirmar sua conclusão, os dejetos de um pombo acertam sua careca, as pessoas riem e um mendigo o aponta e diz “É merda pra todo lado, doutor!” (CDR, p. 27).

Acuado, aperta o passo e vai a um café, que não é a mesma coisa por não ter “um rabo daquele” (CDR, p. 27). Ao acender um cigarro é repreendido pela

atendente, pois no local é proibido fumar. Enquanto recorda a fala do mendigo, um outro se dirige a ele e diz “Todo labirinto tem uma saída” (CDR, p. 28). Irritado, decide almoçar em um desses restaurantes “por quilo” e pensa em “cagar numa balança, só pra conferir” (CDR, p. 28).

Coincidentemente, o cliente que entra em seguida traz uma balança de precisão e ele paga além do que faria normalmente. O homem ainda oferece seus serviços como traficante, afirmando que pode conseguir um “bagulho de primeira”, ao que o narrador agradece e observa “Ele sai. § Mas antes pisca pra mim” (CDR, p. 28).

Na última cena do capítulo, o narrador, já em casa, perde-se em devaneios. Liga a TV, estranha o fato de o telefone não tocar e se pergunta se a ex-noiva morreu. Nota que “Friends”¹² são seus únicos amigos e adormece no sofá chamando por seu “Rosebud” (CDR, p. 28), ou seja, a bunda da garçonete. Ao sentir um “esbarrão” em seu joelho acorda sobressaltado: o vulto voltou. Sente calafrios e, assustado e trêmulo, não consegue dormir novamente. Passa, então, a cogitar que o “cheiro de merda pode lesar o cérebro” (CDR, p. 29). Em seguida, esquadrinha em sua lembrança todas as relações que conhece entre o odor das fezes e o inferno – nos quadros de Bosch, na escatologia da Idade Média, na qual “o cu representava o inferno” (CDR, p. 29) – e conclui que o vulto é o cheiro do ralo que o persegue, decidindo vedá-lo com cimento no dia seguinte.

Essa última cena que é praticamente um monólogo do narrador sobre o cheiro do ralo como o vulto, o fantasma da culpa vindo diretamente do inferno, é uma das mais ricas tanto do ponto de vista da metáfora que é o cheiro do ralo como da argumentação que o narrador faz.

Intitulado *O portal*, o segundo capítulo de *O cheiro do ralo* inicia-se com a imagem enciclopédica de um vaso sanitário e seu encanamento subterrâneo, remetendo-nos imediatamente à metáfora do ralo como ligação entre o mundo terreno e o inferno e, em analogia, entre o interior do herói e o mundo circundante. Essa relação foi confirmada por Mutarelli em sua entrevista *A estranha arte de produzir natimortos* (em alusão ao penúltimo romance do autor, *A arte de produzir efeito sem causa*), à revista de psicanálise *Ide*:

O ralo é metafórico. Quando escrevia o livro, vinham muitas imagens,

12 Seriado humorístico estadunidense que “já vem com risadas”.

que são ícones. Como o ralo, buraco para onde vão os excrementos – os nossos excrementos – que se relaciona com o inferno, com meu interior. São símbolos nada agradáveis, mas estão muito ligados ao interior, ao que a gente come e, de alguma forma, não quer cheirar ou enxergar. É um olhar para o que a gente às vezes vê – a gente sempre vê, aliás, e sente o cheiro, mas tem muitas coisas assépticas que ajudam a suavizar (CDR, p.174).

Em sua resposta notamos a forte conexão entre o inferno, para onde o ralo representa uma passagem, um “portal” ou um “limiar”, como diria Campbell¹³, e seu interior, seu mais íntimo *eu*. Este sentimento é completamente projetado no herói, para quem o ralo funciona como um certo tipo de canal de reencontro consigo mesmo (como veremos nas páginas 65 e 99 do romance), mas que é, ao mesmo tempo, o arauto de sua desgraça.

2.6. “É o olho do cu”: mentiras e escopofilia¹⁴

*All I want to do is see you.
Don't you know that it's true?*

Depeche Mode

Voltando à análise da obra, segue-se a descrição do ritual de lacramento do ralo, vedado à base de areia, cimento e cascalho, e depois entra no enredo um elemento de forte significado no resto da história: o olho.

Ele entra. § Traz um olho de vidro nas mãos. Esse olho já viu de tudo. Ele diz. Esse olho tem história. De tudo, ele não viu. Penso eu. Não viu a bunda, isso ele não viu. Pegou o olho. Analiso. É incrível. É perfeito. Injetado. Quero o olho pra mim. A bunda e o olho. Lembro daquela capa de disco. Acho que era do Tom Zé. A bunda e o olho. § O olho do cu. § Chuto. § Quero o olho pra mim. Será meu amuleto (CDR, p. 31).

Pela primeira vez, o protagonista não domina a negociação. O dono do olho é quem decide o preço, que ele paga sem conseguir regatear. Também pela primeira vez, um elogio sai de sua boca: “Você sabe negociar” (CDR, p. 32). Já em sua primeira aparição o olho mostra a que veio. Concentrando em si toda a carga de escopofilia (prazer de olhar) do personagem, o olho passa a fazer parte de seu

13 O limiar da aventura ou da jornada do herói, para Campbell (2007, p. 85), é o limite entre o mundo que se conhece e “uma nova região da experiência”. Partindo dessa ideia, é como se desde que o odor se fez presente na vida do herói d’*O cheiro do ralo* todo o mundo ordinário que ele conhecia se tornasse estranho, desconhecido.

14 Escopofilia é a fixação no ato de olhar. Diferentemente do *voyeurismo*, no qual o alvo do olhar é sempre sexualizado, na escopofilia o alvo pode ser neutro.

cotidiano, é seu companheiro inseparável, seu único semelhante. Do ponto de vista da jornada do herói, é como se o protagonista, uma vez atravessando figurativamente o limiar (o ralo), recebesse um amuleto que serve de “auxílio sobrenatural” (CAMPBELL, 2007) em sua história.

A próxima pessoa a entrar é a mulher do porta-joias, que “treme mais dessa vez” (CDR, p. 32). Agora ela traz um rádio de pilha e pede por ele quanto o negociante quiser dar, saindo, mais uma vez, no prejuízo. Antevendo a tragédia anunciada da mulher, o protagonista pensa “Logo vai parar de tremer” (CDR, p. 32) e pede que ela espere. Mostra-lhe o olho, diz que foi do seu pai que morreu na segunda grande guerra (supondo que o protagonista, no início do século XXI, seja um homem de meia-idade, ele deve ter nascido por volta da década de 1960. A segunda grande guerra terminou em 1945, portanto, seria impossível que seu pai o tivesse concebido e morrido na segunda guerra).

Em seguida um homem entra trazendo um ancinho e, mais uma vez, ele mostra o “olho do cu” (CDR, p. 33), obtendo uma reação de susto, de repúdio, de asco por parte do vendedor. Daí em diante ele continua mostrando o olho a todos de suas “relações”: até para o entregador de pizza (CDR, p. 33-34).

Esse olho, então, parece figurar como o único meio através do qual o protagonista estabelece alguma relação, um laço efêmero e frouxo, uma tênue empatia (ou, pelo menos, é isso que ele espera dos outros) com seus interlocutores. Mesmo assim, até essas comunicações são fundadas sobre as mentiras que, compulsivamente, o protagonista elabora na tentativa de construir para si uma cosmogonia possível (como discutimos no começo do capítulo anterior desta pesquisa). Ocorre-nos aqui uma pontual colocação de Adorno, na qual afirma que

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifesta na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira [...] (ADORNO, 2003, p. 59).

Nesta linha de pensamento, construindo uma “autobiografia de mentira”, chama a atenção a escolha do narrador pelo olho, por sua própria simbologia: paradoxalmente, o olho é o dito “espelho da alma”, portanto, da verdade.

Órgão da visão, nosso principal canal perceptivo, sentido privilegiado em uma

sociedade escopofílica, o olho, em sua circularidade, pode representar ainda, como mencionamos no início do capítulo anterior, a “coesão primordial do inconsciente” que, para Meletínski, também pode ser “simbolizada pelo círculo, pelo ovo, pelo oceano, pela serpente, pela mandala etc., ou seja, símbolos da integralidade” (MELETÍNSKI, 1998, p. 24-25). Podemos observar esse apelo à ciclicidade, ao teor circular da “coesão primordial do inconsciente”, em vários outros elementos da obra: no discurso tautológico e autorreferencial do narrador, no relógio, na forma do ralo, no olho, na bunda (se a tomamos como última locação do ciclo digestivo) e em vários títulos de capítulos.

Além dessas conotações do olho, em seus *Três ensaios sobre a sexualidade*, mais precisamente, discorrendo sobre as pulsões parciais e zonas erógenas nas neuroses e perversões, Freud aponta o paralelismo que há entre o orifício ocular e os genitais, ou dito de outra forma, a fetichização do olho/olhar:

O sentido das zonas erógenas como aparelhos acessórios e substitutos da genitália evidencia-se com maior clareza, dentre as psiconeuroses, na histeria, mas isso não implica que ele deva ser menos valorizado nas outras formas de doença. Nestas (neurose obsessiva, paranoia), ele é apenas menos reconhecível, pois a formação dos sintomas se dá em regiões do aparelho anímico mais afastadas dos centros específicos que dominam o corpo. Na neurose obsessiva, o que mais se destaca é a significação dos impulsos que criam novos alvos sexuais e parecem independentes das zonas erógenas. Não obstante, na escopofilia e no exibicionismo o olho corresponde a uma zona erógena; no caso da dor e da crueldade como componentes da pulsão sexual, é a pele que assume esse mesmo papel - a pele, que em determinadas partes do corpo diferenciou-se nos órgãos sensoriais e se transmudou em mucosa, sendo assim a zona erógena por excelência (FREUD, 1996, p. 87).

De volta à narrativa, depois de surpreender o entregador de pizza, com quem tem um breve diálogo sobre o olho e outras “coisa (*sic*) assim bem *cabulosa*” (CDR, p. 34), o narrador volta a refletir sobre o relógio e seu anagrama, sobre sua sorte e *Tom&Jerry*, e acaba adormecendo sob a guarda do olho que velará seu sono.

No dia seguinte, não se sente mais o cheiro no escritório e o comerciante, aliviado, diz (ou pensa, não se sabe) “O cimento secou. O cheiro cessou. Já não há mais ralo. Tiro o olho do bolso e beijo (*sic*). Você fará a sorte voltar.” (CDR, p. 34). Um homem chega oferecendo “uma caneta maciça de ouro” (CDR, p. 35), mas, por não gostar da cara dele, o comerciante o atormenta, testando seus princípios e humilhando-o. Mantendo-se digno e honesto, o homem solta a imprecação “Olha

filho, a vida dá voltas. Um dia pode ser o Sr a precisar” (CDR, p. 35). No entanto, o comerciante – resguardado por seu amuleto (o olho) e por sua visão cínica (no sentido filosófico, não no moral) de mundo, impelido por sua lógica perversa e fiando-se nas palavras do dono da caneta – sabe que, se um dia vier a precisar, o homem que se diz verdadeiramente bom, estará lá por ele; do contrário, não seria um “homem de bem” como afirmara. A este ele não mostra o olho, acha que ele não merece.

No intervalo do almoço, o narrador volta à lanchonete – onde, pela reação da bunda, não havia estado há algum tempo – e pede o X-tudo de sempre. Após as velhas amenidades, ele tira o olho do bolso e esconde-o entre os dedos para que este possa contemplar a bunda, e aí terá realmente visto de tudo. Desde a primeira das sucessivas “viradas” da garçonete, que usava uma “calça de lycra”, o narrador faz uma descrição quase pornográfica:

Puta que pariu. § Ela quase rasga. A lycra entra com tudo no rego. Desenha cada detalhe. Sem que eu possa conter, com a outra mão aperto o pau. Ela volta sorrindo. Acho que sabe o que tem. [...] Ela vira. Dessa vez ela empina ainda mais o rabo. Aperto bem forte o pau. Nisso ela vira o rosto e vem em minha direção. Me flagra. Minha cara não pôde esconder. Ela solta um sorriso. Meu pau quase não cabe nas calças. Ela finge que a lata escapa. Põe a mão na cabeça como se praguejasse, mas aí ela se curva pra valer. Puta que Pariu! Puta que Pariu! § Ela volta e fala baixinho: O quê que o danadinho estava olhando? § Você. Esse teu corpo. É perfeita. Você é um sonho. O paraíso é você. Essa tua bunda é demais. § Ah! Só a bunda? § Não. Você todinha. [...] Rebola bem devagarzinho. Juro, meu coração quase pára. § Hoje eu largo às dez. Hoje é sexta-feira. Ela diz. § Porque você não me pega pra gente tomar uma cervejinha? § Mas não aqui, num outro lugar. § Não posso. Escapa. É que não pode ser assim. Penso. Se começar dessa forma, ela virá com cobranças. E eu prefiro pagar pra ver. § Eu não quero casar com tua bunda. § Eu quero comprá-la pra mim. Penso. [...] Me traz mais um refrigerante. § Agorinha mesmo! Ela vai. § Puta olho da sorte. § Com a mão no pau faço um vai-e-vem. [...] A bunda empina até não poder mais. § Ejaculo com força. Até fecho os olhos. § O gemido, procuro conter. Tremo de fraqueza. E esse qual é? § Mostro a capa. § Geléia de quê? § Rococó. Glauco Mattoso, “Geléia de Rococó”. O Glauco escreve na cadência que eu penso. O Glauco trata a escatologia como deve ser tratada. § Com amor. § Dou a bala de framboesa. § É para melar tua boca. Ela ri com a cara disforme. Melado, saio (CDR, p. 37-38).

Nesse trecho, destacam-se a pornografia (baseada principalmente na oralidade: a) o protagonista come e bebe repetidamente; b) o jogo erótico dos dois, se dá pela via da fala, no plano do discurso, e c) do olhar, por parte do homem, e d)

do sutil exibicionismo por parte da mulher que “sabe o que tem”) e a escatologia que compõem um dos momentos mais sensuais/eróticos da história. Observamos também que no jogo de sedução no qual os dois personagens se envolvem, cada um tem um discurso, expectativas e demandas particulares e diferentes.

Esse traço pornográfico/escatológico e, ao mesmo tempo, individualista, introspectivo, é uma característica que se manifesta, verbal ou imageticamente, em quase todas as obras de Mutarelli, o que é particularmente visível tanto no próprio traço típico dos desenhos do autor em suas *graphic novels* e nas ilustrações presentes em alguns de seus romances, como nos conteúdos de suas obras em prosa. Nas temáticas, na caracterização dos personagens e do próprio cenário/clima de suas narrativas há sempre uma queda pela decadência, pelo fetichismo, pela melancolia/apatia, pela hipocondria, pelo crime (ou iminência dele) e pelo isolamento dos protagonistas que são, assim como os outros personagens, retratados por uma lente doentivamente realista, perscrutadora de detalhes que, de tão íntimos, de tão reais (até do ponto de vista psicanalítico), chegam a inspirar asco, nojo, inquietação no leitor. A lente e a pena de Mutarelli parecem ser completamente avessas ao idealismo¹⁵.

Essa característica tão marcante da obra mutarelliana, já foi sinalizada pela pesquisadora Ângela Maria Dias (no artigo ao qual nos referimos no fim do capítulo anterior), em outros autores brasileiros contemporâneos:

Como já previra Rubem Fonseca, em 1975, no conto “Intestino grosso”, a cena das cidades empilhadas do presente só pode apresentar, como alternativa à “fantasia oferecida às massas pela televisão hoje”, o avesso de uma “literatura de autor ou de mestre”, que seu personagem batizou de “pornografia terrorista”. § Mas se na vertente pornográfica dos atuais realismos, a crueldade, entendida como inescapável ou o insuportável do real, está obviamente referida, o seu excesso de cena revela, paradoxalmente, um obsessivo empenho do narrador em confirmá-la, em agarrá-la, na sua extrema manifestação, para evitar que se esfumasse e desapareça. É como se a desmedida relatada da aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra-vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada, como um inseto, no quadro do entomologista (DIAS, 2008, p. 30).

15 Referimos-nos aqui às concepções de realismo e idealismo tanto, respectivamente, enquanto *verité humaine* contrária à *idéalité poétique* do pintor Rembrandt; como, após a compreensão especificamente literária do *réalisme* de Duranty, e da ideia de que o “realismo não está na espécie de vida representada, e sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 10-11), de acordo com o que problematizamos no item *O gênero do indivíduo e apelo ao realismo* do primeiro capítulo desta pesquisa.

Assim como o insetário do entomologista, a obra de Mutarelli, como um todo, traz uma escrita carregada de “excesso de cena revelada”, embora se utilize de uma linguagem concisa e objetiva como só a oralidade o pode ser.

Voltando à discussão acerca do trecho supracitado, percebemos que o protagonista recusa o curso natural da conversa – o convite da moça para “tomar uma cervejinha” com ele – e pensa que “não pode ser assim”. Sua atitude deixa claro o seu interesse meramente fetichista pelo objeto bunda e não pela pessoa da garçonete, principalmente, quando ele enuncia “[...] prefiro pagar pra ver. § Eu não quero casar com tua bunda. § Eu quero comprá-la pra mim” (CDR, p. 37). Mais uma vez, o narrador quer adquirir a bunda, mas, não de qualquer forma, por carência, afeição ou compaixão, nem mesmo por atração sexual por parte da garçonete; a bunda tem que ser comprada, só assim ela será legitimamente sua posse. Essa bunda é seu Rosebud (como afirma na página 28).

Apesar da aproximação nunca antes vista entre o narrador e outra personagem, das trocas de olhares, gestos e palavras provocantes (às vezes, de duplo sentido) e até mesmo da sua discreta ejaculação, a relação entre os dois não parece se desenvolver; mesmo com toda a abertura oferecida pela moça nem um encontro casual é marcado, talvez pela constante recusa que já é um traço constitutivo do mesmo. Chama-nos também a atenção o fato de o narrador usar várias vezes a sentença “Penso.”, sinalizando para o leitor que, apesar de seus pensamentos pouco pudicos, ele é discreto, não fala nem faz tudo loucamente como um maníaco sexual, mas se contém e mantém o semblante para poder ser sempre chamado de “Sr” em todos os lugares.

No fim da citação, o narrador mostra o livro da vez à garçonete: *Geléia de Rococó*, do poeta paulistano e amigo pessoal de Mutarelli, Glauco Mattoso¹⁶. A influência de Mattoso na obra de Mutarelli é marcante; quando o protagonista diz “O Glauco escreve na cadência que eu penso. O Glauco trata a escatologia como deve ser tratada. § Com amor” (CDR, p. 37-38), percebemos, mais uma vez, um movimento parecido com as influências de Ferréz, Valêncio Xavier e Paul Auster, pontuadas anteriormente: o escritor incorpora características (mais conteudísticas e metodológicas que formais) de seus autores preferidos na composição de sua

16 Registrado como Pedro José Ferreira da Silva, o poeta adotou este pseudônimo depois de perder a visão devido ao glaucoma. Do adjetivo/neologismo “glaucomatoso” surgiu este seu nome de pena.

própria narrativa.

O trecho que segue depois do ícone do ralinho é um parágrafo só, um bloco de texto que, apesar de maciço, não perde a característica essencial da escrita mutarelliana: o fluxo quase oral do discurso. Nele, o protagonista sofre o efeito colateral de comer tanta besteira e, pior ainda, percebe que não foi a melhor das ideias ter lacrado o ralo com cimento. Tendo avisado à secretária que ninguém devia entrar no escritório, fechou-se no banheiro:

Dou descarga. Tudo volta. O vaso se enche e transborda. Puta que pariu. Agora não tem mais ralo. Como vou parar essa merda? Como vou limpar essa merda toda? Se eu chamar a mocinha ela vai saber que isso tudo é meu. Não, não culpo você olho da sorte. Foi descuido meu mesmo. Tiro as meias. A cueca. A camiseta que está sob a camisa, para evitar o vento no peito. Junto tudo a dois rolos de papel higiênico. Tento conter a vazão. Consigo. Tudo vira a espécie de um fétido *papier machê*. Entreabro a porta e peço a mocinha que me traga um daqueles sacos de lixo. Dos grandes. Acho que é de cem litros. Coloco tudo no saco. Amarro bem. Lavo as mãos por seguidas vezes. Pronto. É só não usar mais aqui. Se eu não usar, o banheirinho irá se conter. E o cheiro nunca mais vai voltar (CDR, p. 38).

Neste episódio, observamos um fenômeno que já é esperado desde que o ralo foi vedado: a utilização do vaso sanitário (que está ligado ao mesmo sifão que o encanador denunciou como origem do problema com o odor entre as páginas 26 e 27). A “merda” que transborda parece representar mais do que os coliformes fecais do protagonista. Quando se pergunta “Como vou parar essa merda? Como vou limpar essa merda toda?” (CDR, p. 38), o leitor perspicaz nota que o protagonista, apesar de estar se referindo à materialidade de suas fezes, pode muito bem estar se questionando, inconscientemente, sobre sua própria vida. Na constatação “Se eu chamar a mocinha ela vai saber que isso tudo é meu” (CDR, p. 38), visualizamos, mais uma vez, a preocupação do narrador com a possibilidade de que os outros (no caso, a secretária) venham a saber da sua podridão.

Depois de outro ícone, desesperado, o homem da caneta de ouro volta, implorando que o comerciante a compre. Mas, este, impassível, ordena ao segurança “Tira esse merda daqui” (CDR, p. 39). Um pequeno espaço (que representa a passagem, provavelmente, de uma tarde) depois, ele reflete:

Fim de mais um expediente. Me controlo para não ir tomar a tal da cervejinha com a dona bunda. Mas vacilo. Porque hoje é sexta. [...] Mas se eu for, estrago tudo. Depois vem (*sic*) as cobranças. Eu sei.

Mulher é tudo igual. Não adianta você ser sincero. Elas sempre querem mais. E aí, logo mandam o convite pra gráfica. E mesmo lutando, vou para casa ligar a TV. Já do lado de fora do prédio, misturo o saco preto aos demais (CDR, p. 39).

Mais uma vez, o protagonista resiste à vontade natural de “ir tomar a tal cervejinha com a dona bunda” (CDR, p. 39), provavelmente, por medo que o laço frouxo que existe entre os dois se aperte e torne-se um noivado, como aconteceu com sua ex-companheira. Isso pode ser comprovado quando este afirma “Mulher é tudo igual. Não adianta você ser sincero. Elas sempre querem mais. E aí, logo mandam o convite pra gráfica” (CDR, p. 39), demonstrando uma ideia aversiva, machista e generalizada sobre as mulheres como um todo.

Na cena seguinte, já em casa, ele e seu inseparável olho assistem TV (*TNT*, Harvey Keitel, o programa *People and Arts* sobre Bob Dylan, *National Geographic*, *Spock*, uma adaptação de *Ratos e Homens*, John Malkovich, *Johnny Bravo* e o pornô do canal 80 são mencionados) e enquanto vai à cozinha, o olho “Ou rolou e caiu, ou não gostou do filme”, pois se encontrava no chão. A cerveja, que ele poderia estar tomando num barzinho qualquer com a dona bunda, toma sozinho, com panetone de tira-gosto (mesmo sendo fevereiro).

No banho, o narrador se masturba (“Me pego no banho” [CDR, p. 39]) pensando em seu *Rosebud*. Novamente em frente à TV, entra em uma profunda reflexão sobre o cheiro do ralo, em um momento completamente introspectivo, lembrando do que o vendedor do violino disse entre as páginas 16 e 17 – que o cheiro vem dele –, e pensa que é um ciclo vicioso: “vejo a bunda que me alimenta, alimenta os sonhos que eu não tenho. O preço pra poder ver é comer o lixo daquela comida. A comida sempre cai mal. Sendo assim, o ralo fede. Ou seja, a bunda faz o ralo feder” (CDR, p. 39). Logo após esse raciocínio, construído sob a lógica da culpa da dona bunda, ele percebe que o ralo já fedia antes dele “ter descoberto a bunda”.

O narrador segue especulando sobre as misteriosas relações entre a bunda e o preço a se pagar para contemplá-la – a saber, sentir intermitentemente o odor (que, além de sua presença sensível no escritório, desdobrou-se no “vulto” que assombra o herói em sua casa) – e chega à conclusão de que, sendo este realmente o preço, estava disposto a pagá-lo, mesmo ao custo da sua saúde, uma vez que sabia que “de tanto inalar a merda ia acabar lesando o cérebro” (CDR, p. 40).

Resolvendo que nada disso tinha a ver com a bunda, o narrador continua descrevendo os depressivos detalhes de seu apartamento solitário, enquanto liga, em vão, para a casa da ex-noiva. Decide dormir e acorda quando sente alguém deitar-se ao seu lado, mas tranquiliza-se supondo ser um sonho, apesar de nunca sonhar.

No dia seguinte, que é sábado, passeia, vai à uma loja de conveniência onde toma café, compra diversas balas de framboesa, caramelos e a Revista dos Astros, além de mostrar o olho à caixa. Na volta, assiste TV, fala sozinho e decide ler a sorte do seu signo – provavelmente, Áries, pois afirma “Tem um desenho bonitinho de um carneirinho” (CDR, p. 41) –, a qual, como todo horóscopo, traz uma mensagem geral positiva. Prossegue, em companhia de seu inseparável e perfeito olho, dando um *zapping* na TV pelo qual passam *O Gordo e o Magro*, uma diligência e *Scooby Doo*.

Ao sentir fome, decide ir à lanchonete (mesmo sendo sábado) onde dá a sorte de, depois de algum tempo na espreita, surpreender-se no mesmo lugar de sempre e a bunda em uma “mini-saia vermelha” (CDR, p. 42) que quase mostra a calcinha. Sorridente e com “cara de puta”, ela faz para ele o pedido de sempre e inicia-se mais um joguete exibicionista. Ela pergunta se ele está lá por “aquela cervejinha” e como este, distraído, demora a responder, só volta à plena consciência com a bunda falando “Escuta aqui meu filho, qual é a tua? Se não é desses tipos esquisitos, é? Serial *quila* (*sic*), viado, sei lá, essas coisas?” (CDR, p. 42). Arrepentido de ter entrado na lanchonete, o protagonista confirma o convite e, devaneando sobre como sua musa deveria ser – “mais acanhada, mais coitadinha” –, deixa escapar “Eu pagaria pra ver sua bunda”, ao que se segue um revelador diálogo:

Quanto? § O quê? § Caralho eu falei! § Quanto, seu safado? § O quê, quanto o quê? § Quanto você paga para eu te mostrar a bunda? § Engulo seco. Será que eu falei ou será que ela leu meus pensamentos? Fala vai? § Agora eu quero saber, quanto? § Chutei alto. § Então é essa a tua tara? Diz? É essa a tua fantasia? § Não. Essa é minha realidade. § Sai! Sai daqui seu cachorro! § Só porque você tem dinheiro pensa que pode tratar mulher como puta? Você não percebe que eu te mostraria de graça? Sai daqui seu cachorro, senão sou capaz de meter a mão na tua cara. § Saio. Arrasado. § Ela me desmontou. Ela é mais esperta do que eu pensei. Não sei onde estou. Não me lembro dessa rua. Tudo foi tão rápido. Foi tudo tão irreal. É difícil acontecer algo que eu não tenha previsto (CDR, p. 43).

Esta última frase, em especial, demarca sua posição subjetiva, sua postura diante não apenas das pessoas (que trata como objetos), mas também sua visão de

mundo como um todo. Acostumado a estar no controle de todas as suas posses, de tudo que é passível de aquisição através do dinheiro, o comerciante sinaliza, desde a primeira mostra de abertura dada pela garçonne na página 37, que não era dessa forma que ele gostaria de se relacionar com ela. Ele precisa comprar, mesmo sabendo que ela, como a mesma asseverou, “mostraria de graça”.

Esta relação baseada na demanda pelo consumo, no imperativo da posse da bunda da mulher, como se esta fosse um objeto (fetiche) dos que ele compra ou recusa diariamente, além de estar presente enquanto herança cultural de uma civilização machista, fetichista, baseada na propriedade privada e em interesses econômicos e hedonistas, é um dos mais marcantes traços de caráter do narrador. No fim do trecho, contabilizando as perdas e danos, culpa o olho pelo azar do encontro malsucedido e da desmoralização causada pelas palavras da garçonne, que é mais esperta do que ele poderia imaginar.

Quando volta para casa, na onipresença da TV (então, desligada), o protagonista remói o acontecido, atira o olho ao chão e descreve seus fins de semana “[...] é sempre assim, não sou eu quem dá os preços” (CDR, p. 43). As últimas linhas desse cronótopo hostil no qual se consolidou o fim de semana para o herói revelam o efeito do episódio sobre ele “Estou em estado de choque” (CDR, p. 44).

O penúltimo trecho do capítulo dá conta de um dia inteiro em pouquíssimas linhas: tudo do se resume a transações “Ela [provavelmente, a usuária de drogas que treme] bota algo na mesa. § Abro a gaveta. Pago. [...] Quando percebo já é outro. § Não entendo o que tem na mão. § Pago. § E então já é outro. § E então já é outro dia” (CDR, p. 44). Além da insignificância dos objetos comprados – muitas vezes nem se sabe o que são – esse trecho demonstra o automatismo e o nível de condicionamento ao qual o protagonista está acostumado em sua rotina: os outros autômatos vêm, oferecem suas posses, ele compra (ou não) e paga (ou não); assim, todos estes objetos “cheios de histórias” são seus e através deles, o herói constrói a sua auto-ficção, uma história “falsa” que se sustenta sobre evidências materiais verdadeiras (como o ralo, o olho, a perna, que aparecerá mais à frente, etc.).

O trecho final, que mais parece uma estrofe, traz “E aí a TV. § A TV e o olho. § Ninguém liga. § Ninguém sonha comigo. § Ninguém nunca sonhou” (CDR, p. 44). Mergulhado em uma melancolia quase estoica, dada a resignação à sua condição de indiferença, o herói segue sua vida “de merda”.

2.7. “o dia impresso no convite da gráfica”, ou o casamento frustrado

O terceiro capítulo, intitulado *Voltando*, é aberto com uma imagem enciclopédica de um homem usando uma máscara (provavelmente uma imagem de anúncio publicitário desse tipo de máscara higiênica, do começo do século XX). A narrativa verbal é reiniciada com uma reflexão do protagonista sobre a inocência do olho em suas recentes desditas. Ele chega à conclusão de que havia projetado seu estresse e o “sentimento [que absorvia] das coisas” (CDR, p. 45) no coitado do olho. Quanto à bunda, racionaliza que se, por um lado, não a vê mais, por outro, se alimenta melhor. No fim do parágrafo, o tom já é bem mais positivo: “O cheiro se foi para sempre. E meus pensamentos voltaram a fluir. Voltei aos livros. E hoje me sinto bem. Não existe mais vulto. Meu sono se regularizou. É isso aí. É claro que ficaram resquícios. Mas é coisa pouca. É café com leite” (CDR, p. 45). Nesses momentos de reflexão podemos observar com nitidez a forma como o herói constrói seus raciocínios, como é o seu *modus operandi*, que uso racional e prático ele faz das ideias para se tornar o que é e alcançar seus objetivos.

Em seguida, o homem que entra no escritório traz um embrulho com soldadinhos de chumbo frente ao qual o protagonista finge emoção. Mostra o olho ao cliente e ambos empolgam-se a falar de batalhas, regimentos, esquadrões e outros ufanismos militares. No fim da página o narrador já afirma “Ele lutou com meu pai” (CDR, p. 45); provavelmente, o mesmo pai imaginário que morreu na segunda grande guerra e sobre o qual inventou uma história heroica para a “noia” que frequentemente aparece na loja. O homem diz que salvou a vida do pai do narrador e a brincadeira dos dois se estende por horas “Pego um elástico na gaveta de cima. § Enfileiro um grupo deles. § Vou para trás. § Faço a mira. § Atiro. § Faço, BUM [encontramos essa onomatopeia novamente no desfecho trágico da história], Com a boca, Dois são atingidos. § Ele pega o elástico e toma distância. § Agora é minha vez! Ele faz CATAPUMBA! Acerta três de uma vez [...]” (CDR, p. 46).

Imerso na catártica brincadeira, o comerciante percebe que seu mais novo amigo, o amigo de seu pai imaginário, atesta o passado que ele mesmo inventou e pensa em recriar sua vida toda, agora, de trás para frente, “Como no horóscopo. § Como na Revista dos Astros. § Só que ao contrário” (CDR, p. 46). Ele afirma que “prevê o passado” e decide levar o amigo para tomar um café. Os dois saem

abraçados enquanto muitas outras ofertas esperam na recepção. Atentando para a plateia, o narrador aproveita:

Falo bem alto: § Este é o meu amigo. § Ele quase salvou a vida do meu pai! § Ohhh! Todos soltam em uníssono. § Vejam! Grito. Vejam todos! § O olho do meu pai passa de mão em mão. § A mocinha parece assustada. § Traga café para todos. § Tiro um punhado do bolso. § “Quem quer dinheiro?!” § Hoje seria o dia impresso no convite da gráfica. § Distribuo cigarros. § Todos me abraçam. § Todos gostam do meu dinheiro. § Hoje eu gosto de todos. (CDR, p. 46)

No dia em que seria o seu casamento, o João Ninguém manifesta um comportamento afetado, muito diverso de sua usual descrição. Tal comportamento parece ser socialmente aceito, apenas, devido à condição social do protagonista e às suas fingidas generosidade e amizade fulminante.

Demonstrando o altíssimo nível de carência afetiva do herói, e sua desesperada tentativa de compensação por meio do dinheiro, esse trecho ilustra um episódio que, em qualquer outro contexto (principalmente se o protagonista fosse pobre, pouco instruído, negro ou membro de qualquer outra “minoria”), seria considerado loucura. Reconhecer em um homem qualquer, só pelos soldadinhos de chumbo que trazia (e pelo prazer do fingimento, é claro!), seu melhor amigo e bancar o Sílvio Santos, distribuindo dinheiro e cigarros, seriam atitudes no mínimo estranhas entre os considerados mentalmente sãos em nossa sociedade; mas, na obra de Mutarelli, são apenas expressões da “poética do desequilíbrio psicológico” (CANDEIAS, 2007, p. 10) apontada por Daniel Levy, um dos pioneiros na pesquisa acadêmica da obra do autor, em sua dissertação *Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia*.

O primeiro turno de trabalho no fatídico dia marcado para o casamento e no qual o negociante (fato inédito até aqui) gosta de todos (que, por sua vez, gostam do seu dinheiro), ele termina perambulando “de bar em bar”, buscando algo mais que “comida rápida e barata”, pois, é “um ser refinado” e precisa de “Um bom panorama”, um “Restaurante com vista pro cu” (CDR, p. 47). Não encontrando este restaurante dos sonhos, consola-se comendo uma empada e admitindo que “não há nada que se compare a [...] boa e velha bunda” (CDR, p. 47).

Na cena seguinte, um homem traz, num maço de cigarros vazio, um suposto autógrafo de Steve McQueen; depois de desacreditá-lo e de mostrar o olho, contando que pertenceu a David Bowie, o narrador considera a ignorância do

homem um “Coito interrompido, filho da puta”, completa, e não faz a compra. O infeliz que entra em seguida traz “uma pesada Olivetti”, provavelmente uma máquina de escrever, e como o negociante adora “fazê-los voltar quando trazem coisas pesadas” (CDR, p. 48), também é despachado como chegou.

A próxima cliente “É uma gracinha”, por isso, em um “ato improvisado”, o protagonista finge reconhecê-la e antecipa toda a sua “conversa fiada” sobre ser “*uma mulher séria e compromissada*”. Para descontrair, ele dá um susto nela com o olho, até deixá-la “assustada como um daqueles bichinhos do Discovery Channel” (CDR, p. 49). Fez a brincadeira de péssimo gosto propositalmente, para, em seguida, mostrar-se solícito e receber até um “O senhor é tão doce” da mulher que pretendia vender-lhe um relóginho. Terminadas a ladainha e a negociação do relóginho, a mulher agradece, pega o dinheiro e aperta a mão do comprador, que a imagina apertando outra parte do seu corpo. À saída dela, ele percebe “Que rabo!” e improvisa outro galanteio, “Você ia esquecendo o relógio aqui na mesa” (CDR, p. 50), para que ela possa voltar (atentemos para o título!) sempre que for preciso. Enfim, afirma, “A semente está plantada” (CDR, p. 51).

Na cena posterior o narrador está em casa. Exausto de tanto atuar como “bonzinho”, liga a TV e adormece no sofá, onde, na manhã seguinte, é surpreendido, ou melhor, surpreende a diarista que faz a limpeza do apartamento quando ele está no trabalho. A moça se assusta e, quando questionada por quê, confessa: “É que outro dia quando cheguei, eu abri a porta e vi. [...] O vulto sentado aí no sofá” (CDR, p. 51); diante do qual fez “o sinal da cruz” e foi trabalhar. A prestativa doméstica faz um café, enquanto, sentado no sofá, o protagonista se perde “em pensamentos ou em ausências” (CDR, p. 52). Despertado das divagações pelo cheiro do café, liga para o trabalho, avisando que vai faltar (a secretária pergunta se ele está bem, pois tem estado “estranho, abatido, amarelo”), e no diálogo com a diarista descobre-se que a “ausência” acima referida pode ser a da ex-noiva, que não deixa mais seu perfume, nem os fios de cabelo, brincos, presilhas e fotos que a faxineira encontrava espalhados pela casa. Quando a moça pergunta o motivo do rompimento do noivado, ele diz que “foi por causa do cheiro do ralo” que o “deixava confuso, irritado”, por isso, reconhece: “acabei descontando essa irritação nos outros, na minha vida, sei lá” (CDR, p. 53). A conversa segue com mais uma menção à aparência amarela e à semelhança do narrador com “o rapaz do comercial”. Por fim, ele explica que é do jeito que é porque, quando começou no trabalho, tinha que ser

forte e frio, para obter seu lucro:

[...] no começo, eu ficava com pena das pessoas. Mas eu não podia ter pena, se não eu nunca ia chegar onde eu cheguei. Então eu fui ficando mais frio. § E onde foi que o senhor chegou? Assim, sendo frio. § No inferno. De Dante, associa. § Pior que fui da pena ao prazer. § E agora o senhor sente remorso. § Não. Acho que não. § Vou te confessar uma coisa. § Eu acho que nunca consegui, realmente, gostar de ninguém. § Isso deve ser triste. § Acho que não. Acho que triste não é a palavra certa. § O senhor quer outro café? § Quero (CDR, p. 53).

Essa breve conversação, traz à tona a opinião do narrador-protagonista sobre sua postura fria diante dos outros, justificada como consequência inevitável, como um efeito colateral de sua profissão. Porém, em sua ingênua franqueza, a doméstica faz pontuações que mais parecem intervenções psicanalíticas, colocando em cheque o valor de tudo o que ele toma como valioso. Ao perguntar “E onde foi que o senhor chegou”, ela desestabiliza o lugar de conforto ou a zona de segurança na qual o personagem estava acomodado e na qual tinha resposta e preço para tudo.

Já no trabalho, um ex-campeão tenta vender uma medalha de ouro. Para o herói, o olho “vai perdendo o encanto”. Ele disca novamente “o velho número”, o da ex-noiva, mas só chama. A drogada reaparece, “Ela entra. § Ela treme. § Eu pago. § Ela pergunta pelo olho do meu pai”, os dias se sucedem e o capítulo termina com um “E então ninguém entra nem sai” (CDR, p. 54).

Finalizando este primeiro capítulo de análise, percebemos algumas características marcantes na narrativa que ecoam alguns dos conceitos de Campbell sobre a jornada arquetípica do herói: a bunda como o graal, o olho como um amuleto, o ralo como um portal, a TV e outros elementos carregados de simbologia aparecem como “auxílios sobrenaturais” (CAMPBELL, 2007, p. 74), dada sua importância no universo anímico do narrador. Embora estes sejam objetos comuns do cotidiano, totalmente contrários à noção de “sobrenatural”, vez que são objetos ordinários, naturais no contexto em que se apresentam, ao adquirem um valor quase místico para o personagem principal, tornam-se objetos que, de alguma forma, o guiam e contribuem para o selamento de seu destino. O casamento, por sua vez, não tendo acontecido, nos leva a refletir sobre uma provação propiciatória sabotada, um “limiar” (CAMPBELL, 2007, p. 82) que o protagonista se recusa a atravessar, mantendo-se estanque, coagulado no ‘tempo imediato’, no momento presente de sua jornada.

Essa postura resistente do protagonista parece fazer com que sua trajetória, longe de levá-lo a um entendimento diferenciado do mundo, das coisas e de si, impele-o a manter-se na inercia autodestrutiva que já é uma marca do herói mutarelliano. Em outras palavras, enquanto na jornada arquetípica tradicional apresentada por Campbell o herói enfrenta suas provações, desenvolve-se e retorna trazendo algum legado para sua comunidade, o narrador-protagonista d'*O cheiro do ralo* executa uma trajetória sempre decadente, afastando-se cada vez mais das pessoas e do mundo que o cerca e degradando-se física, moral e mentalmente.

CAPÍTULO 3

3. Crueldade, sadismo e corrupção

O quarto capítulo do livro, intitulado *Ciclo*, inicia-se com uma gravura de uma criança. Nele, o protagonista decide tomar coragem e retornar à lanchonete, pois sua vida não parece mais fazer sentido sem a bunda. Ao chegar, a moça não o reconhece (ou finge não o reconhecer), mas, de qualquer forma, quer saber que livro ele lê: “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca. Esse autor brasileiro não apenas influencia Mutarelli em seu estilo, como também, compartilha visões semelhantes sobre a vida na cidade e a “compulsiva teimosia pela apreensão do real” (DIAS, 2008, p. 31), pontuadas no artigo de Ângela Dias, *Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana*, citado anteriormente.

Depois de mencionar a Revista dos Astros e a bala de framboesa, tentando em vão fazer a garçonete lembrar-se dele, descobre, olhando-a por trás, que não se trata da mesma moça. Ele nem sequer lembra seu rosto, tamanho o interesse dedicado inteiramente à bunda: “[...] era eu quem a confundia com um rosto qualquer. Se eu tivesse que fazer um retrato falado, só poderia descrever o seu cu?! § As (*sic*) vezes pareço um monstro insensível. § Insensível, foi isso o que ela disse que eu era” (CDR, p. 57). Vai ao caixa e pede, ou melhor, exige o endereço da ex-garçonete, mas o dono não registra os funcionários, uma vez que nunca passam mais de um mês trabalhando no local. Então, atordoado, sai “correndo pelas ruas”, chega ao escritório, agacha-se ao lado do ralo, chocado, e apela ao olho, seu único consolo, que se lembre dele, que volte a ter o encanto de antes.

O próximo cliente entra, solta uma exclamação diante do “amarelo” do comerciante e pergunta se este não se lembra dele. Sem reação e confuso, o narrador ataca o homem, esfregando o olho em seu rosto. Segue-se uma cena de violência gratuita:

Ele sai da cadeira e se esquiva para trás. Eu o empurro com força. Ele vai de encontro à parede. Ele colide com força. Eu bato minha mão em sua cara. Faz um barulho engraçado. § Bato outra vez. § O olho está seguro em sua carapaça. § Minha mão. Bato com mais força. § O sangue espirra. § Salpicando a parede. § Ele cai. § Chuto sua cara. § Ele faz um “Aiaiaiai” engraçado. § Chuto por vezes seguidas. § Eu trouxe o relógio outro dia. Algo assim ele grita. [...] A mocinha abre a porta assustada. § Cobre a boca com as mãos. § Deve ter entrado por

causa do barulho. § Ele tentou me roubar. § CHAME O SEGURANÇA! CHAME A POLÍCIA! § Ele não devia ter cruzado o meu caminho. § ela sai correndo. Assustada. § Chuto outra vez. § Vai ser sua palavra contra a minha. § Sussurro ao seu ouvido. § Ele não fala. § Ele se encolhe até não mais poder (CDR, p. 58).

Nesse momento, o segurança entra perguntando o que aconteceu enquanto o agressor pega um revólver na sala ao lado para jogar próximo ao homem encolhido no chão, com o objetivo de endossar a suposta tentativa de roubo e incriminá-lo. O segurança ensaia uma tomada de partido do homem machucado, “Doutor... Isso vai acabar com a vida desse coitado” (CDR, p. 59), mas é demovido de seu intento quando o chefe enfia “um bolo de notas” em seu bolso e diz “Ele me agrediu. Você viu, não viu?” (CDR, p. 59). O mesmo acontece com a secretária e com a polícia que chega em seguida: “Consertem tudo pra mim. § Eles chutam ainda mais o velhote. § Todos querem bater. [...] O tenente me puxa de lado. § Então o que foi que ocorreu? [...] O senhor tem histórias. Conte a que preferir. § Com mais um pouco de notas, tudo está em ordem” (CDR, p. 59). Retornaremos a esta cena de injustiça no último capítulo desta pesquisa.

Ao chegar em casa, repete a velha rotina de alinhar o olho para a tela e com ele assiste aos Três Patetas e Poirot na TV a cabo. Concomitantemente telefona para a ex-noiva, que dessa vez o atende. Diante do silêncio, ela nota que é o ex, “O quê você quer? O quê você quer de mim? [...] Fique longe de mim, seu monstro!” (CDR, p. 60), e desliga. Tomando consciência de que a mulher tem medo dele, o herói perde-se em devaneios e faz um anagrama com a frase proferida pelo velho espancado:

EU TROUXE O RELÓGIO OUTRO DIA. § Talvez fosse Ziran. § Deito. § **EU TROUXE O RELÓGIO OUTRO DIA.** § Ai dor tu o oi gole ro exo or tu é. § **AI DOR, TU O OI. GOLE RO EXO OR TU É.** § Ai dor, teu olho. Um gole pro exu que tu és. § A mecânica dos sonhos [apesar do narrador alegar não sonhar, essa explicação da dinâmica dos sonhos não fica atrás da de Freud nem de Jung!]. § É assim que se compõem. § Eu causo a tua dor [atente para o sadismo]. § Eu e o meu olho. § Bebo. § Bebo o teu sangue. § Sou o Exu. § Sou o mal. § Invento o meu sonho [pelo que temos visto, não apenas o sonho, mas também sua própria realidade é artificialmente criada e manipulada]. § Eu não tenho nada. § Eu não tenho nada a perder (CDR, p. 60).

No trecho em questão, além do conteúdo bastante problemático e revelador, a própria formatação interfere na construção semântica: a frase em caixa alta e negrito foi gritada pelo velho enquanto ele tentava, debalde, se defender da agressão; o

mesmo velho que tinha trazido “o relógio do professor Soran”, na primeira cena da história.

Desconstruindo a frase, decompondo e reagrupando os morfemas, o narrador faz um anagrama no qual saltam aos olhos significantes como “dor”, ativamente causada pelo próprio, e a simbologia do “gole pro Exu”, provavelmente em referência ao gole de cachaça que supersticiosamente é derramado em oferenda à entidade. O Exu, por sua vez, é um orixá da Umbanda ligado à comunicação e ao movimento, “de caráter irascível, ele se satisfaz em provocar disputas e calamidades àquelas pessoas que estão em falta com ele” (WIKIPEDIA, 2013), refletindo perfeitamente o temperamento sádico do narrador que vive de achar “engraçada” a desgraça dos outros. O trecho encerra-se com o reconhecimento, por parte do narrador, de que, apesar de rico, a forma como vive e trata as pessoas fazem-no não ter, de fato, nada.

A cena seguinte resume-se a um final de semana “sem TV”, no qual o protagonista lê “O Manequim de Vime”, de Anatole France, em voz alta para o olho, que parece gostar. E na segunda-feira que segue, um outro episódio manifesta a crescente perda do decoro social e o desequilíbrio emocional vivido pelo narrador: “Ele entra. Ele me olha com uma cara estranha. Devo estar amarelo. § Me lembro de Macunaíma. Lembro de Kafka. Associo. § Me imagino virar japonês. § Sim Senhor. Falo. § Dou no ar um golpe de karatê” (CDR, p. 61).

Observamos que, gradativamente, o narrador vai apresentando comportamentos, no mínimo, estranhos – como a distribuição de dinheiro, o espancamento do velho e o “golpe de karatê” – que parecem responder às palavras da ex-noiva, “Você é louco!” (CDR, p. 12), e da bunda, “Escuta aqui meu filho, qual é a tua? Se num é um desses tipos esquisitos, é? Serial *quila*, viado, sei lá, essas coisas?” (CDR, p. 42). Além disso, notamos também que ele apenas demonstra uma verdadeira empatia em relação a objetos inanimados e não às pessoas reais; só é capaz de se identificar com objetos como o olho, o ralo, a bunda e alguns personagens/pensamentos dos seus autores prediletos. Em entrevista ao Saraiva Conteúdo (2010), Mutarelli afirma que sua primeira experiência literária marcante foi a leitura do romance *A Metamorfose*, de Franz Kafka. Com base nessa informação, inferimos que no trecho acima, provavelmente, o protagonista sente-se identificado a Gregor Samsa e ao próprio Macunaíma, de Mario de Andrade, dada a sua estranheza e seu aspecto amarelo, doentio.

3.1. O ciclo das coisas

Com o próximo cliente, que traz uma pilha de livros, o narrador desculpa-se pelo mal cheiro, que voltou. Ao chegar ao banheiro pisa no molhado, “Splash, Splash Splash.” – prestemos atenção ao uso recorrente de onomatopeias típicas nos quadrinhos como um sinal do hibridismo de linguagens da escrita mutarelliana – e vê que o vaso transborda. Dispensa o homem dos livros e chama o encanador, que diz “Tá russo. [...] Também, algum imbecil cimentou o ralo” (CDR, p. 62). Quando o comerciante diz que foi ele mesmo que o fez, o encanador continua “Leigo. Leigo é fogo. Vocês se metem no que não devem. § Nunca querem gastar. Aí dá no que deu” (CDR, p. 62), ao que se segue um desagradável diálogo. O encanador sugere isolar aquele ramal da instalação hidráulica, mas o dono do escritório quer que ele apenas arranque o vaso e cimente o buraco.

“Se fizer assim, depois vai ter que pagar o prejuízo dos outros. § Porque, *assim como o senhor quer, a merda vai voltar*” (CDR, p. 64 [grifo nosso]), alerta o encanador. Em sua fala, principalmente na última sentença, evidencia-se algo que vem se repetindo ao longo da história: o paralelismo entre o funcionamento do ralo, como uma metáfora ao que acontece na vida do herói, e a circulação da merda e seu cheiro denunciador (parafraseando o “coração denunciador”, de Poe) como sua própria economia libidinal desequilibrada. A “merda” que, como ele mesmo quer, “vai voltar”, por sua vez, parece representar o fechamento do ciclo (como no título do capítulo), ou seja, as consequências das atitudes covardes, egoístas e sádicas do protagonista. Assim como, do ponto de vista fisiológico, as fezes são o produto final do ciclo digestivo – aquilo que, não tendo sido digerido e aproveitado pelo organismo, é descartado –, n’*O cheiro da ralo*, elas figuram como evidência da podridão de caráter do personagem analisado.

Depois de uma curta cena na casa, onde o narrador lamenta a saudade da bunda e o desencanto do olho, já estamos novamente no escritório: um homem traz uma sacola de feira com utensílios de estanho, mas o preço oferecido é baixo, porque “A vida é dura”. Não podendo se conter o negociador diz “Desculpe o cheiro. § O cheiro de merda. § Vem do ralo” (CDR, p. 65), ao que emenda-se o pensamento: “O cheiro do ralo. § Sinto um estranho prazer ao dizer isso. § É quase como se me reencontrasse. § Comigo” (CDR, p. 65). Nesse trecho fica clara a conexão emocional e até identitária do personagem com o odor que, ao mesmo

tempo, o assombra e o deleita. Antes de o homem sair, o narrador não perde a oportunidade de mentir: mostra “o olho do pai”, o outro fica encantado e se retira.

A secretária entra, avisando que o material de construção chegou e ele a corrige dizendo “Material de destruição”. No monólogo interior que se segue, o protagonista reflete

Talvez o cheiro seja meu. § Esse cheiro tem história. § Foi o cheiro que me trouxe a bunda. § É um presente do inferno. § É minha perdição. § Quero a bunda de volta. § O cheiro, até que cai bem. § Somos o que somos. § Quando tinha o cheiro eu era feliz. § Embora só os ingênuos acreditem numa coisa dessas. § Eu mesmo dou um tapa na cara. § Na minha (CDR, p. 65-66).

Deixando clara para o leitor sua descrença em relação à felicidade, nesse trecho, observamos ainda a sistemática das construções de pensamento do protagonista: ele pensa associativamente e vê os fatos em uma cadeia na qual uma coisa leva a outra e onde ele é o centro de tudo. Ao se estapear no rosto, faz lembrar dos tapas que levou da ex-noiva e da mulher do relógio, justamente como o Johnny Bravo que ele sempre vê apanhando na TV.

A próxima cliente é a usuária de drogas que aparece sem nada, mas jura que trará algo em breve. “Ela toda balanga” e o herói aproveita a “fissura” da moça e diz que, se ela mostrar a bunda, ele pagará “tanto”. Depois de ele jurar pelo olho do pai, posicionado na mesa em direção à mulher, que pagará, ela abaixa as calças e a calcinha “igual de criança”. “Ela é seca [...] osso e pele caída. § Nem na Etiópia podia ser miss. § Ela é toda hematomas” (CDR, p. 66), constata o negociante que, em seguida, quer ver “a xoxota” e goza, cantando “Para bailar la bamba” e olhando a “Triste figura”. Depois, ele a ordena que o limpe: “O poder é afrodisíaco. § Ela vai. § O cheiro me dá poder. § O cheiro e o olho. O olho ficou virado. Associao” (CDR, p. 67). Nesse momento observamos o quão caro ao narrador é o poder de mandar no outro, de dominar, de sobrepujá-lo, e como isso está posto enquanto condição para seu gozo, reforçando a hipótese de sua personalidade ser perversa.

3.2. O poder de sugestão da macumba

Depois de mais uma cena no apartamento, onde assiste, no *Discovery*, a dois ratos disputando território, arrancando pedaços um do outro e sangrando “magenta”, é outro sábado. O porteiro interfona para informar que chegou uma caixa do Sedex,

o protagonista desce de elevador – “Ouço o elevador chegando. § Não sei porque gosto desse som. VUUULLLUUUULLLPIT” (CDR, p. 67): atentemos, mais uma vez, para o uso da onomatopeia como recurso narrativo herdado por Mutarelli de sua produção nos quadrinhos – para buscá-la. Ao chegar à privacidade de sua sala, ele nota que não há remetente e, ao abrir a caixa, salta-lhe fora um horrível e asqueroso sapo marrom escuro, com a boca costurada.

“É macumba. § É macumba, eu sei. § Dentro deve ter um papel com meu nome escrito. § É assim que é a macumba. § Isso é coisa da ex. § Me pego abraçado aos joelhos. § Os pés sobre o sofá” (CDR, p.68): quem quer que tenha lhe enviado o sapo (tenha ele seu nome ou qualquer outro costurado na boca, ou não) já obteve o efeito mais poderoso de um trabalho de ordem mística, que é a capacidade de sugestão que desencadeia o medo, as ideias paranoicas, delírios persecutórios e expectativas catastróficas. Estas últimas adquirem uma probabilidade cada vez maior de acontecerem, dada a crença do protagonista em suas profecias auto-cumpridoras.

Atordoadado tanto pelo susto como pela ideia de ser alvo de um “despacho”, o narrador bate forte com uma vassoura no sapo, três vezes, até estourá-lo. Nas entranhas do anfíbio agonizante, pega o papel “dobrado em quatro [...] como os do amigo secreto” e nele lê o título do capítulo seguinte **“ESTIVE NO INFERNO E LEMBREI DE VOCÊ”** (CDR, p.69). Certo de que “isso é coisa da ex”, disca o velho número. Ela atende, diante do silêncio do outro lado da linha, percebe que é seu ex, solta fortes impropérios – “Um dia eu vou te mostrar o inferno. § Um dia você vai ver. § Você é um doente, um louco! § Um dia vou aí, até sua casa. § E aí, para o inferno, eu vou te devolver” (CDR, p. 70) – e desliga “na cara” dele.

Sua reflexão seguinte é uma das constatações mais ilustrativas do tipo de homem que o protagonista é: “Ela desliga, na minha cara. § Como se nela batesse. § Ninguém desliga na cara de um homem [Como disse supostamente seu verdadeiro pai, vide página 12]. § Dessa vez é o olho quem diz” (CDR, p. 70). Um homem alquebrado, ferido em sua vaidade e em sua virilidade, que escuta calado os insultos e ameaças da amargurada ex-noiva, pois não tem nem argumentos para defender sua posição: eis o retrato desse herói que parece representar o tipo de homem mais comum da contemporaneidade.

A cena que segue já acontece na loja. Ao homem que vende “abotoaduras e outros não sei o quê”, o narrador mostra o olho, diz que é “do cão. Do diabo”, e o

papel que estava na boca do sapo. Diante da aparente descrença do homem, tem vontade de “bater na sua cara” e quando, de saída, faz ele menção de apertar sua mão, pensa “Olha que eu puxo você. [...] Te arrasto comigo. § Aí vai ser você a lembrar de alguém. § A gente sempre lembra de alguém quando chega no inferno” (CDR, p. 70).

Sem saber quando almoçou pela última vez, preferindo ficar sentado só inalando o odor de fossa, o negociante chega à conclusão de que, ao invés de vedar o encanamento, vai “é abrir o ralo. [...] Vou abrir os caminhos. § 'High way to hell'” (CDR, p. 71), como diz a canção da banda de *hard rock* australiana AC/DC. A esse respeito, Daniele Birk afirma que “aquele mesmo ralo que o enchia de si, que o enchia de poder [...] se torna simplesmente o *caminho para o inferno*” (BIRK, 2010, p. 76). Resoluto, pede à secretária algo pontudo e ela volta trazendo “um bruta facão”.

Notando o incontido medo que a secretária tem dele, solta brincadeiras de mal gosto – “Você gosta? § De quê? § De perfume de bosta? § Ai que horror! [...] Por que você tem medo de mim? § Eu? § Não, o pneu.” (CDR, p. 71) – que a aterrorizam. Enquanto ele “futuca” o ralo, ela improvisa uma desculpa e sai, para voltar em seguida dizendo que a mãe do patrão aguarda ao telefone, é sobre “o médico”. Ele se recusa a falar, manda a moça dizer que “agora tem gente na fila” e continua seu trabalho.

A cena seguinte já se passa no consultório “cheio de livros” do “Dr.”, que receita alguns remédios, vitaminas, “uma droga nova que é um espanto” e que até a “notável” mãe do paciente aprova, indica exercícios físicos e o aconselha a largar o cigarro. O narrador observa ao redor e se indigna com o desperdício que são os livros de medicina:

As gráficas não deviam fazer esse tipo de livro. § Esses livros não deveriam ser lidos. [...] nos tiram a história [...] não me deixam ser eu [...] só trazem receitas. § Receitas de um gosto amargo. [...] Esses livros nada sabem do ralo [...] não têm emoção [...] pensam saber do que eu sou feito [...] de um fazem todos [...] falam dos outros [...] não falam de mim [...] desmentem as palavras [...] não crêem no diabo [...] não acreditam em Deus (CDR, p. 72-73).

Na última parte do capítulo, o protagonista está em casa com seu velho olho, que “gosta de ver os casais do 80”, e pensa sobre o seu ralo, que estará completamente desobstruído no dia seguinte; aí ele poderá se “reconectar” com seu

“eu verdadeiro”, o que evidencia o papel metafórico do ralo enquanto um canal de ligação com as profundezas não apenas do inferno, mas do próprio narrador. O telefone toca, ele atende, mas ninguém fala. Sobressaltado, corre ao banheiro, “Ele me achou. O cheiro sobe do ralo” (CDR, p. 74), e aspira profundamente o odor. Em seguida sente o vulto e o capítulo termina com a constatação de que “A vida é um ciclo” (CDR, p. 74).

O quinto capítulo, *Estive no inferno e me lembrei de você*, é aberto com a imagem de uma corneta, e o primeiro cliente traz um microscópio que logo é comprado, porque, “microscópios [...] revelam um mundo à parte” (CDR, p. 75). A hora do almoço o narrador passa a “cavocar” o cimento do ralo enquanto pensa em voltar ao boteco na esperança de que a bunda também tenha voltado.

O cliente seguinte traz um instrumento de sopro que o protagonista não sabe diferenciar, talvez a corneta do começo do capítulo antecipe essa mercadoria. Quando o homem pergunta como ele consegue permanecer naquele recinto fétido, como ele é capaz de se adaptar a um ambiente tão hostil, segue-se um longo diálogo – que parece, antes, uma arguição unilateral, um monólogo, do que um diálogo no sentido dialético da palavra – sobre “a espécie mais maravilhosa de toda a natureza” (CDR, p. 76). Nessa conversa, algumas falas são bastante representativas da sua forma de perceber o mundo e a humanidade e de construir seus raciocínios, seus princípios:

Uma de nossas principais características é a nossa capacidade de nos adaptarmos às adversidades. [...] Qual é a outra criatura que dispõe em seu meio de uma variedade de acessórios e adereços assim? § Não tem nada assim no mundo. Não tem não senhor. Ninguém tem tanta coisa como a gente. § Temos um mundo à parte. Criamos um mundo à parte. § Um mundo para nos servir. § Nós temos tudo o quê o mundo pode nos oferecer. § E mesmo assim, ainda criamos diariamente algo novo. § que outro animal tem isso? § Nenhum, não senhor. [...] Deus criou o mundo, mas fomos nós quem o tornou confortável. [...] Com todas as coisas que agora o mundo pode nos oferecer. [...] Nós somos o deus do conforto. § É, mas a gente encheu o mundo de coisa ruim também. § Como assim? Que coisa ruim? § Ah, sei lá senhor. O lixo. [...] O lixo é bom. [...] O lixo é o troco. [...] Mas nós destruímos a natureza. § Isso, porque podemos recriá-la. [...] É? Eu nunca tinha pensado dessa forma. § Pois pense. § É assim que é. § É assim que o mundo funciona. [...] É como a vida na selva. § Vence o mais forte (CDR, p. 76-78).

Em seu discurso deliberadamente evolucionista e progressista, o comerciante manifesta uma visão do homem moderno dotado da onipotência de um deus, dada a

sua capacidade de se adaptar, transformar e até recriar a natureza de acordo com sua conveniência. Um paradoxo real que se evidencia nesse trecho é o fato de que, embora tenhamos “tanta coisa”, toda uma “variedade de acessórios e adereços”, padecemos de uma permanente sensação de vazio subjetivo e social, muitas vezes também moral, um vago sentimento de que algo sempre falta, e essa impressão é uma característica marcante em várias expressões artísticas da modernidade. A resposta capitalista a esse vazio é o incessante apelo ao consumo, à fantasia de conforto e à ilusão de fruição das “boas coisas da vida” (CDR, p. 77), que para o protagonista, podem ser compradas mediante certa quantidade de dinheiro. No caso na nossa 'selva', o mais abastado financeiramente é o mais 'forte'.

A cliente seguinte é a drogada que, dessa vez, treme mais, “é toda vergonha” e traz um “prato desses, comum”. Cômico de que o prato nada vale e de que pode obter uma “mercadoria” um pouco melhor, vez que a moça precisa de dinheiro, o negociante propõe que ela, novamente, mostre-se nua para ele, “Se você precisa do dinheiro, você sabe que tem que me dar algo” (CDR, p. 79). À contragosto a moça cede pela “última vez” e na posição do protagonista podemos ter uma amostra de sua tendência perversa: “Eu nunca te obriguei a fazer nada. Obriguei? [...] Obrigar o senhor não obrigou. § Mas eu fiz contra a vontade. § Mas assim é que é mais gostoso. § Isso é só se for para o senhor. § É claro que é pra mim. § Afinal de contas quem está pagando?” (CDR, p. 79). Dessa vez ela fica completamente nua, “É pele e osso para tudo que é lado”, em suas costas magras um “M escarlate”, marca de nascença, o faz experienciar uma epifania após a qual “Tudo faz um estranho sentido” (CDR, p. 81).

O próximo homem que entra faz uma careta: eis a nova senha, o novo preço a se pagar para entrar e tentar “vender o peixe”. Esse traz um estojo de compasso, insistindo na sua precisão, “Ele tenta valorizar seu material. § Eu sei depreciar, muito bem.”, pensa o narrador, que, realmente, além de implicar com quase todos os clientes, seja mostrando o olho ou fazendo trocadilhos e piadinhas de péssimo gosto, é exímio em depreciar e humilhar mais as pessoas que os objetos que trazem. Depois de muita conversa, o dono do estabelecimento dá um preço bem baixo e o homem sai furioso, enquanto ele fica a pensar “Se aceitasse a oferta, perderia a crença em tudo o que lhe sustenta. § Eu deveria ter oferecido um pouquinho a mais. § Só para vê-lo desabar. § Eu nem lembrei de mostrar o olho” (CDR, p. 83). Depois, outro homem traz uma caixa de ferramentas que vende por

pouco dinheiro e, na saída, é chamado a ver o olho. Diz que é “o olho do Dólar”, mas o dono nega “Porque na nota do Dólar, é o olho de Deus. § E este aqui, é o olho do outro. § Entendeu?” (CDR, p. 84).

3.3. O amor: um labirinto para aquele que não reconhece o outro

A mulher do relógio é quem reaparece em seguida, fazendo careta. Com a mesma história sobre o “momento difícil”. A cena de sedução implícita continua por ambas as partes. Depois da amena conversa de boas vindas e da fingida simpatia a moça diz que sonhou com ele, que a marcou; “M”, pensa o narrador, associativamente. Desenrolando um bolo de dinheiro, ele pergunta de quanto ela precisa, “Ai. Não sei. Essa é a pior parte. § No fundo eu não queria estar aqui por esse motivo. § Mas aposto que se não estivesse precisando do dinheiro, você não viria” (CDR, p. 86).

Constrangida, a mulher argumenta que, por ser casada, não poderia simplesmente aparecer para revê-lo, só por estar com saudades ou por ter sonhado com ele, o que o deixa confuso, com o coração acelerado, por isso, racionaliza: “Todo esse sentimento, aparentemente mútuo, precisa ser melhor analisado” (CDR, p. 86). Fingindo generosidade, o protagonista dá à mulher a mesma quantia que deu antes e ela, agradecida, quer retribuir, “não importa de que forma” (CDR, p. 87). Ele quer que ela conte o sonho, que, por sua vez, se passava num jardim, onde ela, perdida em um labirinto, era confortada pela doce mão do comerciante. Dada a previsibilidade do sonho, ele mesmo foi quem completou a história, que sabia, sem saber como. “Todo labirinto tem uma saída”, falaram “em uníssono”, o que impressionou mais ainda a mulher, tamanha a sensibilidade, sensibilidade e doçura que ele demonstrava.

O desdobramento desse momento sincrônico ou dessa *sincronicidade* – como diria Jung a respeito das coincidências que, na dinâmica do inconsciente coletivo, não passam de consequências de desejos, vontades ou meros pensamentos dispersos nos inconscientes individuais – é natural, porém, conhecendo o narrador como o conhecemos até aqui, improvável:

Depois permanecemos em silêncio. Nossas mãos continuaram apertadas. § Eu beijei novamente seus lábios. § E, por um longo momento, nos olhamos enlevados. § Acho que essa foi a experiência

mais incrível que provei em toda a minha vida. § A sensação de amor que eu sentia, irradiava muito além do meu corpo. [Ícone do ralo] Aí, ela se foi. Precisava ir embora. Por causa do marido e dos filhos na escola. Foi então que a coisa toda soou mais estranha. Pois eu me lembrei, foi isso o que o bêbado, o mendigo me disse no parque (CDR, p. 88-89).

No fim de semana, tudo se repete – no apartamento, a TV, só que o olho foi trancado e esquecido na gaveta do escritório; no mercado, pães e frios, cigarros e café –, a pergunta que não quer calar é “Será que todo labirinto tem uma saída?”, e, de repente, aquele que supostamente não gosta de ninguém, reflete: “De todas as coisas que tive, as que mais valeram, das que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar. [...] Quer dizer, tirando o meu Rosebud” (CDR, p. 89).

Com o passar do tempo e, segundo sua própria hipótese, com a inalação do miasma proveniente do ralo, o protagonista tem suas funções anímicas cada vez mais deterioradas, desenvolvendo comportamentos atípicos, com episódios de desorientação, de desequilíbrio emocional – ora euforia, extroversão e emotividade exacerbada (possivelmente, fingida); ora introversão e aversão social, notável na explícita repugnância com que trata seus semelhantes – ilusões de óptica e olfativas, ideias paranoicas e delírios de perseguição (tanto envolvendo o cheiro como o vulto e a macumba da ex). Ao afirmar,

E então vêm como um flash. Talvez tudo isso seja algum efeito colateral dos remédios. Provavelmente da droga nova. Essa que até minha mãe me deixa tomar. § Me imagino a correr num labirinto. Suas paredes são cobertas de heras. Corro em câmera lenta. Do outro lado é ela quem vem. Em câmera lenta, assim como eu. Nós nos abraçamos e giramos, giramos, giramos. Tudo em câmera lenta. Aí meu pensamento enquadra meus dentes. E num zoom se aproxima. E meus dentes são brancos, no pensamento. E deles saem um brilhaço. E o brilhaço faz PLIM. Entra uma voz muito grave. A voz diz: KOLINOS. Hálito puro e refrescante. Volto após o reclame. Estou no banheiro. Devolvendo ao vaso, tudo o que a vida me deu. [...] Esse tipo de coisa realmente acontece. Com quem ama. Ou com quem toma esses remédios iguais aos meus. § Ou eu estou enamorado ou o remédio é bom. § Hoje é domingo. § Pede cachimbo (CDR, p. 89-90),

verificamos que o narrador não apenas tem plena consciência de seu desequilibrado estado mental, como formula inclusive o diagnóstico, apontando como fatores causadores o seu suposto enamoramento ou a eficácia da “nova droga” receitada pelo “Dr.”, no que concorda, inclusive, com alguns pesquisadores da área que apontam fortes semelhanças entre os estados de enamoramento e intoxicação por psicotrópicos.

O cliente seguinte, que se mostra bastante teatral, expressivo, traz uma caixinha de música (que toca “a música do gás”, fato conveniente para a depreciação do objeto feita pelo negociante) com uma bailarina de plástico que “gira, gira, gira” dentro dela. O homem afirma que essa caixinha tem história, diz que sua mãe tocava aquela música para ele no piano, porém, como precisa do dinheiro, termina vendendo sua relíquia por uma mixaria. O narrador imagina colocar o “relóginho” (*sic*) da sua nova musa dentro da caixinha para devolvê-lo e, por um instante, desespera-o a ideia de ela não voltar: “E se tudo aquilo não passou de teatro? Meu coração dispara. Não, não pode ser. Isso eu mesmo digo, ou penso. Ou penso que digo. Não digo o que penso” (CDR, p. 90).

Enquanto lamentava não ter o contato da dona do relóginho, a secretária o interrompe, afirmando haver uma moça ao telefone: é, justamente, sua nova musa! A conversa entre os dois segue o mesmo *modus operandi* das duas visitas anteriores da moça: começa-se com as habituais amenidades e pudores iniciais – “Sonhei com você novamente. [...] Ai. [...] Tenho medo que você me julgue mal. Me julgue como uma qualquer. § Isso seria impossível” (CDR, p. 92-93) – e vai esquentando, tomando contornos explicitamente sexuais, para terminar com o narrador ejaculando novamente.

Em um pequeno intervalo da conversa e sem interromper o ‘sexo verbal’, o narrador devaneia: “Acordei com seu nome em minha boca. Ela diz. § Vejo um flash. Ela numa posição engraçada. Imitando um sapo. Sua boca costurada. Costurada com um fio grosso preto. Dentro dela, sei que tinha um papel. No papel estava escrito meu nome. Volto” (CDR, p. 93). Aqui podemos observar que, quase como em um sonho, conteúdos problemáticos como o sapo da macumba da ex-noiva e a moça do relógio encontram-se condensados em uma única imagem: a mulher do relóginho com seu nome costurado na boca, como o sapo que recebera via Sedex (na página 68 do livro). Interpretando ao pé da letra a figura de linguagem utilizada em tom erótico pela mulher (“Acordei com seu nome em minha boca”) o narrador elabora, praticamente, um delírio no qual seu mais novo objeto de desejo aparece condensado ao “sapo da macumba”, o asqueroso símbolo de sua relação problemática com o passado, o que emerge como um pequeno episódio paranoico, dadas suas ideias de perseguição/vingança por parte da ex.

Após o fim da conversa picante por telefone, a moça diz que logo estará no escritório. Ao chegar, finge estar nervosa, com vergonha, porém, logo demonstra

bastante desenvoltura. Ela alega ter a fantasia de se mostrar por dinheiro, tudo que o narrador poderia almejar:

O que você pensa que eu sou? § Ela fala ironicamente. Meio rindo. § Uma puta. Eu não sei brincar. § Ela finge indignação. § Eu sei que você precisa da grana. Mas pra ganhar vai ter que trabalhar. § Não. Trabalhar não é excitante. Me manda mostrar. § Ah! Está certo. Desculpe. § Se você quer o dinheiro, vai ter que mostrar. § Tira essa roupa sua putinha (CDR, p. 98).

Nesse ritmo, quando o “jogo começa a tomar forma”, o narrador vai atirando dinheiro com tanta prodigalidade que, depois do minucioso número de *strip tease*, no qual a mulher não chega a tirar nem a lingerie, já tinha ido à bancarrota. Discreta e rapidamente como chegou, ela se foi, levando todo o dinheiro do estabelecimento.

Devastado por não ter sido capaz de se conter, de controlar a situação, o único consolo que o decadente homem encontra é o odor da fossa: “Rastejo até o banheirinho. Tiro a toalha do ralo. Cheiro, cheiro, cheiro” (CDR, p. 99). Seu momento de reencontro consigo mesmo – como sinaliza Daniele Maria Castanho ao afirmar “aquele mesmo ralo que o enchia de si” (BIRK, 2010, p. 77) – é interrompido pela entrada da viciada que, tremendo, já começa a se despir: “Pára, pára, pára! Hoje não! § Eu não tenho mais nada pra oferecer ao senhor. § Não! Pára! Hoje não! § Ela não pára. Vejo o 'M' nas costas. § Hoje não! Eu não tenho dinheiro!!!” (CDR, p. 99). Ela, que continua pelada, peluda, cheia de hematomas e a tremer, chama-o de “mentiroso”, pois descobriu ser impossível que ele fosse filho de alguém que lutou na guerra. Logo, um outro homem entra por não ver ninguém na recepção e ela diz “Ele é mentiroso[...] tava cheirando o ralo” (CDR, p. 100).

O protagonista manda que saiam, chama o segurança, mas ninguém vem. Repentinamente, começam a entrar várias pessoas, “Outro entra com uma máquina de escrever na mão. Depois entra outro com um candelabro. E outro.” (CDR, p. 100), todos observam a viciada “pelada e peluda” e comentam que o dono cheirava o ralo. Um tumulto se inicia e o narrador é atingido na cabeça. Quando pensa que será linchado, tudo é interrompido por um tiro no teto: o segurança que tinha ido ao banheiro, surpreso diante da turba que estava prestes a atacar seu chefe, atirou para cima e dispersou a pequena multidão que saiu em polvorosa. A polícia aparece em seguida para apurar o caso. Explicado o tiro, o negociante é enviado ao hospital, onde lhe “costuram a cabeça. Depois é raio-x pra tudo que é lado” e, quando lhe “botaram no soro”, ficou sabendo que levou onze pontos “com aquele fio preto e

grosso. Igual ao da boca [do sapo]” (CDR, p. 101).

Sinto uma forte luz em meu rosto. Mas os olhos não consigo abrir. Ouço vozes, mas não as conheço. Não consigo me mover. Alguém fala de um coágulo. Drenar, ouço também. Aí as imagens me chegam. Mais parecem borrões de nanquim. Pouco a pouco se tornam estáveis. E um rosto, agora já sei. É ela. De amor me chama. Vou sonhar com você, ela diz. E então sua boca é fechada. Costurada por um grosso fio. E então ela já não diz nada. Mas parece nervosa, algo quer me dizer. Ela aponta os lábios inchados. Com os dedos tenta os pontos tirar. Acho que quer me mostrar o papel. No papel deve estar escrito o meu nome. Com o sangue que drenaram de mim. Tiram sangue, num cano, canudo. E com o sangue, um pouco de mim se esvai. Tiram sangue da minha cabeça. E eu nada posso fazer. Mas então, pouco a pouco, ela rompe os pontos. E ao arrancar, eles rasgam seus lábios. Sua boca é vazia, é sem dentes. Sua boca é uma cloaca. E de dentro ela tira um olho. Eu sei, é o olho do meu pai. Ninguém drena a cabeça de um homem. Isso o olho me fala. E aí vejo um labirinto. E suas paredes são cobertas de merda. E como ando torpe, toda hora nela eu esbarro. Estou sujo, mas o cheiro o vento é quem leva. Mas a merda é até perfumada, e acordo sentindo o café (CDR, p. 102).

Depois da descrição quase surrealista acima, na qual várias lembranças e pensamentos confusos se desencadeiam, obedecendo a uma certa lógica associativa (bem diferente da lógica racional à qual estamos acostumados), o protagonista se descobre em casa. Desperto pelo cheiro do café que a diarista prepara. Ela pergunta como ele está e diz que ao chegar, vendo-o de cama, decidiu ir lavando o banheiro onde encontrou fios loiros de cabelo no ralo, “É bom mesmo o senhor arrumar uma nova namorada” (CDR, p. 102). Surpreso por não ter levado ninguém para casa, o patrão afirma ser impossível aquilo, menciona até a lenda urbana da “loira do banheiro”, e a boa empregada tranquiliza-o “Ah... Se o senhor quer fingir que não trouxe, eu vou fingir que não falei nada” (CDR, p. 103).

Como seu jogo preferido é o do fingimento, da mentira, quando questionado sobre o que havia acontecido com sua cabeça, diz à faxineira que foi assaltado e levou um tiro de raspão, gemendo o tempo todo “Ai, ai, ai”. “Meu Jesus Cristo Salvador! Tá pela hora da morte! [...] Ele tá que tá amarelo, pobre coitado do patrão” (CDR, p. 103), preocupa-se a empregada que, tencionando fazer uma canja para que ele melhore, não encontra os ingredientes necessários, pois “A geladeira e os armários, tá (*sic*) tudo pelado” (CDR, p. 103). Sem um tostão na carteira, é obrigado a sair – mesmo diante dos protestos da serviçal, pois “Onde já se viu sair com um tiro na cabeça?” (CDR, p. 104) –para tirar dinheiro no caixa eletrônico: “Até já patrão.

§ E vai pela sombra. § Deixa comigo. Ai, ai, ai. § Eu sempre vou pela sombra. § Ai, ai, ai.” (CDR, p. 104).

3.4. A dinâmica do João Ninguém

O sexto capítulo tem por título *O jogo*, cujo campo semântico já vinha sendo pressentido desde o jogo de sedução/erótico/de mostra-esconde com a moça do relógio e até mesmo na própria dinâmica da economia libidinal do protagonista – *como e em direção a que objetos* ele investe sua atenção, seu tempo, seu interesse, seu dinheiro, seus pensamentos, enfim, sua libido; o que é *ganhar* ou *perder* para o mesmo, tanto em suas barganhas comerciais como na vida – e na forma como ele trata seu semelhantes, ou seja, em sua posição subjetiva ante a alteridade, relação esta, majoritariamente, mediada pelo valor do *dinheiro* e das *histórias* (tanto suas “mentiras” e as ficções de seus autores prediletos, como o recurso a lendas urbanas, ditos e cantigas folclóricas, aos discursos da TV, das revistas dos astros, do trabalhador, da viciada, etc.) utilizados sempre com vistas à depreciação do outro.

Depois da imagem de um sapo de brinquedo, nos é dado saber que o comerciante passou “dois dias de molho” e, ao voltar ao trabalho, o segurança estava fazendo as vezes de secretária, pois “a mocinha assustada”, com o tumulto ocorrido, “fugiu”. As preocupações devidas aos remédios ou ao estado de enamoramento do protagonista endossam até o título comentado acima:

Sinto um calafrio. Será que ela estava mentindo para mim? Será que tudo era um jogo? Um jogo, só pra pegar minha grana? Um jogo. Ela disse que seu marido perdeu tudo no jogo. Que jogo será que ele joga? Não, mas ela sonhou comigo. Eu acho que ela gosta de mim. Eu nunca tinha gostado de alguém. Dela, eu gostei (CDR, p. 105).

O narrador esquece-se de seu dilema quando um homem entra e pergunta se pode fumar na sala. Prevenindo-o para que se prepare para observar a “preciosidade” que traz, o homem desenrola um boneco de madeira dotado do mesmo porte que o protagonista. A visão do boneco o perturba e leva-o a um *petit mal*: “Por favor, chame alguém, não me sinto bem. Acho que vou desmaiar” (CDR, p. 105). O homem o socorre, baixa sua cabeça até os joelhos e manda-o forçar para cima, depois de muito suor e um sangramento no corte da cabeça, ele retorna.

Atordoadado, sai vagando e divagando sobre sua atual condição até se encontrar no velho boteco. No caminho, triangulando as pistas do acaso para tentar entender porque tudo aquilo estava lhe acontecendo, chegou à seguinte hipótese:

Estou perdendo o controle. Antes, era eu quem dava as cartas. Cartas

marcadas. O jogo era meu. Agora eu sou o boneco. Meu nome. Meu nome abria as portas. Hoje se guarda, costurado, na boca de um sapo. Isso é coisa da ex. Ela está fodendo comigo. Ela me faz rastejar. Ainda ando, vago. Fraco. Vazio. E então, sinto o estalo. Passo a mão. Puta mira! Bem em cima do esparadrapo. Agora eu. Agora eu sempre sou o careca. Eu só queria ficar no meu canto. Comer o meu lixo admirando a bunda. Isso era tudo. Isso era a peça que construía os meus dias. Mas a bunda se foi. Rosebud. Depois fui me apaixonar. Nunca tinha imagens no sono, agora, até dei pra sonhar. Não gostava de pessoa alguma. Agora. Agora me sinto tão só. É um jogo. É um jogo, e eu perco. Só não sei quem é o azarão. E agora tudo se encaixa. Fazendo um sentido absurdo. É macumba, é vodu, é o diabo a quatro. É jeje. Tudo se enquadra. Tudo me volta à ex. Ela disse que não me livraria tão fácil. Ela bem me avisou. Ela falou da amiga, cujo marido, no jogo, tudo perdeu. Meu amor é pau mandado. Arapuca da ex. É sapo, é boneco, é assombro, pesadelo, confusão, e o caralho a quatro. Eu não tenho saída. Ou acabo com ela. Ou acabo como ela. Ou acabo comendo ela. Ou sei lá mais o quê (CDR, p. 106).

Observamos aqui a forma como o narrador atribui causalidade e significado a cada pequeno fenômeno da sua vida (o boneco, a “cagada” de pombo em sua careca, seu amor “pau mandado”), ligando, em uma mesma teia semântica, por assim dizer, objetos e acontecimentos que não possuem nenhuma relação natural entre si. Concluindo que sua maré de azar se deve à macumba e às artimanhas da amargurada ex-noiva, ele, inconscientemente, canaliza tanta energia em prol de que a profecia auto-cumpridora de que não se “livraria tão fácil” se concretize, que o fato de isso ser ou não a causa primordial de seus infelizes sucessos é o que menos importa.

No boteco, logo é reconhecido como aquele que é “a cara do cara do comercial” e a moça que o atendeu da última vez diz que tem “um presente” para ele. Profundamente infeliz com seu presente e ansiando pelo passado, quando era ele quem “dava as cartas”, sua “era de ouro”, é surpreendido pelo papelzinho dobrado com o número do telefone da bunda (que havia retornado ao antigo local de trabalho a fim de pedir ao chapeiro que testemunhasse a seu favor em uma ação que movia contra o ex-patrão). Além do número, ela ainda deixou um recado: “Ela disse que o senhor queria comprar um negócio que ela tinha. [...] Então, ela mandou dizer que como ela ainda não conseguiu emprego, e isso já faz mais de um mês, ela resolveu vender o negócio para o senhor” (CDR, p. 108).

O número do telefone da bunda e, sobretudo, seu recado funcionam como uma injeção de otimismo no protagonista que, de volta ao trabalho, dispensa todos os clientes da sala “apinhada de gente”, manda o segurança entregar um envelope

(cheio de dinheiro) à garçonete do boteco, depois do que estará dispensado, e passa o resto do turno a discar o novo número: “Um segundo de silêncio. § Uma espera infernal. § Chama, chama, chama. § Ninguém atende” (CDR, p. 108). Um denso parágrafo de ansiedade e tensão depois e sem que ninguém o atenda até o anoitecer, ele decide ir tentar ligar de casa. Na primeira tentativa que faz, uma voz grave e de dicção terrível o atende, diz que a moça não está, saiu cedo à procura de trabalho e ainda não chegou, pergunta se quer deixar recado, mas, ciente de que seu recado “daria um livro”, o narrador diz que liga mais tarde.

Imaginando onde poderia estar sua cobiçada bunda, decide tomar um banho para “fazer uma hora” e falar “com ela, cheiroso”, porém, ao abrir o box do chuveiro, pula para trás ao ver o ralo obstruído por fios loiros e longos de cabelo. Por um momento, pensa em ignorá-los e fingir que não viu nada, mas volta ao ralo e imerge em uma profunda reflexão existencial:

Por que sempre algo me assombra? Por que não posso viver em paz? E aí sinto o vulto passar. Estou muito assustado. Ansioso. Por quê? Por que sempre algo me assombra? Por que não posso ser como os demais? § Por quê, Oscar Wilde? Por quê, Dorian Gray? Por quê, o meu mundo tem que ser sempre feio? Por quê, tudo sobe do ralo só para me ver? Por quê fui inventar de tomar banho? Por quê? Por quê tudo tem que ter um porque? Por quê a vida não é como os sonhos? Por quê na minha vida esses limites se fundem? Por quê não fica uma coisa em cada lugar? O que é sonho, no sonho e o demais no demais? Por quê tudo se mistura? Por quê tudo se funde, mesmo quando tomo os remédios? Por quê o louco, sempre tem que ser eu? (CDR, p. 110).

No desespero dessas perguntas, podemos perceber não apenas a necessidade visceral que ele tem de conhecer as causas de todas as suas questões mal resolvidas (como se estas fossem exteriores a ele), mas também sua identificação com Dorian Gray, outro personagem de moralidade obscura (como a dele mesmo), e o fato de ele se achar injustiçado pela vida por não poder “ser como os demais”. No entanto, o personagem não chega a problematizar, por exemplo, *quem* disse que ele não pode, nem *por que* ele simplesmente aceita a facticidade de seu cruel destino como fato consumado.

Pouco depois, já mais calmo, o protagonista racionaliza a existência de cabelos loiros no ralo supondo ser produto de “um problema no encanamento do prédio. [...] O cabelo vem de um outro apartamento, só pode ser. [...] O vulto passou porque é o passado” (CDR, p. 110). E após esse pequeno episódio de pânico,

decide, “de hoje em diante, eu prometo mudar. *Vou ser justo com os justos*, e não vou ser com os demais” (CDR, p. 110; grifo nosso), ligando, em seguida para a bunda que ama. Ela, por sua vez, chegou muito cansada e foi se deitar.

Na última cena do capítulo, já no escritório, ele adquire uma perna, uma prótese japonesa que será a perna do seu pai imaginário, seu “pai Frankenstein” (CDR, p. 111).

O sétimo capítulo, *Ausência*, inicia-se com a imagem de uma caixa de remédios para os nervos e para o cérebro, “*Dr. Hammond's Nerve and Brain Pills*”, após a qual o protagonista continua a telefonar para a bunda. Mais uma vez, o velho atende e diz que ela saiu à procura de emprego. Depois do ícone do ralo, a mulher do “relóginho” liga, dizendo que seu marido viajou, as crianças estão na escola e ela quer “brincar” (CDR, p. 113). Entretanto, chocado pela ideia de que seu amor era “pau mandado” (CDR, p. 106) da ex, ele desliga o telefone.

O cliente que entra em seguida “parece um cientista louco” (CDR, p. 114) e traz um abajur que é comprado por um preço baixo. Ao receber o dinheiro, parece extasiado, pois poderá dar vazão ao seu vício – que não é cachaça, moça da vida, travesti, jogo nem droga –, mas que não pode ser revelado porque ele não sabe se o o narrador “teria cabeça para entender” (CDR, p. 115), fato que o deixa curiosíssimo. Antes de sair, o homem observa a perna de madeira encostada a uma cadeira no canto da sala, “É a perna do meu pai” (CDR, p. 114), diz o comerciante, que não perde a oportunidade de mentir.

Quando ia tentar, novamente, ligar para a bunda, a moça do relóginho entra, usando uma roupa muito provocante. Ela toma o papelzinho com o número do telefone da outra e o enfia no decote, “Vem buscar com a boquinha, vem” (CDR, p. 116), provocando-o. A mulher se insinua de forma mais acentuada até fazê-lo perder a paciência: “Eu não vou jogar seu jogo. § Você já está jogando” (CDR, p. 116). O segurança é chamado, porém, sem ação diante da situação que não compreende, recusa-se a imobilizar a mulher e é demitido. Ela tenta fugir, mas é detida pelo comerciante que a arrasta de volta à sua sala:

Mas o que está acontecendo com a gente? Eu só estava brincando com você, achei que fazia parte do jogo. Pensei que era uma nova fantasia. Foi só isso. Olha, toma aqui o papel. § Nossa, você parecia outro. Você se transfigurou. § Escuta aqui, sua puta. § Não admito que você me trate assim! § O queixinho dela começa a tremer. § Chego bem perto de sua orelha e sussurro o nome da ex. § Ela me olha

intrigada. § Foi ela quem te mandou, não foi? § Eu não estou entendendo o que você está falando. [...] Acho que você não está bem. De quem, ou do quê você está falando? [...] Eu vim aqui para a gente brincar. Eu...Eu... § Você... Você... § Eu estou tão excitada. Deixa eu me mostrar para você? § Ela suspende o vestido. Tirando, por cima de sua cabeça, de uma só vez. [...] Cato sua nuca com força. Faço sua cabeça baixar. Vou arrastando ela até o banheirinho. Com as duas mãos agora, a deixo de quatro. § Ai! Você está me machucando! § Enfio sua cara no ralo. § Ai!!!! § Cheira, cheira, você vai gostar. § Ela luta para se soltar. § Então eu solto. § Você é louco! § Ela veste o vestido. § Você é um psicopata, um desgraçado. § Ela sai (CDR, p. 117-118).

Levado pela certeza quase psicótica de que essa mulher era a amiga da qual a ex-noiva tinha falado no último jantar – que havia sido enviada por ela para fazê-lo se apaixonar e levá-lo à bancarrota – em sinal de vingança, ele comete mais um abuso, surpreendendo até mesmo o leitor com sua perversidade. Com as portas e janelas trancadas, larga-se no chão contemplando o buraco de bala no teto, aspirando o cheiro do ralo e pensando sobre as mulheres.

Depois de outra tentativa frustrada de ligar para seu Rosebud, finalmente, ela atende. Ele tenta se explicar e após a demorada conversa, restrita pela presença do pai ao lado da moça, fica combinado que ela aparecerá no escritório na terça seguinte.

O capítulo oito, *A imensa bunda e o buraco*, apresenta a imagem de uma boneca. No longo parágrafo inicial, o protagonista conta os dias até a visita da bunda, imaginando cada detalhe, lê e cita Camus e Machado de Assis, depois esboça um comentário – como outros que já fez a respeito de obras (de arte, em geral, literárias, musicais, cinematográficas, etc.) reais – que deixa transparecer tanto os exercícios de metalinguagem e intertextualidade como o discurso do autor implícito (DAL FARRA, 1978) na composição do romance, vez que muitos desses produtos culturais são admirados pelo próprio Mutarelli, como declara em diversas entrevistas (MUTARELLI, 2008; 2010).

“Penso em escrever um livro só com as frases que um dia eu grifei. Tornar meu, o que não era meu. Tornar meu o que adquirir. [...] Queria ler um livro que eu mesmo escrevesse” (CDR, p. 123): quando refletimos sobre o discurso do autor implícito, principalmente, nessa última sentença, o curioso é que, após a publicação de seu primeiro romance, Mutarelli confessa: “eu o li somente uma vez, logo após sua chegada da gráfica, depois nunca mais li. Escrevi e li só uma vez” (MUTARELLI, 2008, p. 171).

Já no escritório, a primeira cliente a entrar é a viciada que traz um bracelete de ouro, provavelmente, roubado. Cada vez mais, ela denuncia a grande mentira que é o protagonista:

Você é um mentiroso. [...] Até a sua cara é uma mentira. [...] Essa cara que o senhor usa não é a sua. [...] Essa cara é a do comercial. § É uma máscara que eu uso. § É porque o senhor não tem cara. É máscara mesmo. Se tirar fica só um buraco. [...] O senhor tem a cara da mentira. § E você tem a cara da verdade. § O senhor é a mentira. § E você, a verdade (CDR, p. 124).

Figurando como mais uma manifestação da sombra do protagonista – que se expressa também no odor, no vulto, na paranoia sobre a macumba da ex, na “loira do banheiro”, no amor pela mulher do relóginho, etc. – a viciada é, de fato, “a verdade”, sobretudo da forma como ele a vê: balangando, feia, peluda, toda hematomas.

O próximo cliente traz um São Lourenço e conta sua história, no entanto, a cena termina sem que saibamos se a imagem foi comprada ou não. Apesar de o negociante se admirar com o nome do santo (provavelmente, essa escolha do autor sirva justamente para provocar o leitor nesse sentido), mais uma vez, não temos acesso ao seu verdadeiro nome, fato que reforça a “cara da mentira” denunciada pela drogada, o “buraco” (como no título desse capítulo), a “ausência” (título do capítulo anterior) de ser, ou seja, a falta de identidade desse João Ninguém que é o protagonista (e também dos outros personagens que são designados em função do objeto que querem vender ou da profissão que exercem).

Na hora do almoço, ele vai ao boteco, onde é tratado maravilhosamente bem pela garçonne a quem enviou dinheiro. Dessa vez, é ela quem pergunta o que ele lê, “Manual Prático do Ódio”, é do Ferréz. § Eu sei é aquele figura do Capão. § É. É ele mesmo. Maravilha” (CDR, p. 128).

De volta ao escritório, o homem do abajur, agora, traz uma baixela de prata. Fisgado pela imensa curiosidade de saber qual é o misterioso vício do cliente, o narrador afirma que só comprará a baixela se o homem contar: “Ah, doutor, se eu contar o meu vício o senhor vai acabar ficando mais viciado que eu. § Isso é impossível. [...] E como o senhor tem tanta certeza? § É que só existem dois caminhos, o vício e a virtude, e eu sou um homem de virtudes” (CDR, p. 126). No entanto, pelo que temos visto até aqui, sabemos que o caminho do herói é qualquer um, menos o da virtude, e que a mentira é uma de suas habilidades mais utilizadas,

como, por exemplo, na própria colocação acima.

Prosseguindo a negociação, o homem diz que precisa ser pago para poder por o seu vício em prática. Depois de muito suspense e concentração, já com o dinheiro em mãos, ele escolhe a maior nota e a rasga. Esse ato o deixa frenético, eufórico, “Pula na cadeira batendo com a bunda, feito uma criança brincando de cavalinho. Ele baba, ele agora emite o som do seu 'u'. Ele é doido de pedra” (CDR, p. 127). Em seguida, convida o protagonista a fazer o mesmo, “Vâmo (*sic*) lá doutor, *everybody*, vamos lá doutor, todos juntos” (CDR, p. 127). Imitando os movimentos do doido com precisão, o herói admite que o prazer é indescritível e ambos, simultaneamente, brincam de rasgar dinheiro: “Eu já tô de pau duro doutor! § O meu já fisgou. § Vamos ver quem chega primeiro doutor. [...] Quem chegar primeiro é o vencidoÔÔoarghhuhlffff. § Ele ganhou” (CDR, p. 127). Apesar de chamar o outro de “doido de pedra”, entrar no mesmo jogo que ele, rasgando dinheiro – ato que é visto pelo senso comum como um atestado de loucura – o comerciante se apresenta como seu semelhante, sobretudo se levarmos em consideração sua degradação psicológica que vem aumentando desde o início da história.

3.5. O homem-que-não-sonha realiza seu sonho

Em um parágrafo compacto, como costumam ser aqueles nos quais está sozinho em casa (com o seu papai, o olho, assistindo TV), reflexivo, descreve a tediosa noite de véspera do grande encontro com a bunda. Cinco cenas curtas – que servem apenas para representar a sucessão de coisas triviais que preenchem o tempo até a chegada da moça – depois, “Enfim. § Ela entra. § Com sua branca calça de lycra” (CDR, p. 129). Nervosa e envergonhada pela natureza de sua visita, a bunda é acolhida com a falsa solicitude característica do protagonista: “Beijo seu rosto com o carinho de Judas. [...] Você é ainda mais linda do que a visão que eu guardei” (CDR, p. 129).

Após dispensar a secretária “*free lance*” (*sic*), trancar a porta do escritório e tirar o fone do gancho, o negociante dá início ao ritual, que é descrito nos mínimos detalhes e demoradamente:

Ela levanta e já ia desabotoando a calça, quando falei: § Espera! Calma. Eu quero poder te olhar um pouco com a calça. Sabe, como aquele dia no bar. [...] Ela vira. [...] A calça que desenha e modela,

com extrema precisão, cada detalhe. Cada saliência e reentrância, num esplendor magnífico só capaz de existir, nessa terceira dimensão. Sua bunda é imensa. Sua bunda é redonda e farta. [...] Será que você poderia agachar? Sabe, flexionando o joelho? § Ai, assim é melhor. Se você me disser o que quer que eu faça, acho que é mais fácil. [...] No ato de agachar, a lycra sem perdão, faz surgir a premonição do que em breve virá. [...] A lycra não perdoa. A lycra entra. Meu coração quase arrebenta. § Agora, se possível, ainda com a calça, fica de quatro. [...] Sua bunda, nesse momento parece dobrar de tamanho. § E minha boca, mesmo que eu tente, não guarda o Puta que pariu! [...] Bem devagarzinho, ela rebola pra lá e pra cá. [...] Lssssso! Lssssso! Asssssim messsssmo! [...] Você se importa se eu abrir minha calça? É que não cabe mais... O meu *bigulim*, você sabe, meu pênis. § Pode abrir. § Ele salta. § Posso abrir a minha? § Humhum. É tudo que consigo pronunciar. § Ela abre. § Ela abre e começa a tirar. [...] Agora já vejo a metade. E então é o todo, vencendo a lycra. É imensa, e agora menos uniforme. É de um redondo impreciso. Impreciso e gigante, pela própria natureza. É o impávido colosso. Agora ela tira a sandália. E está tudo pro alto. Se o Buttman pudesse ver isso agora. E depois de se desvencilhar das sandálias, ela arranca por seus pés o que resta da calça. E sem que eu tenha tempo de implorar pelos movimentos contidos, num flash, a calcinha se vai. Sua enorme, e quase disforme bunda é por estrias e celulite, ornada. Mas isso só contribui para que ela se torne mais real, ainda mais carne (CDR, p. 132-133).

Em seguida, algo inesperado acontece: o narrador levanta-se, caminha em sua direção – porém, o pênis que não cabia mais na calça, começa a se retrair ante a onipotência da colossal bunda, “Quanto mais me aproximo, menor fica o que tenho nas mãos” (CDR, p. 133) –, ajoelha-se a abraça a bunda com força, beijando-a. Permanece agarrado “feito um filho a sua mãe” por um bom tempo.

Referindo-se ao seu Rosebud como uma “tábua de salvação”, o protagonista dá a entender que essa experiência é como se fosse um tipo de renascimento, uma redenção, o “contraponto” de sua vida infernal e sem sentido. Essa impressão é reforçada nos dois parágrafos seguintes:

Esse ralo que eu mesmo dei vida. Esse ralo é para onde projetei o escuro que sou. Esse ralo é o que eu lhe emprestei. O ralo e a bunda, dois extremos. Dois buracos extremos. Um leva ao interno do ser, outro ao interno do mundo. § Toda a carga que eu depusitei nessa bunda, infelizmente, quando me refiro à carga depositada, é uma figura meramente psicológica. Essa bunda, que agora abraço, era a minha salvação (CDR, p. 133).

É importante notar que, apesar do momento apoteótico de encontro com a bunda, na última sentença, o narrador já se refere ao seu Rosebud no passado, “era minha salvação”. Nesse sentido, a bunda figura como uma representação do que a

psicanálise lacaniana designa como *objeto a*, ou seja, o alvo inconsciente (e inexistente na realidade) para o qual o desejo do indivíduo se dirige intermitentemente. Todas as nossas ações, majoritariamente de forma inconsciente, têm por finalidade suprir a falta desse objeto; falta essa que, por sua vez, é constitutiva da subjetividade (não apenas como substantivo, mas, principalmente, enquanto adjetivo ou, digamos, qualidade do sujeito como aquele que age em função de seu desejo).

A partir do momento em que a bunda passa a ser tangível, passível de toque e, em última instância, de posse, ela perde toda a sua aura, perde o teor de impossível que movia o protagonista em sua busca. Isso se constata, sobretudo, quando ele afirma que

A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contra ponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava era só a busca. § Era só o buscar. § e por isso agora já não há mais desejo, só cansaço. Só o vazio. § Só a certeza do incerto. § Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Uma nova bunda em que eu possa crer. Nessa bunda eu não creio mais. Não que ela minta, ou tenha um dia mentido, para mim. Não. O mentiroso sou eu (CDR, p. 134).

Após um pequeno espaço de tempo, o texto sai do solilóquio mental do narrador e retorna à cena, embora a bunda nunca tenha saído dela. Ela pergunta se era isso que ele tanto queria, porém, sem saber lidar com o que sente, nem com o vazio que acabara de se instalar no lugar do desejo, ainda agarrado à bunda, ele chora copiosamente “feito um bebê”, repetindo o seu velho “Por quê?”. A moça tenta consolá-lo fazendo um “irritante cafuné” em sua careca, enquanto ele imagina “poder ver essa cena do alto”¹⁷, este retrato do patético, do patético dessa nossa miserável condição” (CDR, p. 134).

Sem compreender a profundidade dos motivos do choro incontável do protagonista, confusa e compadecida, a moça se abaixa e fita seus olhos, consolando-o ternamente, “Não fica assim. Não fica triste não. Isso acontece. Eu vou dar um jeito nele, você vai ver” (CDR, p. 134). Em seguida, começa a fazer sexo oral até que o “meninão” esteja pronto para que ela se sente nele “como no canal pornô da TV a cabo”.

17 De fato, na adaptação cinematográfica de Heitor Dhália essa cena é filmada do alto.

Mesmo no meio de uma relação sexual, ele se coloca em uma posição subjetiva à parte, “Agora eu assisto. § Platéia. § Com a distância de um filme que vejo. [...] Eu não estou aqui” (CDR, p. 135), e começa a relembrar “*The Unending Gift*” (apesar de, como um mentiroso competente, ter dito antes que não sabe inglês: “Não falo francês. § Nem inglês. § Nunca aprendi nem sequer a língua do P” [CDR, p. 23]), de Borges. No pequeno conto de Borges, um pintor lhe havia prometido um quadro, mas morreu antes de cumprir com a promessa, por isso, esse quadro prometido teria a eternidade imbatível de tudo que nunca chegou a existir e, assim, existe com mais força por nunca ter decaído à categoria de coisa, de objeto.

Era assim que o negociante queria sua bunda: eterna, por impossível; sua, por não poder tocá-la. Entretanto, o desenrolar dos fatos rasgou sua fantasia e seu desejo, agora, vaga sem alvo, sem destino. Depois da ejaculação, ela o beija e pergunta se foi gostoso. Ele, que não estava nem ali, responde que foi “E assim, mais uma coisa a bunda se torna. § Como tudo, como as coisas, que tranco na sala ao lado” (CDR, p. 136).

O nono e último capítulo, *O buraco e nada mais*, é aberto com a imagem de uma peruca, à qual se segue a monótona rotina do herói em seu apartamento. “Agora não quero mais nada. O vazio se expande de mim. Pouco a pouco em coisa me torno” (CDR, p. 137), reflete, sem ter mais o que desejar.

No dia seguinte, na recepção, a bunda espera ansiosa e feliz, recebe as instruções e “nem desconfia que esse seu cargo é provisório” (CDR, p. 137). O herói cogita que, quando mandá-la embora, em menos de um mês, “talvez ela vá e carregue consigo um filho. § E um dia esse filho tente me reconstruir. § Sem saber o meu nome” (CDR, p. 137), assim como, com objetos usados, pedaços comprados (o olho, a perna de madeira, as luvas de couro), ele reconstruiu seu pai imaginário.

Trancado na sala, a primeira coisa que faz é caminhar até o banheirinho e descobrir o ralo: “Deitado de bruços, inalo. § Trago. § Para ele o ralo sou eu. § Observo, atento o buraco. § Nesta pose relembro o Narciso que Caravaggio pintou. § Só que não há reflexo. § Só há o escuro que sou. § E isso, é tudo que me resta para amar” (CDR, p. 138). Apesar de afirmar que não há reflexo, como a imagem do Narciso na água, é justamente na escuridão que, de fato, reflete seu ser que o protagonista se vê e se afoga.

O trecho que segue após outro ícone do ralo retrata a fluidez de entradas e saídas de pessoas e seus objetos; de pessoas e objetos que, para o herói, são a

mesma coisa. Tal trecho, todo em frases curtas que se sucedem como versos de um poema (alguns até rimam), chega a lembrar *Águas de março*, de Tom Jobim:

Ele entra ele rasga dinheiro. § Ele entra e sai carregando uma coisa pesada. § Ele entra com as mãos ocupadas. § E eu cuido de me esvaziar. § Ele entra tal qual um relógio. § Outro entra igual um martelo. § É relógio, alfinete, é faca. § É abajur, é enxada, é pá. § É ouro, é prata, é ferro. § É história pra lá e pra cá. § É sanfona, é imagem, é tela. § Porcelana chinesa ou barata. § É o cheiro, é a merda, é o pai. § É navalha, é livro, é não sei o que mais [...] É o pé do coelho, é a boca do sapo. § É um jogo ou é só a partida. § É o azar, é a sorte. § É a porta que bate (CDR, p. 138-139).

Esse trecho manifesta, do ponto de vista formal, o modo como as coisas e as pessoas circulam na economia perversa do comerciante: tudo tem um preço, tudo é substituível e ninguém vale o mínimo de afeição.

A última cena do romance inicia-se com duas frases curtíssimas, mas que revelam muito: “Ela entra. § Ela treme” (CDR, p. 139). Só por estas duas sentenças, já sabemos que se trata da viciada. Dessa vez, ela traz um saco de papel pardo nas mãos, “Desses que não se vê mais”, e diz que trouxe a única verdade que pertence ao negociante. Adivinhando o que há no saco, ele pede que ela o abaixe, porém, é tarde demais: “Então o saco faz BUM. § E o BUM é tão alto que dói. § O BUM, rasga o fundo do saco. § O BUM me rasga também. § O BUM sempre diz a verdade” (CDR, p. 140).

As linhas que se seguem retratam a dor intensa no buraco de bala, a invasão do real da morte no corpo do homem que se via num patamar superior, que não gostava de ninguém, que nunca amou e cujo único semelhante era o cheiro do ralo. Agora, assim como a viciada, ele treme. Ela dispara mais uma vez e ele, por Welles, solta um “Rosebud”. Em seus momentos finais, pensa no olho do pai, pensa em beijar cada coisa que julgou ter tido e sente que perde tudo.

Não há luz. § Era tudo mentira. § Desse lado ninguém espera por mim. § Ninguém me guia. § Pois o caminho não dá para errar. § Caio. § O caminho é a queda. § A queda me traga. § Como um ralo § O silêncio é a língua que eu falo. § E então tudo o que não existe surge. § Enquanto o que existe se apaga. § Eu não quero ir. § Mas o abismo me engole. § Eu não quero ir. § Eu queria ficar (CDR, p. 141-142).

Apenas na última sentença do romance, o narrador chega ao desejo mais básico de qualquer ser vivo: permanecer vivo.

No entanto, todo o caminho que ele havia trilhado até aqui atestava o

contrário. Como se se matasse aos poucos – fumando excessivamente, alimentando-se de forma precária, mesmo tendo condições financeiras para ter uma dieta e uma vida saudáveis, diminuindo e humilhando todos aqueles que demonstravam algum tipo de cuidado e/ou afeição por ele, etc. –, o protagonista, desde o começo da história, foi construindo sua derrocada, “preparando sua cama” (como diz o ditado), para enfim, chegar ao único fim que lhe cabia: uma morte solitária, marcada pelo crime, como se fosse o troco que recebeu pela vida que comprou.

CAPÍTULO 4

4. Uma tipologia do herói mutarelliano ou um “retrato” do homem contemporâneo

4.1. O paradigma do herói de Campbell como contraponto do herói de Mutarelli

Durante todo o processo de desconstrução, análise e reflexão sobre as características constitutivas do herói d'*O cheiro do ralo*, nos dois capítulos anteriores, referíamos-nos ao paradigma do herói campbelliano – aquele ser firme, íntegro e incorruptível escolhido pelo Destino para cumprir sua jornada e salvar a si, a sua amada e/ou a sua comunidade – por ser este o grande arquétipo heroico predominante no imaginário ocidental. Entretanto, nosso leitor notará que a trajetória executada pelo herói clássico é sempre ascendente e aspira ao bem, ou seja, segue inexoravelmente para o polo positivo das qualidades humanas; já o herói moderno, de forma cada vez mais explícita e frequente, apresenta um certo enfraquecimento dos princípios heroicos; o herói mutarelliano, por sua vez, parece apresentar uma trajetória exclusiva e exponencialmente decadente.

Na organização das narrativas mitológicas, motivos como o casamento, a troca de gerações, a vingança ou a descendência divina proveniente de uma concepção imaculada são típicas alegorias à iniciação; as batalhas por amor à pátria, à fé, à uma donzela, à liberdade ou a algum outro valor abstrato qualquer, muitas vezes, figuram como as provações propiciatórias do crescimento do herói; sua volta triunfal ou discreta à sua comunidade de origem e as repercussões desse retorno (solução de um problema local, narração/encenação de seus feitos, celebrações etc.) fecham o ciclo da jornada do herói (MELETÍNSKI, 1998, p. 61-66) e o seu posicionamento ao lado do cosmos ou do caos determina sua matiz (MELETÍNSKI, 1998, p.113-114). Desistindo do casamento (e de qualquer outro tipo de relação com o outro), o narrador d'*O cheiro do ralo* recusa-se a passar por esta etapa da vida, permanecendo coagulado em um único momento de sua jornada, em seu ponto inicial, um eterno agora, um ‘tempo imediato’ sobre o qual ele crê ter controle, considerando-se seu próprio cosmo.

A partir de sua obstinada recusa a fluir em sua jornada, o personagem em questão, mais do que se desenvolver e crescer enquanto personagem, estanca na vida e atrofia em sua introspecção. Dito de outra forma, enquanto o herói mitológico de Campbell (2007, p. 36; 241) executa uma jornada, geralmente cíclica, que o faz sair do estado mais primitivo/infantil/egocêntrico do desenvolvimento individual, para um estado mais maduro, com uma ideia mais esclarecida do mundo e de si mesmo, uma identidade integral (no sentido de não fragmentada e autêntica, ou seja, que tem a ver com as necessidades íntimas de cada um) e uma relação relativamente equilibrada com seus semelhantes; o protagonista d'*O cheiro do ralo*, sabotando a própria jornada, permanece inerte no ponto de partida, acumulando objetos e desafetos, termina a história consideravelmente pior do que começou. Sua degradação física, moral e mental faz as vezes de consequência pela estagnação, como se, em favor de certa justiça poética, ele tivesse que pagar com a própria vida o preço por, no máximo, dar uma volta em torno de si mesmo.

Nesse sentido, será que podemos chamar o protagonista sem nome d'*O cheiro do ralo* de herói? Se sim ou se não, por quê? Diante dessas questões, decidimos entrar em contato com o próprio Mutarelli e perguntar a ele. Em e-mail enviado no dia quatorze de junho de 2013, o autor respondeu:

Eu não consigo entender o herói. Nunca consegui. Para mim o herói é apenas o foco da narrativa. E isso tem outro nome. Sua trajetória é como a de todos. Não merece nenhum mérito, é como a vida de fato. Cada um se acha a pessoa mais importante do mundo só porque o entende a partir de seu ponto de vista. Então cada um, ingenuamente, se julga como protagonista. Isso tudo faz parte da ilusão da identidade. Isso é o que tanto tememos perder. E nada mais é do que a ilusão de acreditarmos que somos o nosso nome. Esse que nos foi dado. Aceitar o que nos foi ensinado e acreditar nos livros. O herói é uma distorção de si mesmo. Acho que é mais ou menos isso o que penso (MUTARELLI, 2013).

Nesta resposta curta, porém, riquíssima para a nossa presente discussão, destacamos algumas compreensões do autor sobre o que é um herói. Primeiramente, Mutarelli entende-o como a personagem central, “o foco da narrativa”, concepção segundo a qual o herói o é apenas por protagonizar a história. Adjacente a esta ideia de herói está a compreensão do ser humano como aquele que descobre “em si a única substância verdadeira”, pontuada por Lukács (2000, p. 30), traço característico do típico homem moderno, sujeito racional individualizado, e

que, no caso do João Ninguém d'O *cheiro do ralo*, manifesta-se em seus comportamentos exclusivamente egocêntricos. “Sua trajetória é como a da todos”, ou seja, a jornada do herói mutarelliano, à diferença da do herói mitológico campbelliano, é uma jornada ordinária, comum, anônima, fato que a aproxima sobremaneira da realidade e do leitor. Entretanto, na narrativa que analisamos, a jornada do herói não sai do ponto de partida, estagnando e expirando inativa.

Responsabilizando a “ilusão de identidade” pelo fato de nos julgamos, “ingenuamente”, protagonistas de nossas próprias vidas, o autor evidencia o processo mimético sob o qual apreendemos o mundo, a mimese entre suas impressões e experiências, na realidade, e a caracterização do personagem e desenvolvimento do enredo, na ficção. A esse respeito, como já pontuamos na introdução desta pesquisa, Antonio Candido chama atenção para o fato de que

ao abordar as personagens de modo fragmentário, [o romance] nada mais faz que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. [...] O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *difficultade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente limitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista (CANDIDO, 2007, p. 58-59; grifo do autor).

Neste extrato d'A *personagem do romance*, verificamos que a fragmentariedade, a dificuldade do herói, decorrem das escolhas “racionalmente dirigidas” do escritor. Utilizando-se desse mecanismo, Mutarelli cria um herói atípico que é, deliberadamente, “uma distorção de si mesmo” ou uma subversão dos valores tradicionalmente heroicos.

4.2. O herói *trickster* e a perversão

Cheio de malícia e outros dotes infernais, o herói d'O *cheiro do ralo* aproxima-se do arquétipo que Meletínski chama de *trickster*, como sendo aquele que, “à diferença do herói cultural, é bastante a-social e por isso mesmo mais 'pessoal'. É este o motivo pelo qual ele é apresentado negativamente, como figura marginal” (MELETÍNSKI, 1998, p. 98). O conceito de *trickster* também é utilizado pelo discípulo de Jung, Joseph Henderson, para se referir ao estágio mais primitivo do

desenvolvimento da personalidade humana. Para ele, o “mito completo do herói” é análogo à jornada que cada indivíduo enfrenta para se constituir enquanto sujeito, havendo, portanto, fases ou estruturas universais que se sucedem tanto nas metanarrativas como na trajetória de cada um. É o que podemos verificar quando afirma que “a imagem do herói evolui de maneira a refletir cada estágio de evolução da personalidade humana” (HENDERSON, 2008, p. 144).

Para explicar melhor esse conceito, o psicólogo analítico recorre ao estudo *O ciclo heróico dos winnebagos*, publicado pelo Dr. Paul Radin em 1948, no qual foram constatados quatro tipos de ciclo diferentes na evolução do mito do herói: o ciclo *Trickster*, ciclo *Hare*, ciclo *Red Horn* e ciclo *Twin*; cada qual sendo marcado por um importante passo evolutivo de significado psicológico apontado por Radin: “O mito do herói representa os esforços que fazemos para cuidarmos dos problemas do nosso crescimento, ajudados pela ilusão de uma ficção eterna” (*apud* HENDERSON, 2008, p. 145). Assim, com a certeza intuitiva de nosso papel nesta “ficção eterna”, somos movidos a aventurarmo-nos na vida com o objetivo, por vezes inconsciente, de continuarmos vivos para crescer. Os quatro ciclos elencados acima seriam as formas segundo as quais cada um de nós, assim como cada herói, vive com o fim de nos tornarmos o que supostamente devemos ser. Henderson defende que

O ciclo Trickster corresponde ao primeiro período de vida, o mais primitivo. Trickster é um personagem *dominado por seus desejos; tem a mentalidade de uma criança*. Sem outro propósito senão o de *satisfazer suas necessidades mais elementares, é cruel, cínico e insensível* (nossas histórias do Irmão Coelho ou da Raposa Reynard perpetuam o que há de mais essencial no mito Trickster) (HENDERSON, 2008, p. 145; grifo nosso).

Estudando o arquétipo do herói tricksteriano, encontramos algumas características que identificam o funcionamento perverso da personalidade como compreendido por Freud. Na obra do pai da psicanálise, o conceito de perversão foi construído em três principais momentos, nos quais passou por alterações e complementações sucessivas. Num primeiro momento, a perversão aparece atrelada às teorias herdadas da sexologia do século XIX; no segundo, é entendida em função das relações edipianas do sujeito. Somente num terceiro momento Freud delimita sua compreensão ao chegar ao conceito de *fetichismo*.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, publicado em 1905, Freud pontua que a perversão seria o resultado da fixação infantil em um dos estágios da

organização libidinal no período que antecede a fase genital. Esses estágios iniciam-se na *fase oral*, que tem como zona erógena privilegiada a boca, e vai do nascimento até por volta dos dois anos de idade, quando a criança aprende a falar e passa a ter/perceber o controle do esfíncteres; esta evolução a introduz na *fase anal*, que se estende até, aproximadamente, os seis anos de idade e cuja zona de maior investimento libidinal são os órgãos excretórios (ânus e uretra); em seguida vem a *fase fálica*, marcada pela descoberta, ou melhor, pela compreensão da diferença anatômica entre os sexos (presença ou ausência de pênis) que, por sua vez, enseja o *Complexo de Édipo* cuja tensão induz o desenvolvimento psicosssexual da criança a um *período de latência*; culmina, a partir da puberdade, com o amadurecimento da sexualidade normal na *fase genital*.

As etapas da sexualidade pré-genital ocorrem à revelia do eixo ordenador da concentração libidinal nos órgãos genitais e sem a coerção cultural judico-cristã da heterossexualidade, que considera a atividade sexual entre homem e mulher com fim exclusivamente reprodutivo o único comportamento sexual normal. Freud acredita que somente a partir da fase genital, que acontece na puberdade, as fases pré-genitais da sexualidade são dominadas pela corrente principal tida como saudável. Desse modo, a perversão (ou a circulação da libido por um caminho pervertido, ou seja, desviado do convencional) ocorreria devido à impossibilidade de a corrente genital impor-se ante as demais, motivada pela fixação psíquica em uma das fases anteriores (oral, anal, fálica ou latente) à qual ficaria relegado o papel de núcleo organizador da energia libidinal do indivíduo. Sendo assim, a perversão seria a manutenção da sexualidade infantil na vida adulta. No entanto, o que na criança é mero potencial, no perverso está bem definido e consolidado como desvio. Essas características são análogas às descrições do *trickster* feitas tanto por Henderson (2008) como por Meletínski (1998), nas quais salta aos olhos a infantilidade, a busca inconsequente pelo gozo, o egocentrismo dentre outras características que denotam falta de maturidade.

Em 1919, Freud escreve o artigo *Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo das perversões sexuais*, no qual inaugura o segundo momento de suas investigações acerca da perversão. Agora, Freud aponta o Complexo de Édipo como pedra fundamental das perversões, pois a perversão acaba por herdar a carga libidinal, não canalizada, que pertenceria ao Complexo de Édipo, atuando como uma defesa do *eu* ante a urgência irracional do *id*, como esclarece Ferraz:

O Complexo de Édipo deverá sucumbir a um recalçamento de tal maneira eficaz que merece mesmo o nome de *dissolução*. No entanto, uma saída possível para esse impasse é exatamente a consolidação de uma defesa psíquica diferente do recalque, que vem a ser a *recusa* peculiar à perversão. A saída encontrada na formação da estrutura perversa nada mais é que um meio de contornar a realidade inelutável da castração [...]. A estruturação da personalidade a partir do desfecho do conflito edípico fica, portanto, na dependência da definição do predomínio de um modelo defensivo básico, articulado, naturalmente, com toda a experiência pregressa pré-edípica (FERRAZ, 2007, p. 20).

No artigo *Fetichismo*, de 1927, Freud entra no terceiro momento de sua construção teórica acerca da perversão. Nesse texto, o psicanalista defende a tese de que, para o indivíduo que demonstra uma estrutura perversa, o *fetice* é um substituto para o falo. Mesmo se deparando com uma realidade de castração, a crença na universalidade do pênis não é abandonada.

Diante de uma percepção que o adverte de sua onipotência, o indivíduo empreende a *recusa*, fazendo com que a representação do falo se desloque para outro objeto, ou seja, o fetiche. Tal ato lhe proporciona uma saída ante a ameaça da castração, atuando como um protetor contra ela. O fetiche torna-se necessário ao gozo e recebe a carga de valorização que antes pertencia ao genital. Para melhor compreender o sentido dessa recusa/renúncia, recorreremos às palavras do próprio Freud, nos *Três ensaios*:

A transição para os casos de fetichismo com renúncia ao alvo sexual, seja este normal ou perverso, constitui-se dos casos em que se exige do objeto sexual uma condição fetichista para que o alvo sexual seja alcançado (determinada cor dos cabelos, certas roupas, ou mesmo defeitos físicos). Nenhuma outra variação da pulsão sexual nas raias do patológico merece tanto o nosso interesse quanto essa, dada a singularidade dos fenômenos a que dá lugar. Um certo rebaixamento da aspiração ao alvo sexual normal (fraqueza de execução no aparelho sexual [impotência]) parece ser pré-requisito disso em todos os casos. O ponto de ligação com o normal é proporcionado pela supervalorização psicologicamente necessária do objeto sexual, que se propaga inevitavelmente por tudo o que está associativamente ligado ao objeto. Por isso certo grau desse fetichismo costuma ser próprio do amor normal, sobretudo nos estágios de enamoramento em que o alvo sexual normal é inatingível ou sua satisfação parece impedida [...] O caso só se torna patológico quando o anseio pelo fetiche se fixa, indo além da condição mencionada, e se coloca no lugar do alvo sexual normal, e ainda, quando o fetiche se desprende de determinada pessoa e se torna o único objeto sexual. São essas as condições gerais para que meras variações da pulsão sexual se transformem em aberrações patológicas (FREUD, 1996, p. 79).

De acordo com o que já apontamos no segundo capítulo dessa pesquisa, o herói que investigamos, tendo eleito a bunda da garçonete como objeto fetiche exclusivo, figura entre essas aberrações vez que a sua libido, diante da impossibilidade de possuir apenas os glúteos da mulher, não flui de forma saudável.

Baseando-se em Freud, o psicanalista Robert Stoller levantou a hipótese de que a perversão seria uma espécie de “modalidade erótica da agressividade” (*apud* PAJAZCKOWSKA, 2005, p. 61). Segundo ele, os sintomas da perversão nada mais seriam que o resultado de angústia e uma resposta a um ataque à identidade sexual do indivíduo. Como defende a pesquisadora britânica Claire Pajazckowska (2005, p. 62), “nos seus estudos minuciosos de transexuais, travestis e pornografia, Stoller localiza as origens do comportamento pervertido no trauma que fez surgir a hostilidade e a necessidade de vingança. A perversão é a iniciativa para controlar o trauma original ou vingar-se dele”. Partindo da hipótese de que a experiência traumática (seja na realidade factual ou na psíquica) seria catalisadora da perversão, Stoller acredita que os ataques à identidade sexual do indivíduo seriam os motivos mais frequentes para o aparecimento da perversão em adultos.

Nesse sentido, observando as várias recusas do herói d'O *cheiro do ralo* (tanto aos alimentos como afeto ou ao sexo, oferecidos pela ex-noiva e pela garçonete), bem como suas atitudes hostis, sádicas, contra os outros (mesmo que não lhe tenham feito mal algum) denunciam um funcionamento psíquico perverso, pautado na diminuição, na nulificação do outro ou, como defendeu Fabiano Silva (2011), no “silenciamento da alteridade”.

4.3. Contemporaneidade e decadência na cidade

Na aula inaugural da Faculdade de Design do IUVA de Veneza, em 2006, intitulada *O que é o contemporâneo?*, o filósofo italiano Giorgio Agamben apresenta o conceito de contemporaneidade enquanto “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2008, p. 59), compreendendo-a não como uma época ou um período cronológico determinado, mas sim, como uma tomada de posição peculiar, crítica, em relação ao tempo em que se vive. Para ele, o contemporâneo é aquele que “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. [...] que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e

não cessa de interpretá-lo, [...] que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2008, p. 63-64).

Pensando sobre essa compreensão do contemporâneo, notamos que a literatura produzida por Lourenço Mutarelli, especialmente a obra que trabalhamos nesta pesquisa, coincide em todos os pontos com a relação descrita por Agamben do sujeito contemporâneo com seu tempo. Nesse sentido, Mutarelli figura entre os que, percebendo, aceitando e retratando na ficção a obscuridade e a decadência do nosso tempo,

é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está a altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2008, p. 72).

Fazendo isso, o autor, através da ficção, nos apresenta uma perspectiva realista e crítica do momento contemporâneo. Seguindo este raciocínio, “a interpretação da realidade através da representação literária” (AUERBACH, 2007, p. 499) que fizemos nesse estudo, leva-nos a perceber uma tendência cada vez mais decadente na caracterização do herói que, em última instância, reflete o homem de hoje.

Concentrando em si elementos completamente anti-heroicos como o egoísmo, um ódio profundo e difuso, revolta contra tudo e todos, o João Ninguém d'O *cheiro do ralo* é herdeiro de uma tradição de heróis picarescos, irônicos e malandros. Ostentando todos os maravilhosos produtos do progresso humano – o conforto, a comodidade, a praticidade, a saciedade e tudo o mais que é passível de ser comprado – como marcas de seu tempo, ele eleva o materialismo à sua expressão mais vazia e o individualismo econômico à sua manifestação mais nauseante.

Embora sejam estes os infelizes adjetivos da realidade retratada na obra, verificamos que o herói-narrador é capaz de apreender e exprimir com notável acuidade as características distintivas do mundo contemporâneo, mesmo que estas sejam obscuras e feias, muito diferentes das pretensões racionalistas que dominavam a aurora da modernidade. Algumas destas características como o consumismo-materialismo exacerbado, a banalidade da crueldade, da violência, da morte, a obliteração da alteridade, o sadismo do sistema e o individualismo doentio

apresentam-se com relevo n’*O cheiro do ralo*, como, por exemplo, no episódio em que o herói, porque lhe parece, espanca um senhor que entrara em seu escritório, a fim de lhe vender algo, e sai impune depois de “molhar a mão” dos policiais (CDR, p. 59).

Esta cena chocante de injustiça manifesta o que Ângela Dias chama de “dramatização do princípio de crueldade como perspectiva existencial e diretriz de organização formal” (DIAS, 2008, p. 35) como uma tendência na literatura contemporânea do Brasil. Apontando esse aspecto em obras de autores como Paulo Lins, Luiz Alberto Mendes, André Sant’Anna, Rubem Fonseca, Ferréz e Valêncio Xavier, a pesquisadora ressalta o fato de o espaço urbano ser o palco de “uma sociabilidade opressiva e constrangedora” (DIAS, 2008, p. 33), propícia à crueldade e à violência por sua própria natureza, por seu “cosmopolitismo compulsório” – pois, na cidade, os mais variados sujeitos, atores sociais majoritariamente moldados pelo individualismo econômico (WATT, 2010) e pelo egocentrismo consumista (enquanto fator psicológico), têm de coabitar, conviver de uma forma, pelo menos, minimamente, civilizada e harmoniosa: o que, ao ligarmos a TV em qualquer noticiário, constatamos que não acontece a contento –, pela utilização/distribuição/ocupação não-planejada e desigual (não apenas espacial, mas, sobretudo de renda e de oportunidades, para não falar na utopia da “qualidade de vida”) e por tantas outras mazelas sociais e individuais que, somente um lugar que concentra uma significativa quantidade de pessoas por m², como a cidade, é capaz de originar.

Nesse meio-ambiente hostil, de funcionamento perverso e regras obscuras, atitudes – ora maníacas, ora depressivas, extremas e ambivalentes diante do outro, da alteridade, parecem ser um mecanismo de auto-defesa psicológica bastante recorrente, considerado, inclusive, comum, dada a banalização da violência e a substitutibilidade das pessoas (vistas não como seres humanos dotados de subjetividade sentimentos e histórias, mas enquanto mão-de-obra economicamente ativa).

N’*O cheiro do ralo*, no entanto, a denúncia social que acontece, diferentemente das obras dos autores supracitados (à exceção de Sant’anna e Fonseca), é proferida pelo próprio agressor, o narrador-protagonista e herói da história, mas nem por isso, é menos denúncia.

Isto posto, chama-nos atenção a forma como a crueldade, a violência, a

corrupção e a malandragem – não aquela malandragem dialética da sobrevivência, como pontuada por Antonio Candido (2004, p.17-46), mas uma mais pusilânime, pornográfica e gratuita, que faz o narrador soar muito pior do que “meio detestável”, como afirma Arnaldo Antunes criticando-o na contracapa da primeira edição do livro –, exercidas ativamente pelo protagonista, são denunciadas da perspectiva do malfeitor e não nos depoimentos de vítimas e/ou delação dos cúmplices.

Inserido nesse contexto corrompido, o herói d’*O cheiro do ralo* pratica uma crueldade que pode ser entendida como uma “violência sádica ou agressiva, característica das imagens perversas do consumo e da promiscuidade pornográfica que nos rodeiam” (DIAS, 2008, p. 35), como bem definiu Ângela Dias. Portanto, no episódio de crueldade acima referido, além de levar ao ato sua própria subjetividade doentia, o herói é um reflexo da sociedade perversa em que vivemos: apesar de espancar o “velhote” sem nenhuma justificativa plausível, através do suborno do segurança, da secretária e dos próprios policiais, o protagonista sai criminalmente incólume.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de um aprofundamento na história do gênero romanesco e da figura do herói (no capítulo 1), da detalhada análise da figuração deste último no romance *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli (nos capítulos 2 e 3), e das considerações sobre sua tipologia e a contemporaneidade (capítulo 4), podemos compreender de forma mais clara de que forma o herói mutarelliano reflete o homem e o mundo atuais. Para concluir essa discussão, recorreremos a alguns pressupostos sobre a obra em seu contexto (MAINGUENEAU, 2001) e algumas implicações deste último na concepção da mesma.

Como apontamos no primeiro capítulo, a forma do romance nasce após o advento da tipografia, em paralelo com os processos de colonização e suas consecutivas independências, e continua a se consolidar com as industrializações, a migração da população camponesa para as cidades e consequente urbanização das grandes metrópoles, chegando ao seu auge com a ascensão do modo de vida burguês pautado no que Ian Watt chama de individualismo econômico (WATT, 2010). Todos estes fenômenos externos à literatura proporcionaram o delineamento não apenas de um público mais específico para o gênero em formação, mas também novas formas de narrar e o interesse em outros conteúdos.

Do ponto de vista formal, o bispo inglês Sprat, ainda no século XVII, se posicionando sobre a prosa do escritor Daniel Defoe, acreditava que esta chamava a atenção por apresentar

um modo de falar conciso, despojado, natural; expressões positivas; sentidos claros; fluência natural; aproximar o máximo possível todas as coisas de precisão matemática; e preferir a linguagem dos artesãos, camponeses e mercadores à dos intelectuais ou estudiosos (SPRAT *apud* WATT, 2010, p. 109).

Esse tipo de linguagem explorada por Defoe manifesta um traço constitutivo do romance bastante comentado no capítulo anterior: a semelhança com a expressão verbal oral na própria realidade e o ponto de vista individual e, às vezes, até informal, na narrativa, característica que também encontraremos abundantemente nas obras de Mutarelli e que, à época de Defoe, desafiava a tradição literária cheia de floreios, protocolos e formalidades religiosas, jurídicas e/ou retóricas, bem ao gosto “beletrista” (TODOROV, 2009, p. 50-51).

A literatura que, nascida na oralidade, contava as grandes sagas de um povo e do herói que era sua extensão, que falava para a comunidade sobre temas que a tocavam, passa a apresentar uma perspectiva mais individualizada, personalizada; deixa de sair da garganta de um coro como, por exemplo, na epopeia e na tragédia, e sai pela pena silenciosa de um romancista solitário que, por sua vez, escreve também para um leitor igualmente só, recolhido à sua alcova. Esses deslocamentos nas próprias posições do autor e do público, da forma de expressão e de consumo¹⁸ da narrativa, também ensejaram uma mudança de foco: onde, antes, havia o interesse pela esfera pública, passa a haver uma certa curiosidade pela vida privada, pela intimidade de cada indivíduo (WATT, 2010).

Os juízos críticos, que já tiveram o crivo definido em função da “verdade” e/ou da “beleza” da obra; desde a expulsão dos poetas da república defendida por Platão; passando pela concepção aristotélica da mimese, segundo a qual “a poesia é uma imitação da natureza”, e por Horácio, que acreditava que “agradar e instruir” são as funções últimas da poesia; pela ideia da obra como um microcosmo ficcional de um macrocosmo real, cultivada nos primeiros séculos da era cristã, e que teve fortes ecos na própria Renascença (TODOROV, 2009, p. 45-46); pela apreciação feita por Germaine de Staël ao definir a literatura como o abrangente conjunto de “escritos filosóficos e obras de imaginação, [...] excetuado-se as ciências físicas” (TODOROV, 2009, p.60), ou pelo “Beauty is Truth, Truth is Beauty”, de Keats, pela “A arte é a própria Verdade”, de Flaubert, pela crença de que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, de Oscar Wilde (TODOROV, 2009, p. 65); até, por fim, chegar à uma compreensão mais integral da relação entre vida e arte, reconhecendo todas as influências e determinações recíprocas; também passaram por mutações, como assevera Todorov:

nos séculos XVII e XVIII, a contemplação estética, o juízo de gosto e o sentido do belo serão instituídos como entidades autônomas. Não que os homens das épocas anteriores não tivessem sido sensíveis tanto à beleza da natureza quanto à das obras de arte; ante, porém – a menos que se situassem na perspectiva platônica na qual o belo se confunde com o verdadeiro e o bem –, essas experiências constituíam apenas uma faceta de uma atividade cuja finalidade principal está em

18 Optamos por utilizar a palavra *consumo* por considerarmos a obra literária, o romance em sua materialidade, bem como suas formas de circulação na sociedade, não apenas enquanto produto cultural de valor (do ponto de vista estético) inestimável, mas também como um bem de consumo que, portanto, tem seu público alvo (ou clientela) específico e insere-se em um determinado contexto sociocultural, histórico e econômico.

outro lugar. [...] É apenas no começo do século XX que se produz uma ruptura decisiva. Ela se deve, por um lado, ao impacto das teses radicais de Nietzsche, que questionam a própria existência tanto dos fatores independentes de suas interpretações quanto a da verdade, qualquer que ela seja. A partir desse momento, não apenas a pretensão da literatura ao conhecimento não deixa de ser legítima, mas também os discursos da filosofia e da ciência se vêem marcados pela mesma suspeita (TODOROV, 2009, p. 49-66).

A respeito das concepções sobre a “finalidade” da arte, Todorov, descrevendo seu desenvolvimento e o estado a que elas chegaram no século passado, faz uma detalhada análise:

É nos movimentos ditos “de vanguarda” do início do século XX (que representam uma espécie do que identificamos como “arte moderna”) que vem ao mundo a nova concepção. [...] Os quadros abstratos de Kandinsky, é verdade, mantêm uma relação com o mundo, já que as formas dentro do quadro designam categorias do espírito; do mesmo modo, os quadrados, os círculos e as cruzes de Malevitch visam, uma vez afastadas as aparências “enganosas” que se oferecem ao olhar, revelar a verdadeira ordem cósmica. Como consequência, o mundo fenomenal, o mundo acessível aos olhos de todos, deixa de ser levado em consideração. No mesmo momento, os “ready-made” de Duchamp tornam vã toda procura por sentido e verdade. Na poesia, os futuristas desejam emancipar a linguagem de sua ligação com o real e, portanto, com os sentidos, criando uma língua “transmental”. [...] A intersubjetividade, que repousa na existência de um mundo comum e de um sentido comum, dá lugar à pura manifestação do indivíduo (TODOROV, 2009, p. 68-69).

Essa abolição radical de qualquer relação entre obra e mundo serviu de pressuposto aos formalistas russos – com a ideia de imanência da obra –, aos estudos estilísticos ou morfológicos, na Alemanha – que se ocupavam restritamente dos aspectos formais ou de estilo da obra, por considerá-los os únicos passíveis de análise sistemática e neutra –, ao estruturalismo – no qual a obra é uma estrutura em si mesma – e aos seguidores de Mallarmé, na França, e ao *New Criticism* estadunidense – que vê a obra como auto-suficiente, auto-referencial (TODOROV, 2009, p. 70).

No entanto, do fim do século passado ao início do XXI, herdeiro do relativismo cultural que permite a coexistência, não necessariamente pacífica, de diversas compreensões concorrentes de arte, observa-se um movimento que tende a levar em consideração os mais variados fatores (desde a vida do autor, o biografismo, as auto-ficções, às abordagens psicológicas, sociológicas, históricas, antropológicas, filosóficas e/ou interdisciplinares da obra como um produto cultural) na análise e

crítica literária.

Se, por um lado, essa “pulverização” de perspectivas dá uma impressão de 'ecletismo superficial' à construção do saber sobre literatura, por outro, reconhece as limitações, a parcialidade e as especificidades de cada abordagem. Consideração esta que permite, a cada apreciação, uma aproximação mais dialética entre vida e arte, admitindo todas as influências e determinações de uma sobre a outra e vice-versa.

Nesse contexto, apoiando-se nas compreensões de Lukács, sobre o romance, quando ele afirma que este é “a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (2000, p. 96), e de Auerbach, ao afirmar que “o romance moderno, que se desenvolveu desde então [desde Stendhal e Balzac] em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação e ampliação da nossa vida” (2007, p. 499-500), nossa pesquisa buscou apontar a semelhança entre o herói e o homem contemporâneo, entre o romance e a atual conjuntura.

Entendendo que a posição do narrador contemporâneo – que, em nosso estudo, é também o herói – sustenta-se sobre o paradoxo de que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (ADORNO, 2003, p. 55), Adorno aponta as obras de Proust, Kafka e Joyce como manifestações do nascimento de uma “segunda linguagem” para o romance:

O sujeito literário, quando se declara livre das convenções da representação do objeto, reconhece ao mesmo tempo a própria impotência, a supremacia do mundo das coisas, que reaparece em meio ao monólogo. É assim que se prepara uma segunda linguagem, destilada de várias maneiras do refugio da primeira, uma linguagem de coisa, deterioradamente associativa, como a que entremeia o monólogo não apenas do romancista, mas também dos inúmeros alienados da linguagem primeira, que constituem a massa (ADORNO, 2003, p. 62)

Utilizando-se dessa “segunda linguagem, linguagem de coisa, deterioradamente associativa”, Lourenço Mutarelli, cria um herói que é o porta-voz ficcional de uma realidade fragmentada, “desprovida de valores e, portanto, de utopia”, como já advertia Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 206); um herói que espelha, na literatura, a vida na urbe e o homem contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA DE LOURENÇO MUTARELLI

MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2002;

_____. **O natimorto, um musical silencioso**. São Paulo: DBA Artes Gráficas: 2004;

_____. **Jesus Kid**. São Paulo: Devir, 2004;

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

_____. **A estranha arte de produzir efeito sem causa**. Entrevista à revista *Ide – Psicanálise e cultura*, N° 31. São Paulo, 2008 [p. 170-179];

_____. **Miguel e os demônios, ou nas delícias da desgraça**. São Paulo: Companhia das Letras: 2009;

_____. **Nada me faltará**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010;

_____. Entrevista ao programa *Metrópolis*, da TV Cultura, exibido no dia 08 de setembro de 2010.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LOURENÇO MUTARELLI

ARAÚJO, Gilberto. **A arte de produzir natimortos**. In: *Lucero Journal – Global Crisis*, N° 20. University of California, 2011 [p. 68-84].

ARAÚJO, Pedro Galas. **Memórias fraturadas**: passado, identidade e imaginação em Borges e Mutarelli. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, N° 37. Brasília, 2011 [p. 123-140].

BIRCK, Daniele Maria Castanho. **Da palavra à imagem**: uma pequena análise sobre a adaptação fílmica do romance *O cheiro do ralo*. In: *Scripta Alumni*, N° 4. Curitiba:

Uniandrade, 2010 [p. 66-81].

FOLLAIN, Vera. **Narrativas em trânsito**. In: CONTRACAMPO – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, N° 21. Niterói, 2010 [p. 26-38].

CANDEIAS, Daniel Levy. **Lourenço Mutarelli, literatura e mitologia**. Dissertação (Mestrado em Linguística e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas. São Paulo: USP, 2007 (107f).

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. **Amor e sexualidade**: uma linguagem extraviada. In: *Ide – Psicanálise e cultura*, N° 31. São Paulo, 2008 [p. 48-53].

SANTOS, Renata Oliveira dos. **O odor que vai do papel à película**: uma breve análise da tradução do romance *O cheiro do ralo* para o cinema. In: *Anais do III Encontro de Comunicação e Mídia* do Centro de Ensino Superior Reinaldo Ramos. Campina Grande: Cesrei, 2013.

SILVA, Carla Cardoso. **O EU confessional nos quadrinhos**: apontamentos sobre a obra em quadrinhos *Mundo Pet*, de Lourenço Mutarelli, sob a perspectiva do “pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune. In: IV Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes – Mediando linguagens, “entretecendo” olhares. Campos dos Goytacazes, 2009.

SILVA, Fabiano da Conceição. **“Estive no inferno e me lembrei de você”**: algumas considerações sobre *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli. In: Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 5. Rio de Janeiro: Editora Torre, 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. **A dialética da malandragem**. In: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DIAS, Ângela Maria. **Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana**. In: DALCASTAGNÈ, Regina (Org.). Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade e violência na literatura brasileira contemporânea. São Bernardo do Campo: Editora Horizonte, 2008.

DURAND, Gilbert. **Campos do Imaginário**. Coleção: Teoria das Artes e da Literatura. Lisboa: Instituto Piaget, 1996;

_____. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Coleção Enfoques: Filosofia. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)**. In: Edições Standart das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996;

_____. **Uma criança é espancada: uma contribuição ao estudo das perversões sexuais**. In: Edições Standart das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996;

_____. **Fetichismo**. In: Edições Standart das Obras Completas Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1980;

_____. **Psicologia de grupo e análise do ego (1921)**. In: Edições Standart das Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

GAGNEBIN, Jeane-Marrie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GAY, Peter. **Freud: Uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HELENA, Lucia. **Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira**. In: DALCASTAGNÊ, Regina (Org.). Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade e violência na literatura brasileira contemporânea. São Bernardo do Campo: Editora Horizonte, 2008.

HENDERSON, Joseph. **Os mitos antigos e o homem moderno**. In: JUNG, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, Carl Gustav. **AION: Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. In: Obras Completas, Vol. IX/2. Petrópolis: Vozes, 1990;

_____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

LACAN, Jacques. **A identificação: seminário livro IX (1961-1962)**. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2003.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MELETÍNSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

PAZ, Octavio. **La casa de la presencia**: Poesia e historia. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.

PAJAZCKOWSKA, Claire. **Perversão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Ediouro. São Paulo: Segmento-Duetto, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SANTOS, Renata Oliveira dos; SILVA, Rodrigo Vieira da. **Por uma poética da perversão**: perversão e sublimação na poesia de Glauco Mattoso. In: *Anais do V Colóquio Nacional de Gênero e Sexualidades e I Simpósio Nacional de Psicologia e Crítica da Cultura*. UEPB/Campina Grande: Realize Editora, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. **Prefácio à edição brasileira**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. [p. XXI-XXV]

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

XAVIER, Valêncio. **Prefácio**. In: MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Devir, 2002.